UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA

CENTRO DE ARTES E LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO

EM LETRAS – PORTUGUÊS E LITERATURAS A DISTÂNCIA

LITERATURA E ARTES VISUAIS NO CONTEXTO GRECO-LATINO E NA MODERNIDADE

DCG – Disciplina complementar de Graduação

Presidente da República Federativa do Brasil
Dilma Vana Rousseff

Ministério da Educação

Ministro do Estado da Educação	Fernando Haddad

Universidade Federal de Santa Maria

Reitor	Felipe Martins Müller
Vice-Reitor	Dalvan José Reinert
Chefe de Gabinete do Reitor	Maria Alcione Munhoz
Pró-Reitor de Administração	André Luis Kieling Ries
Pró-Reitor de Assuntos Estudantis	José Francisco Silva Dias
Pró-Reitor de Extensão	João Rodolpho Amaral Flôres
Pró-Reitor de Graduação	Orlando Fonseca
Pró-Reitor de Planejamento	Charles Jacques Prade
Pró-Reitor de Pós-Graduação e Pesquisa	Helio Leães Hey
Pró-Reitor de Recursos Humanos	Vania de Fátima Barros Estivalete
Diretor do CPD	Fernando Bordin da Rocha
Diretor da Editora UFSM	Honório Rosa Nascimento

Núcleo de Tecnologia Educacional – NTE

Coordenador NTE	Fábio da Purificação de Bastos
Coordenador UAB	Andre Zanki Cordenonsi
Coordenador de Polos	Roberto Cassol

Centro de Artes e Letras

Diretor do Centro de Artes e Letras	Pedro Brum Santos
Coordenadora do Curso de Graduação Letras/Português	Ceres Helena Ziegler Bevilaqua

Elaboração do Conteúdo

Professor pesquisador/conteudista	Enéias Farias Tavares

Equipe Multidisciplinar de Pesquisa e Desenvolvimento em Tecnologias da Informação e Comunicação Aplicadas à Educação - ETIC

Coordenadora da Equipe Multidisciplinar	Elena Maria Mallmann

Recursos Educacionais

Coordenadora/Professora-pesquisadora UAB	Elena Maria Mallmann
Professoras-pesquisadoras UAB integrantes	Cláudia Smaniotto Barin
	Daniele da Rocha Schneider
	Rosiclei Aparecida Cavichioli Lauermann

Técnicos em Assuntos Educacionais	Alcir Luciany Lopes Martins
	Francisco Mateus Conceição
Técnico em Programação Gráfica	Marcelo Kunde
Web Designer	Marcos Andre Storck
Estagiária de Graduação	Juliana Sales Jacques

Atividades de Estudo

Coordenadora/Professora-pesquisadora UAB	Ilse Abegg
Professores-pesquisadores UAB integrantes	Taís Fim Alberti
	Edgardo Gustavo Fernàndez
Técnicos em Assuntos Educacionais	Débora Marshall
	Fernanda de Camargo Machado
	Giséli Duarte Bastos
Estagiária de Graduação	Simoni Lago

Ambiente Virtual de Ensino-Aprendizagem

Coordenadora/Professora-pesquisadora UAB	Giliane Bernardi
Professor-pesquisador UAB integrante	Marcos Luis Cassal
Técnica em Assuntos Educacionais	Valquíria de Moraes Pereira
Analista de Tecnologia da Informação	Adriano Pereira
Técnico em Informática	Rodrigo Exterckötter Tjäder
Estagiários de Graduação	Greyce Arrua Storgatto
	Gilberto Fortunato Russi

Universidade Aberta do Brasil
Universidade Federal de Santa Maria
Ensino a Distância - Licenciatura em Letras
Prof. Dr. Enéias Farias Tavares
Tutoras. Ana Paula Cantarelli e Carolina Oliveira

Disciplina

EAD1508 - Literatura e Artes Visuais no Contexto Greco-Latino e na Modernidade

Objetivo Geral

Refletir sobre a relação entre literatura e artes visuais no cenário greco-latino e na modernidade, estudando autores, gêneros e mitos literários, em contraste com as releituras empreendidas por artesãos, escultores e pintores.

Resumo da Disciplina

Literatura e Pintura foram consideradas no século 18 como “artes irmãs”. Entretanto, a tentativa de aproximação entre essas artes vem desde a antiguidade clássica. Nesse sentido, as ecfrases e símiles da poesia épica já prenunciavam, ao menos no campo da literatura, um texto que almejava “ser imagem”. Por sua vez, os comentários do poeta grego Simônides e do latino Horácio sobre as proximidades entre poesia e pintura, que culminam na expressão *Ut Pictura Poesis* (“Da Poesia como Pintura”), revelam a aproximação entre escritores e artistas. Esse curso objetiva estudar essa relação centrando-se em exemplos específicos do contexto grego e latino e do cenário neoclássico e romântico europeu.

Ementa

Unidade 1 – Literatura e Artes Visuais na Antiguidade Greco-Latina

1.1 – 14 a 20 de Outubro – Ut Pictura Poesis – As Aproximações entre Poesia e Pintura por Simônides e Horácio
1.2 – 21 a 27 de Outubro – Ecfrase e Símile no Épico de Homero
1.3 – 28 de Outubro a 03 de Novembro – A Arte Cerâmica Grega e os Mitos Clássicos
1.4 – 04 a 10 de Novembro – O Contexto Latino e o Tema do Laocoonte

Unidade 2 – Literatura e Artes Visuais na Modernidade

2.1 – 11 a 17 de Novembro – As “Artes Irmãs” e o Laocoonte de Lessing
2.2 – 18 a 24 de Novembro – *Édipo e a Esfinge*, de Jean-Auguste Ingres
2.3 – 25 a 30 de Novembro – As Ofélias de John Everett Millais e de Paul Steck
2.4 – 02 a 08 de Dezembro – William Blake e o seu Laocoonte

Bibliografia Básica

BAYET, Jean. **Literatura latina**. Barcelona: Editorial Ariel, 1985.
BECKETT, Wendy. **História da Pintura.** Editora Ática. São Paulo, 2002.
DONOFRIO, Salvatore. **Literatura Ocidental: Autores e Obras Fundamentais**. São Paulo: Editora Ática, 1990.
CARR-GOMM, Sarah. **Dicionário de Símbolos na Arte**. Edusc. Bauru, 2004.

KERMODE, Frank. **A Linguagem de Shakespeare**. Record. São Paulo, 2006.
LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.
PRAZ, Mario. **Literatura e Artes Visuais**. São Paulo: Editora Cultrix, 1982.
SNODGRASS, Anthony. **Homero e os Artistas**. São Paulo: Odysseus, 2004.

Bibliografia Complementar

BERBARA, Maria Cristina. **Michelangelo e o Laocoonte: Um aspecto da Cristianização do Mito Antigo no Renascimento Italiano**. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 1994.
BINDMAN, David. **Blake as an artist**. Oxford: Phaidon Press, 1977.
GONÇALVES, Aguinaldo José. **Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem**. São Paulo: Edusp, 1994.
HONAN, Park. **Shakespeare – Uma Vida.** Companhia das Letras. São Paulo, 2001.
SCHULER, Donaldo. **Literatura Grega**. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1985.

A literatura comparada estuda não apenas as relações entre textos poéticos e romanescos como também as releituras desses em outras artes e mídias. Assim, podemos falar de literatura e cinema, de literatura e histórias em quadrinhos, de literatura e música e de literatura e artes visuais, entre tantas outras aproximações. Sobre esse último recorte comparativo, é comum a utilização de mitos antigos e de obras literárias por ilustradores, pintores, gravuristas, escultores e artistas plásticos.

Um dos vários exemplos dessas "trocas" culturais e artísticas é o tema do Laocoonte, presente no mito da guerra da Troia. A história do sacerdote troiano e seus filhos tem sido um dos mais repetidos e relidos temas tanto na literatura quanto nas artes visuais. As figuras abaixo são uma pequena amostra da releitura do mito e do texto de Virgílio pelas artes visuais.

Fig. 1. *Manuscrito Medieval da* Eneida *de Virgílio*. Quinto Século, Itália.
Fig. 2. Escultores de Rodes. *Laocoonte*. Séc. III a. C. Escultura. Museu do Vaticano, Roma.
Fig. 3. El Greco. *Laocoonte e seus filhos*. 1604-1614. Óleo sobre Tela. Nacional Gallery of Art, Washington.
Fig. 4. Hubert Robert. *A Descoberta do Laocoonte*. 1773. Óleo sobre Tela. Virginia Museum of Fine Arts, Richmond.
Fig. 5. Francis Wheatley. *The Royal Academy of Arts*. 1778. Óleo sobre tela. Royal Academy of Arts, Londres.
Fig. 6. William Blake. *Laocoonte*. 1827. Gravura. Tate Gallery, Londres.

Nesse sentido, o objetivo da nossa disciplina, intitulada “Literatura e Artes Visuais no Contexto Greco-Latino e na Modernidade”, é refletir sobre a relação entre essas diferentes artes, estudando autores, gêneros e mitos literários e suas releituras por artesãos, escultores, ilustradores e pintores.

No decorrer das próximas oito semanas, veremos algumas obras que apresentam essa relação, além de refletirmos sobre discussões críticas e teóricas que privilegiam essa abordagem multidisciplinar. No primeiro mês, que compõe a primeira unidade da nossa

disciplina, nos concentraremos no contexto clássico greco-latino. No segundo, que compreende a segunda unidade, estudaremos as relações entre poesia e pintura nos séculos 18 e 19.

Na primeira semana, veremos como autores gregos e latinos, em especial os poetas Simônides de Ceos e Horácio, trataram dessa aproximação na antiguidade. Na segunda semana, estudaremos algumas figuras literárias, como ecfrases e símiles, já presentes na poesia épica de Homero, que prenunciavam, ao menos no campo da literatura, um texto que almejava "ser imagem". Na terceira semana, perceberemos como os primeiros artistas plásticos gregos – os pintores dos vasos de cerâmica – passaram a interpretar nas suas obras os mitos olímpicos e heroicos. Na quarta semana, analisaremos o mito de Laocoonte, sacerdote troiano que foi morto pelos deuses antes que revelasse o ardil grego do Cavalo de Madeira, percebendo sobretudo como ele foi interpretado tanto na literatura quanto nas artes escultóricas gregas.

Na quinta semana, que marca o início da segunda unidade da disciplina, veremos como o mito do Laocoonte foi visto pelos primeiros modernos, em especial a partir das relações entre as artes da poesia e da pintura, chamadas então de "artes irmãs". Na sexta, analisaremos a interpretação do pintor francês Jean-Auguste Ingres para o encontro de Édipo com a Esfinge. Na sétima, perceberemos como dois pintores releram em suas telas a história da Ofélia de Shakespeare, personagem da tragédia *Hamlet*. Por fim, estudaremos como um poeta e pintor inglês chamado William Blake reinterpretou o mito do Laocoonte na sua versão textual e visual do tema.

No decorrer do curso, vocês poderão fazer suas próprias pesquisas na internet e escolher uma obra visual que tenha relação com um texto literário, discutindo suas percepções, descobertas e dúvidas, com seus colegas, com os tutores e com o professor. De forma geral, o caráter interdisciplinar dessa disciplina auxiliará sua reflexão como professores, ao pensarem em novos métodos e na utilização de novas mídias para suas aulas futuras.

Findo expressando minha alegria em trabalhar com vocês nesse semestre. Saibam que tanto eu quanto os tutores faremos nosso máximo para ajudá-los no que for necessário.

Um grande abraço e bons estudos e descobertas!

Enéias Farias Tavares

1.1 Ut Pictura Poesis (Da Poesia como Pintura): Simônides, Horácio e Virgílio

Nessa semana, estudaremos as primeiras aproximações entre poesia e pintura. Para tanto, visitaremos três poetas da antiguidade. Os primeiros dois, Simônides e Horácio, foram os primeiros a comentar a relação entre essas duas artes. Do último, nasce a expressão latina *Ut Pictura Poesis, Da Poesia como Pintura*. Por sua vez, Virgílio foi um dos primeiros autores a aludir diretamente a artes visuais em sua poesia, bem como a ter sua obra ilustrada por um pintor de murais na antiga cidade de Pompéia.

1. Simônides, Horácio e a Relação entre Poesia e Pintura

No Ocidente, a problemática relação entre poesia e pintura teve sua origem no contexto grego e latino. O primeiro a comparar as duas artes foi Simônides de Ceos (556-468 a. C.), que aludiu à "pintura como poesia muda" e à "poesia como pintura que fala", conforme registrado por Plutarco no seu *De gloria atheniensium*. A fórmula *muta poesis*, *eloquens pictura* pela primeira vez opunha artes que em sua construção e recepção eram diametralmente opostas.

No contexto latino, Horácio (65-8 a. C.) retomou a tópica comparativa na sua *Arte Poética*. A expressão usada pelo poeta, "Ut Pictura Poesis", tornou-se o adágio da comparação entre elas nos séculos seguintes. (Praz, 1982, pp. 2-5) Em sua *Poética*, a relação entre as artes era secundária, sendo apenas usada como ponto de comparação sobre os efeitos de ambas as artes. Horácio escreve que

> Poesia é como Pintura [ut pictura poesis]: uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre. (apud Lessing, 1998, p. 65).

Na passagem, Horácio apenas compara a poesia com a pintura no sentido de que ambas as artes tem subcategorias ou gêneros específicos que merecem observação e análise diversa. Assim como certas pinturas demandam atenção ao detalhe e outras observação do todo, também há dois tipos de poesia, nesse caso, a lírica e a épica. Diante da primeira, o leitor deve se posicionar mais de "perto". Diante da segunda, observar de "longe" sua estrutura mais complexa, mais grandiosa.

Mas o que importa aqui é perceber que tanto Simônides quanto Horácio, ao tratarem das artes da poesia e da pintura, objetivaram apenas a aproximação comparativa, não a crítica valorativa que oporia uma arte como superior ou inferior à outra. Simônides diz que a poesia deseja ser pintura, no sentido de que um texto, sobretudo um texto descritivo, sempre gera uma imagem na mente do leitor. Por sua vez, certas pinturas almejariam, na sua disposição de figuras, expressar uma narrativa, como faz a arte da literatura. A partir dessas considerações de Simônides, Horácio afirma que ambas as artes precisariam ser observadas e compreendidas nas suas especificidades. É como se o poeta latino tentasse afastar e definir o que o poeta grego intentou aproximar.

2. Obras Literárias que Descrevem Objetos Visuais

A fim de exemplificar essas colocações ainda na antiguidade, vejamos como uma obra literária remete às obras visuais e como, por sua vez, uma obra visual aponta para uma passagem literária específica. Ambos os exemplos remetem ao poema épico *A Eneida*, de Virgílio.

Na passagem abaixo, o troiano Enéias e seus companheiros chegam à cidade de Cartago. No centro dessa cidade, há um parque florido no qual fora construído, por ordem da rainha Dido, um templo a Juno. Enéias visita esse templo e fica comovido ao encontrar em suas paredes pinturas dedicadas aos episódios da guerra de Troia. Como se visitasse uma moderna galeria de arte, temos por parte do narrador da *Eneida* a descrição não apenas das pinturas como também de seu efeito sobre o famoso observador, que se vê representado numa delas.

> ... enquanto passava em revista todas as maravilhas desse vasto templo, enquanto esperava a rainha e admirava a fortuna da cidade, a habilidade dos artistas que trabalharam emulando entre si, vê, numa série de quadros, as batalhas de Ilião e as guerras que a fama já divulgara

> por todo o universo, os filhos de Atreu, Príamo e Aquiles irritado contra ambos. (...) [Enéias] deleita seu espírito nessa vã pintura; geme durante longo tempo e ondas de lágrimas banham seu rosto. Pois ele via os combates travados ao redor de Pérgamo: aqui os gregos fugiam, oprimidos pela juventude troiana; lá os frígios fugiam e Aquiles, com o capacete ornado de plumas, os perseguia com seu carro. Não longe de lá, choroso, reconhece as tendas de Reso, de brancas telas, que o sanguinário filho de Tideu devastava com muita carnificina, surpreendidas no primeiro sono, e desvia os fogosos cavalos para o seu acampamento, antes que tivessem saboreado os pastos de Tróia e bebido da água do Xanto. (...) Três vezes Aquiles arrastara Heitor em torno dos muros de Tróia e vendia a ouro o corpo inanimado. Então é que Enéias solta um grande gemido do íntimo peito logo que viu os despojos, logo que viu o carro e logo que viu o próprio corpo do amigo e Príamo estendendo as mãos inermes. Reconheceu-se também a si próprio misturado com os principais dos aqueus e as tropas orientais e as armas do negro Mêmnon. (Virgílio, *Eneida*, Canto I, 2007, p. 21)

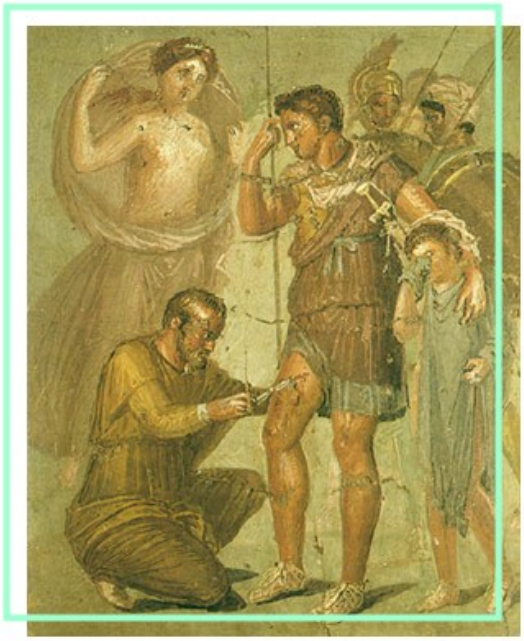
Nesse caso, temos um exemplo clássico de "Ecfrase" ou de "Descrição", no qual podemos visualizar objetos visuais específicos: uma série de pinturas em uma galeria de arte romana. Nesse caso, Virgílio faz com que nós, leitores de texto, acompanhemos o visitante dessa galeria, Enéias, como se pudéssemos "ver" através dos olhos da personagem.

Nesse caso, temos aquilo que Simônides mencionou como um "texto" que quer ser imagem. Em outros termos, um texto que, ao descrever detalhadamente um objeto, põe diante dos olhos imaginativos do leitor uma "imagem" do objeto representado. Descrições como essa são comuns na *Eneida* e remetem às diversas Ecfrases presentes ainda em Homero, em épicos como *A Ilíada* e *A Odisseia*, ocorrências que estudaremos na próxima semana.

3. Obras Visuais que referem a Textos Literários

Diferentemente, há um outro tipo de ocorrência no mundo antigo que aproxima artes literárias de obras visuais. Nesse caso, não um texto literário que se propõe a criar uma imagem mental e sim uma obra visual que remete diretamente a uma obra literária específica. Falamos aqui de outro episódio da *Eneida* de Virgílio, mas de um episódio que foi ilustrado num famoso afresco de Pompéia, que data do século I depois de Cristo e que está atualmente exposto no Museu Nacional de Nápoles.

No último canto da *Eneida*, Enéias é ferido por uma flecha anônima e tem de, temporariamente, se retirar da batalha. Enquanto a guerra prossegue, com troianos atacando latinos, Enéias recebe os cuidados do médico lápege, aos olhos de outros guerreiros e do filho Iulo, que chora. A fim de apressar a cura, Vênus, deusa do amor e mãe do herói troiano, milagrosamente faz com que o ferimento feche, permitindo que Enéias possa voltar ao combate. Todas as personagens desse episódio – Enéias, Iápege, Iulo, Vênus e os soldados – estão presentes no afresco anônimo, posteriormente intitulado de *A Cura de Enéias*. Abaixo, uma imagem do afresco ao lado do texto de Virgílio, texto que certamente inspirou o autor da imagem.



> E, enquanto, Turno vitorioso semeia a morte através da planície, Mnesteu e o fiel Acates, acompanhados de Ascânio, retiram Enéias ensangüentado do campo; ele se apóia sobre ambos e sobre o longo ferro da lança. (...) Enéias estava de pé, fremente de amargura, apoiado à sua longa lança no meio de grande concurso de guerreiros, à testa dos quais se achava Iulo, alarmado; mas Enéias permanece insensível às suas lágrimas. O velho lápige, com as vestes arregaçadas para trás, à maneira dos peônios, apressa-se febrilmente e emprega em vão sua mão experiente em curar; usa as ervas poderosas de Febo; inutilmente puxa o dardo com a direita e procura prender o ferro com uma pinça tenaz. (...) Vênus, com o vulto cercado de escura nuvem, trouxe o dictamno e com ele tinge a água contida numa brilhante bacia, preparando ocultamente o remédio, e mistura-lhe os sucos benéficos da ambrosia e perfumada panacéia. O velho lápige banhou a chaga com a água cujo poder ignorava; e de repente desaparece toda a dor e o sangue estancou no fundo da ferida e logo a ponta da flecha, seguindo a mão do médico, saiu sem esforço, e novas forças voltaram ao corpo do enfermo.
>
> (Virgílio, *Eneida*, Canto XII, Tradução de Tassilo Orpheu Spalding, 2007, pp. 255-256)

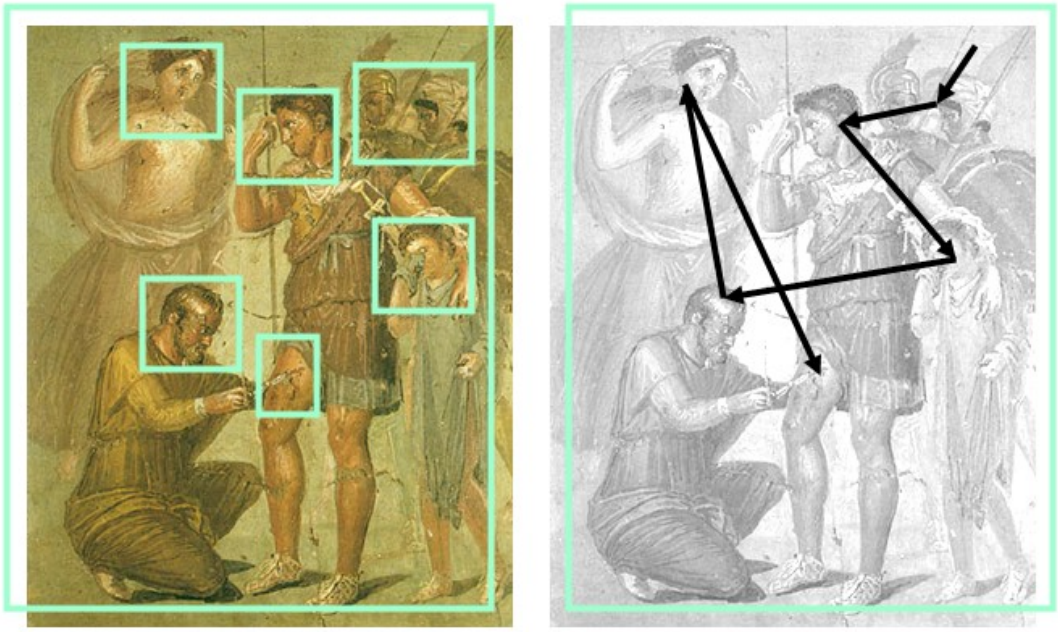
Como podemos ver, ao correr o olhar pela imagem e pelas linhas do texto de Virgílio, temos uma versão visual de uma narrativa poética. Não há dúvida de que o artista anônimo estava pensando na *Eneida* quando pintou o afresco. No entanto, de que modo podemos compreender essa homenagem ou versão visual do texto latino? Como podemos analisar de forma detalhada uma imagem?

Uma das grandes perguntas que nos fazemos quando observamos uma pintura é: Por onde começar? Pela porção superior ou inferior? Pelas personagens? Por algum detalhe específico ou pela impressão geral da imagem? Trata-se, nesse caso, de treinar nossa percepção para detalhes que de outro modo passariam desapercebidos. O exemplo acima é singular, pois o pintor está tão próximo de sua fonte textual que o texto de Virgílio pode "ensinar" nosso olhar a passear pela imagem, como se a descrição textual "guiasse" o movimento dos nossos olhos pelo afresco.

Gradativamente, o narrador épico menciona:

> Mnesteu e o fiel Acates, soldados que retiraram Enéias do campo de batalha.
> A severa figura do herói troiano.
> O sofrimento de seu filho, Iulo.
> A aparência do velho médico e a sua tarefa curativa.
> A deusa Vênus, que auxilia a cura.
> A benção resulta em Iápige conseguir retirar o dardo que feria Enéias.

Baseado nessa ordem, podemos centrar nosso olhar em detalhes específicos da pintura, como a presença dos soldados, o olhar impassível do guerreiro ferido, as lágrimas de seu filho, a face atenta do médico, a presença da bela deusa e a cura empreendida pelo cirurgião. (Fig. 02) Além disso, podemos estabelecer, por meio de setas, uma possível sequência para a nossa observação da imagem. (Fig. 03)



Conclusão

Como vimos nessa semana, há no mundo antigo uma relação de mútua e produtiva referenciação, que faz ora textos aludirem a pinturas, ora pinturas remeterem a textos. Todavia, essa relação não teve início no primeiro século antes de Cristo, com Virgílio, e sim muito antes, com aquele que é considerado o "pai" da literatura do Ocidente: Homero. Na próxima semana, estudaremos dois conceitos centrais aos seus épicos: "símile" e "ecfrase". Além disso, veremos como a famosa descrição do Escudo de Aquiles no canto XVIII pode remeter à arte do período e também como as gerações seguintes "recriaram visualmente" a "arte textual" de Homero.

Universidade Aberta do Brasil
Universidade Federal de Santa Maria
Ensino a Distância - Licenciatura em Letras
Prof. Dr. Enéias Farias Tavares
Tutoras: Ana Paula Cantarelli e Carolina Oliveira

Aula Presencial : Pensando a relação entre a Literatura e as Artes Visuais *hoje*.

Relembrando os antigos...

- Simônides de Ceos (poeta grego/século VI a.C):

"*muta poesis,eloquens pictura*"

- Horácio (poeta latino/século I a.C):
  "*ut pictura poesis*"

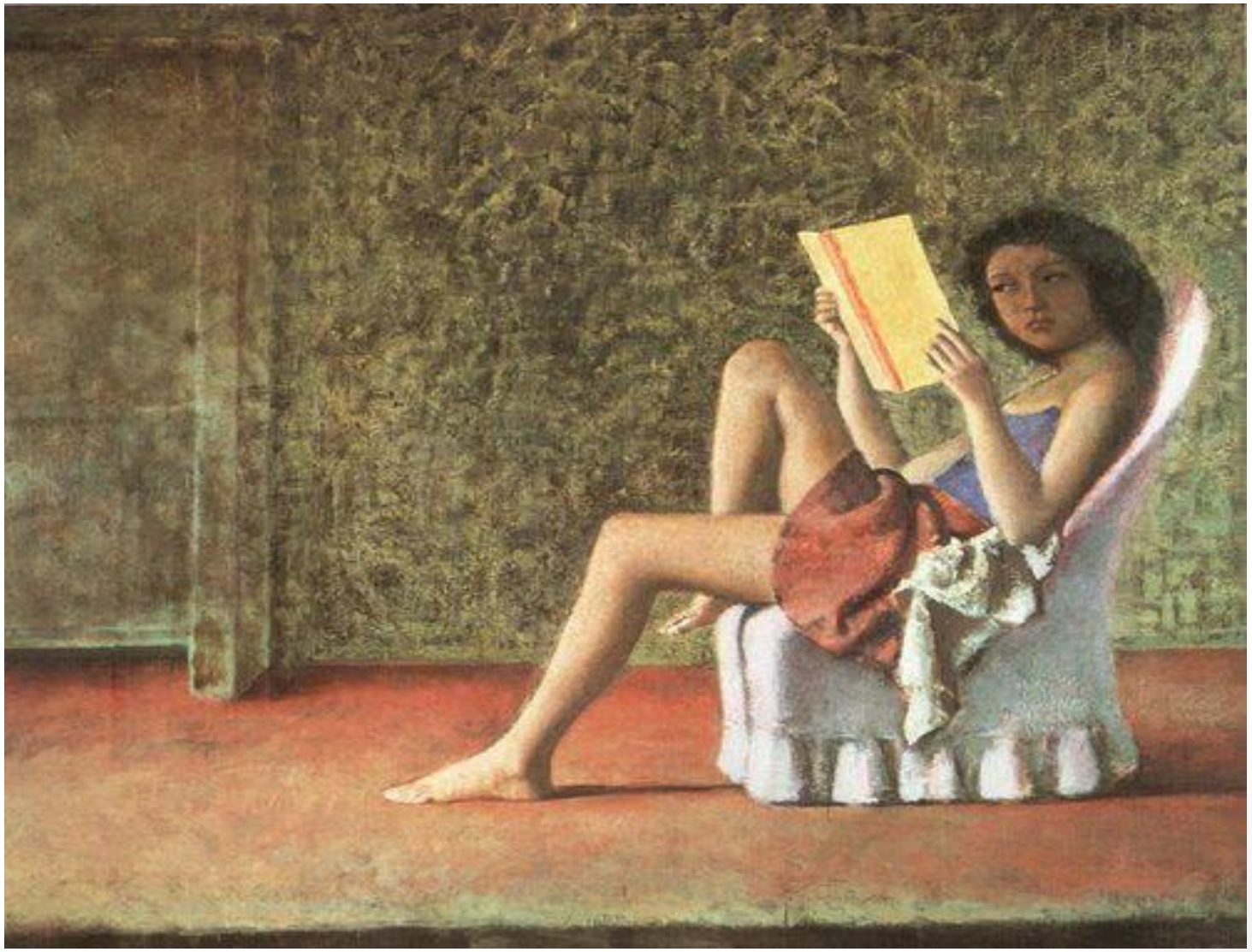
- **Símile**: comparação com conectivo
  - n'A Ilíada: elementos da natureza

- **Ecfrase**: descrição
  - O escudo de Aquiles no canto XVIII da Iliíada

- Trecho de **“Contemplando as meninas de Balthus”**, texto pertencente à terceira parte do livro *O Voo da Madrugada*, de Sérgio Sant’Anna, lançado em 2003, intitulada “Três textos do olhar”.

- “Outra tentação que pode nos tomar, às vezes, é a de querermos imaginar o que está lendo Katia, no seu livro de capa dourada, sem título visível, no quadro intitulado *Katia lisant*. Algum romance de amor, alguma encantadora tolice? Um conto de Hoffman? Alguma novela com cavaleiros e princesas? Sabemos que Balthus preparou ilustrações para o belo e inesquecível *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë, e que o menino irrequieto e a menina a estudar, em *Les Enfants*, encarnam Cathy e Heathcliff, personagens daquele romance; sabemos ainda que o pintor redigiu um estudo, cujo manuscrito se perdeu, sobre livros infantis, e que se debruçou, fascinado, sobre Alice, de Lewis Carroll, autor que, como fotógrafo, e mais veladamente, compartilhava a obsessão de Balthus.” (p. 614)

Katia lisant (1968), Balthus



- “Mas qualquer tentativa de designar o livro de Katia como sendo um desses livros não passaria de uma redução empobrecedora. **Um livro sem título e de páginas não acessíveis para o contemplador de fora, o *voyeur*, é um livro onde se pode inscrever tudo. Mas não devemos ser nós a inscrevê-lo, e sim Katia, a mirar-se nele, absorta, do mesmo modo que outras meninas e mulheres-meninas de Balthus se miram em espelhos vazios de imagens para nós.”** (p. 614)

Les beaux jours (1944-46)

- “Não **<u>podemos</u>** ver os reflexos, mas os próprios rostos no ato de mirar-se. Então é o rosto que, com uma curiosidade toda especial por si próprio, se torna reflexo de sua imagem no espelho. E nesses reflexos revela-se a face, ou uma outra face – ou ainda uma verdadeira face –, das meninas de Balthus.” (p. 614)

- “Uma face que, no caso de ***Katia***, cujo rosto é um reflexo do que estará se passando no livro, embora **consciente** de que o pintam nesse momento, poderíamos apressadamente tomar como mais ‘espiritual’, mas no entanto a compor-se indissoluvelmente com a carnalidade do corpo em sua pose abandonada à leitura, com os pés descalços e as coxas desnudadas mais uma vez ‘no limite’, sob a sainha a mais caseira. Nos arriscaríamos, então, a dizer que, como um colar ou meia num corpo nu ou seminu, o livro de ***Katia***, em suas mãos, no momento em que é lido, se revela também feitiço, fetiche. E que nós, ao observarmos **Katia** lendo, abandonada, partilharemos ainda mais da sua intimidade do que se a víssemos nua. Como se, sorrateiramente, houvéssemos penetrado no aposento onde ela entrega o corpo e o espírito aos devaneios e ali permanecêssemos, contendo a respiração, para que nenhum sobressalto faça a cena diluir-se.” (p. 614)

- (...)
- “O *fetiche*, como se sabe, torna possível a sexualidade para quem a teme. (...) Porém, neste caso – o Caso Balthus –, diríamos que o fetiche não se revela jamais como antecâmara, preliminar de um ato consumatório, e sim se destina a manter para sempre aceso um desejo, não muito fácil de nomear, porque deve deixar intocado o seu objeto, sob pena de destruí-lo ou dissipá-lo. O mesmo desejo, provavelmente, que é o que nos leva a pintar, ou fazer música, ou escrever, não com a hábil competência do profissional, mas com a paixão do amante sublime, a paixão do artista.” (p. 617)

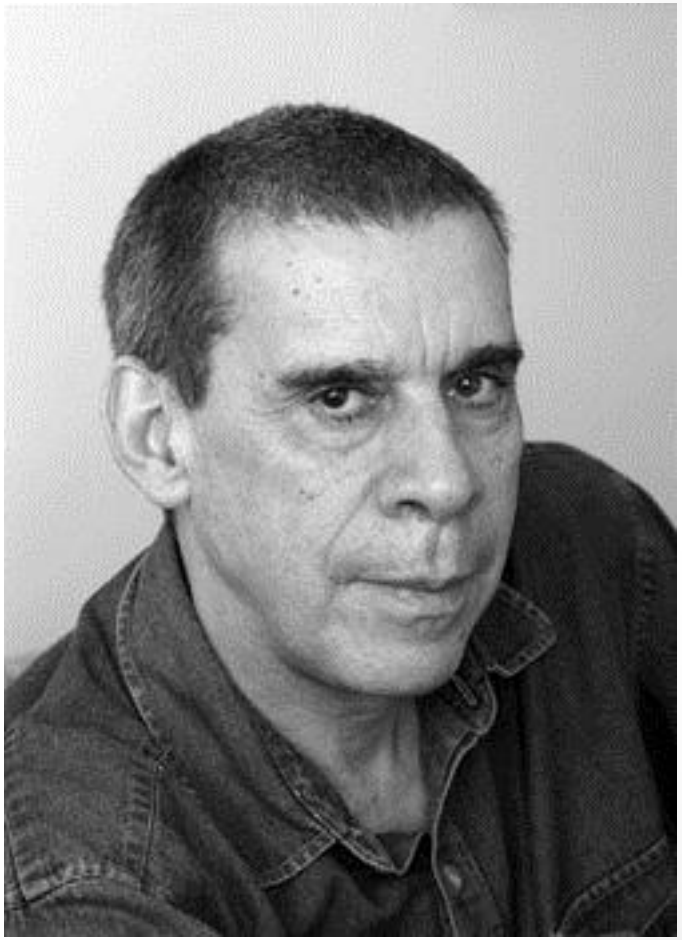
- “**Escrever.** Se nos ensinam alguns mestres que a atitude mais sábia diante das pinturas raras, como as de Balthus, irredutíveis a outra forma de expressão, é a do “contemplar atento e silencioso”, como diz Jean Leymarie, por que **cometeríamos** aqui essa **transgressão**?”
- É que, contemplando as meninas de Balthus, **somos** às vezes **acometidos pela exasperação do amor e do desejo por tanta beleza**, na qual não **podemos** nem **devemos** tocar. Então, insensatamente, é como se **quiséssemos** estar no quarto com ***Katia lendo*** ou *Thérèse sonhando* ou nos quartos de todas elas, encantados em um pássaro de brinquedo, uma meia, um gato, um colar. Ou, ainda, **travestidos em palavras**, com a fome desesperada de que, como no sítio mais sombreado de *Les Beaux jour*s ou através da cortina aberta de um golpe em *La chambre*, **estas palavras sejam fogo e luz**. (p. 618)

Balthazar Klossowski de Rola, **Balthus**

(Paris, 1908 – Rossinière, 2001)

Sérgio Sant'Anna (Rio de Janeiro, 1941)

Subvertendo a mímesis tradicional, encara a técnica narrativa como uma espécie de território de interação multidiscursiva, pois sua escrita é marcada por artifícios, cuja forma manifesta-se através de uma operação metalinguística. Assim, a obra do autor configura-se como uma ficção sobre a possibilidade de representação (PELLEGRINI, 2008).



Bibliografia:

- PELLEGRINI, Tânia. O outro lado do espelho: o simulacro na ficção de Sérgio Sant'Anna. In: **Despropósitos:** estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008.
- SANT'ANNA, Sérgio. **50 contos e 3 novelas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- <<http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&sqi=2&ved=0CCEQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.sabercultural.com%2Ftemplate%2Fslides%2FBalthus-Balthasar-Klossowisk-de-Rola.pps&ei=GHecUOzUMoqm8QTbt4HQBQ&usg=AFQjCNHKYKVc_1hpfBuDLH148nr2zPRqLg&sig2=tSgphmkq_2rJ6j2K6gAdtQ>>
- <<http://www.facebook.com/media/set/?set=a.3753936093507.168733.1429587010&type=3>>

1.2 – Ecfrase e Símile no Épico de Homero

Nessa semana, estudaremos duas figuras de linguagem que são tão antigas quanto a própria literatura. Trata-se da *Símile*, forma particular de Metáfora que está presente nos primeiros poemas do Ocidente, os épicos de Homero, e da *Ecfrase*, espécie de descrição detalhada que seria muito importante à retórica latina posterior. Além de exemplos textuais, veremos como uma das mais famosas ecfrases de todos os tempos foi interpretada por artistas plásticos. Trata-se da descrição do escudo de Aquiles, presente no Canto XVIII da *Ilíada* homérica.

1.2A. Símile nos Poemas Épicos de Homero

Introdução

Como vimos na semana anterior, é constante no mundo antigo a comparação entre as artes da pintura e da poesia. Pais dessa comparação foram o poeta grego Simônides e o latino Horácio. A partir desses textos, como menciona Mario Praz, em *Literatura e Artes Visuais*,

fundou-se a prática de pintores e poetas durante séculos; aqueles iam buscar, para suas composições, inspiração nos temas literários, e estes tentavam pôr diante dos olhos dos leitores imagens que somente as artes visuais (...) poderiam adequadamente oferecer. Uma vista de olhos a uma antiga tradição que remonta à descrição do escudo de Aquiles feita por Homero nos convencerá facilmente de que poesia e pintura têm marchado constantemente de mãos dadas, numa fraterna emulação de metas e meios de expressão. (1982, p. 3)

Como se percebe nas palavras de Praz, desde Homero a relação entre texto e imagem parece ocupar um papel central na apreciação das artes. Nessa semana, estudaremos especificamente os épicos gregos para percebermos como o aedo épico cria determinados tipos de imagens por meio de suas metáforas. Esse uso especial da linguagem, na forma de Símiles e Ecfrases, aproxima a poesia das cenas visuais contemporâneas e posteriores.

1. Símile na *Ilíada* e na *Odisseia* de Homero

Primeiramente, estudaremos a símile, figura de linguagem que confunde-se com a comparação. Se a metáfora é uma aproximação entre duas imagens sem a presença de um conectivo ou de uma conjunção, a comparação sempre apresentará um pequeno termo de ligação. Assim,

> “Amor é fogo” (Metáfora).
> “Amor é como fogo” (Comparação ou Símile)

Nos primeiros textos literários do ocidente, nos épicos de Homero, *A Ilíada* e *A Odisseia*, há um uso muito particular de símile, uso que perpassa a narrativa dos dois poemas. No primeiro deles, é o mundo cotidiano dos homens e as cenas de natureza que adentram no cenário de guerra da *Ilíada*.

> Para a cidade, depois, com soberba, partiu agilmente,
> *Como* o corcel habituado a ganhar altos prêmios, que o carro
> Pela planície arrebata galhardo, em carreira veloz:
> Os pés e os joelhos, assim, alternava, a correr, o Pelida [Aquiles].
> Logo o avistaram os olhos de Príamo, o velho monarca,

Quando ele o plano cortava, brilhando-lhe as armas *como* o astro
Que se distingue, no outono, no curso da noite divina,
Pelo irradiante fulgor entre as outras estrelas brilhantes,
Denominado Cão de Órion pelos homens terrenos;
Brilho extraordinário possui, mas é indício de grandes desgraças,
Pois para os míseros homens é causa constante de febres;
Do mesmo modo lampeja no peito de Aquiles o bronze.
Homero, *Ilíada*, XXII, versos 21-37, Tradução de Carlos Alberto Nunes

Na passagem, o carro de Aquiles, prestes a atacar a cidade de Troia, é comparado a um cavalo potente e premiado. Por sua vez, a imagem da armadura brilhante do guerreiro é comparada a uma estrela luzidia que fulgurante ilumina o céu noturno. Na *Ilíada*, são vários os casos em que o poeta contrasta a violência da guerra com cenas ou imagens pertencentes tanto ao mundo natural quanto ao cotidiano humano.

Visualizamos, portanto, o mundo da guerra, repleto de sofrimento, dor e morte, a penetrar nos festejos de paz da *Odisseia*. No Canto VIII, Ulisses está na corte dos feáceos, um pouco antes de assumir a palavra do aedo (cantor ou poeta) e narrar suas aventuras desde a partida de Troia. Ao escutar essas estórias de guerra narradas em tempo de paz, notem a símile que o poeta usa para dar conta do sofrimento do herói.

Disse, também, como ali num combate mui grande (Odisseu) vencera
Um contendor, pela ajuda que teve de Atena magnânima.
Isso narrava o famoso cantor. Odisseu, entrementes,
Liquefazia-se em lágrimas, tendo banhadas as faces,
Como mulher abraçada no corpo do caro marido
Que sucumbisse a lutar junto aos muros de seus moradores,
A defendê-la e a seus filhos da sorte do dia impiedoso.
Vê que se agita em finais convulsões e que o termo está próximo;
Vêm por detrás e a golpeiam com lanças nos ombros e espaldas,
E como escrava a carregam, para que sofrimentos padeça.
Fanam-se as faces da mísera em tanto sofrer incontido:
Lágrimas comovedoras, também, Odisseu derramava.
Homero, *Odisseia*, VIII, versos 519-532, Tradução de Carlos Alberto Nunes

O herói que vencera a guerra de Troia e que a muitas mulheres havia tornado viúvas, agora sofre pela saudade de casa revivendo a dor de suas vítimas. Nessa passagem, vemos a habilidade do poeta homérico em opor às cenas de guerra ou de paz, imagens ou símiles que revivem na mente do espectador/ouvinte/leitor outras impressões, sensações ou mesmo experiências.

É importante frisar aqui que desde seu início a poesia está marcada pela descrição e por metáforas ou comparações/símiles que fazem o texto ser “visto” ou “imaginado” pelo leitor. No caso ainda da poesia de Homero, além dos muitos exemplos de símiles – mais de duzentos em cada um dos épicos – temos na *Ilíada* um dos primeiros exemplos de *Ecfrase* da história da literatura. Se a *Símile* é uma sutil sugestão pictórica, imagética, a *Ecfrase* configura o próprio esforço do poeta de criar uma imagem, de pintar um quadro com palavras. Vejamos na seção seguinte um dos exemplos mais conhecidos - se não o mais conhecido - de ecfrase na poesia clássica.

1.2B. Ecfrase em Homero: A Descrição do Escudo de Aquiles

2. Ecfrase e o Escudo de Aquiles

Ecfrase é uma palavra de origem grega usada por filósofos e retóricos a fim de conceituar uma descrição detalhada de um objeto ou de uma personagem. O equivalente à *Ecfrase* em latim é *Descripcio* ou Descrição. Mas não se trata apenas de uma descrição, e sim de uma construção que objetiva criar uma imagem vivaz da coisa descrita na mente do ouvinte ou do leitor. É consenso crítico pensar na descrição do Escudo de Aquiles no Canto XVIII da *Ilíada* como o primeiro exemplo de Ecfrase no Ocidente.

Assim, remetendo-nos a Homero, temos logo no início da tradição poética uma relação com uma arte outra que não a oral ou a literária. Indiferente desse objeto ter ou não existido – não há consenso se Homero baseou-se num objeto similar ou se criou a cena inteira –, percebemos que há na *Ilíada* uma relação de endereçamento às artes visuais. Nesse caso, como veremos, não se trata de uma pintura, mas de um escudo cujas imagens são inscritas no bronze, esculpidas pelo artífice olímpico Hefestos.

Após retirar-se da batalha contra os troianos, Aquiles pede à sua mãe, Tétis, que interceda por ele junto a Hefestos para dar-lhe uma nova armadura. Tétis procura o deus da forja e esse executa seu pedido. O narrador homérico dedica singular atenção à descrição desse escudo, especialmente na riqueza de detalhes que descreve muito da cultura grega dos séculos 9 e 8 A.C.: a organização da cidade, festejos de casamento ou religiosos, a discussão pública de processos jurídicos, a prática bélica, a agricultura e a pecuária, entre outras.

Na primeira imagem, vemos um escudo fenício que pode ter originado a idéia de Homero para o escudo. Na segunda, um possível diagrama que ilustra a disposição dos detalhes descritos por Homero no escudo de seu herói.

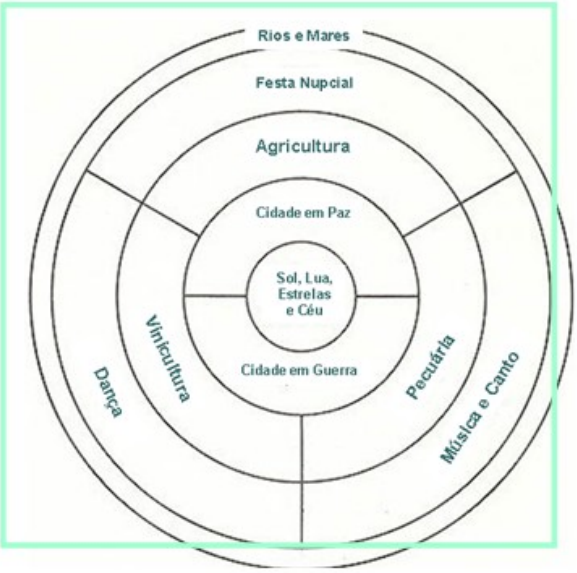


Fig. 01. Anônimo. *Escudo de Bronze*. Séc. 9 a.C.
Fig. 02. *Possível Composição do Escudo de Aquiles*. 2012.

Agora, vejamos em detalhes a construção do escudo de Aquiles por Hefestos no texto de Homero. A primeira informação que temos do objeto é a de que nele o deus moldou diferentes camadas para comportar diferentes figuras. A primeira descrição do escudo segue, na tradução de Fernando C. de Araújo Gomes:

> Primeiro, fez um grande e forte escudo, enfeitando-o de todos os lados e colocou uma tríplice orla brilhante e reluzente em torno e nele prendeu uma correia de prata. No escudo propriamente dito havia cinco camadas e nele Hefestos gravou muitas figuras, com sua grande habilidade. (2001, p. 207)

O narrador detalha a construção divina de forma a ser compreendido e imaginado/vislumbrado por seu leitor/espectador. Trata-se de um detalhe importante o fato de haver cinco camadas, embora a narrativa não delimite de forma alguma quais as cenas, episódios ou personagens que estão colocados em cada uma delas. Esse silêncio exige que o intérprete observe os detalhes da descrição e "organize" imaginariamente as narrativas que são esculpidos em cada uma das camadas. Além disso, a recorrência da expressão “No escudo” ajuda a delimitar os diferentes tópicos, embora não seja uma delimitação perfeita, pois em um só tópico – que pensamos estar relacionado às diferentes camadas – há por vezes duas ou três recorrências dessa expressão. Após essas informações o aedo descreve a forma ornamental que adorna o escudo:

> Nele, gravou a terra e o mar, o incansável sol e a lua cheia e os maravilhosos sinais que rodeiam o céu: as Plêiades e as Hiades, o poderoso Orion e a Ursa, que também chamam do Carro, que gira no mesmo lugar, contemplando Orion e o que é a única que não se banha no Oceano. (2001, p. 207).

A última informação sobre o escudo alude ao imaginário antigo, que pensava a terra como um território imenso, de formato circular, rodeado ou delimitado pelos mares. “No escudo, ele colocou o grande poder do Oceano, na orla externa do bem trabalhado escudo” (2001, p. 209), conclui o narrador. Baseado nessa descrição, pode-se imaginar o escudo do herói grego como um mapa rudimentar do que se imaginava como o mundo antigo. Nele, a terra era descrita como um centro no qual cidades, vilarejos, povos, homens e animais estavam circundados pelo mar.

A descrição da segunda camada do escudo encerra uma série de práticas sociais comuns às cidades gregas. Interessa demarcar que essa descrição inicie não coincidentemente com um grande festejo no qual noivos são seguidos por dançarinos:

> Nele gravou duas cidades dos homens mortais, ambas muito belas. Em uma delas havia uma festa nupcial e os noivos estavam sendo conduzidos de suas casas, através da cidade, à luz de brilhantes tochas, e o hino nupcial se elevava, em voz alta. Dançarinos giravam em torno e, no meio deles, as flautas e as liras executavam a música. As mulheres, nas soleiras das portas, contemplavam maravilhadas. (2001, p. 208)

Depois dessa descrição inicial da cidade e dos festejos, outros episódios marcantes são ilustrativos de outras duas práticas sociais caras às cidades gregas contemporâneas de Homero: o pensamento jurídico e a guerra.

> O povo estava reunido na praça do mercado, onde surgira uma disputa: dois homens querelavam acerca do resgate de sangue de um homem assassinado. Um dizia que dera tudo, explicando isso ao povo; o outro negava ter recebido, e ambos queriam ganhar causa perante o juiz. O povo aplaudia ambos, pois ambos os lados tinham partidários. (...) Perto da outra cidade, estavam formados dois exércitos, reluzentes em suas armaduras. Seu objetivo estava em uma alternativa: destruir a cidade ou cada um tomar metade de toda a riqueza que a bela cidade tinha dentro si. Os cidadãos, porém, não queriam ainda se curvar e estavam armando uma emboscada. Suas queridas esposas e delicados filhinhos estavam na muralha para guardá-la e, com eles, tinham vindo os velhos. (2001, p. 208)

Na terceira e na quarta camada, outras duas atividades são detalhadas. Tratam-se de atividades fundamentais à manutenção da ordem e da sobrevivência no contexto grego. Entre os séculos IX e VII a. C. a agricultura e a pecuária praticadas pelos povos gregos foram fundamentais ao seu desenvolvimento político e cultural.

> No escudo, Hefestos gravou a macia terra de cultura, uma rica terra arada, vasta e três vezes arada. Muitos lavradores trabalhavam aqui e ali, movimentando seus grupos. E, quando atingiam de novo a extremidade do campo, um homem se levantava e punha-lhe nas mãos uma taça de vinho doce como o mel, e eles voltavam de novo ao longo dos sulcos, ansiosos para mais atingirem de novo a orla da terra arada. (2001, p. 208)

Na quarta camada agora é a pecuária que é narrada. Na descrição, o narrador homérico alude tanto às práticas de pastoreio comuns e idílicas quanto ao perigo de feras predadoras.

> No escudo, ele colocou um rebanho de vacas de chifres retos. Eram gravadas em ouro e estanho e seguiam dos estábulos para a pastagem, junto de um rio cantante, margeado por ondulantes juncos. Quatro pastores, feitos de ouro, caminhavam com o gado, seguido por nove velozes cães. Dois terríveis leões haviam pegado um touro mugidor, entre os animais que iam à frente, e o touro mugia muito alto, enquanto era arrastado e os cães e jovens corriam atrás. (2001, p. 209)

Por fim, a descrição do escudo de Aquiles é encerrada com uma cena que lembra muito o início da primeira camada, como se o olhar do observador retornasse ao ponto inicial. Somos agora, enquanto leitores/espectadores da narrativa texto-visual de Homero, levados a um banquete palaciano no qual novamente a dança é destacada.

> No escudo, o famoso deus coxo colocou um salão de danças semelhante àquele, que, certa vez, na Cnossos, Dédalo construiu para Ariadne das belas tranças. Havia jovens e donzelas dignos, valiosos presentes nupciais, e dançavam segurando a cintura uns dos outros. As donzelas, traziam vestes de fino linho, e os jovens, bem tecidas túnicas, há pouco embebidas no óleo de oliva. As donzelas traziam belas guirlandas, e os jovens, punhais de ouro, pendendo de cintos de prata. Às vezes, eles corriam agilmente, assim como um oleiro experimenta sua roda; outras vezes corriam formando uma fila, uma em direção à outra. Uma grande multidão contemplava, embevecida, a encantadora dança, e, no meio dela, um tocava sua lira e dois acrobatas começavam seus exercícios, dobrados pelo meio. (2001, p. 209)

A descrição do escudo abre e fecha – exceto pela primeira camada dedicada aos céus e pelo detalhamento da borda centrado em Oceano – com cenas que envolvem festejos, música e dança. A escolha do poeta insufla ao texto uma energia única, dando a impressão de que, no ato da leitura, estamos assistindo ao movimento dos homens, dos animais, das estações, das diferentes culturas.

Essa impressão de movimento também se dá por outro artifício usado pelo poeta: ao invés de descrever o objeto – como Virgílio fará no Canto VIII da *Eneida* , em uma descrição bem mais "estática" –, Homero narra a feitura, a construção do escudo por Hefestos. Por isso a repetição de “No escudo, o famoso deus colocou...”. Esse detalhe terá grande importância à argumentação de Lessing no seu tratado sobre poesia e pintura, *Laocoonte*, tratado que estudaremos dentro de três semanas.

Conclusão

Por fim, gostaria de destacar dois importantes elementos do que aprendemos nessa semana. Primeiro, o estudo das símiles e das ecfrases não tem por objetivo levar o aluno à memorização desses conceitos. Antes, a perceber que há um elemento visual, descritivo, comparativo na própria construção do texto literário que remete a imagens, cenas, episódios, figuras.

Por fim, destaco também a reinterpretação que a descrição do escudo de Aquiles na *Ilíada* teve no decorrer da história. Abaixo, duas versões: na primeira, temos uma ilustração do século XIX que tenta dar conta da organização do escudo; na segunda, em uma criação contemporânea da artista Kathleen Vail, temos os detalhes de cada um dos episódios do escudo.

Fig. 03. Anônimo. *O Escudo de Aquiles*. Ilustração do Século XIX.
Fig. 04. Kathleen Vail. *O Escudo de Aquiles*. Digital. 2010.

O que vocês acharam do que aprenderam? Conseguem relacionar com outros exemplos de suas leituras literárias? Usem o Fórum de Discussões para trocar perguntas e dados com os outros colegas, com o professor e com os tutores.

Na próxima semana, deixaremos um pouco a arte visual na literatura para estudarmos a literatura nas artes visuais, vendo como os pintores de vasos gregos reinterpretaram os mitos presentes em Homero.

1.3 – A Arte Cerâmica Grega e os Mitos Clássicos

A Atenas do século V era famosa por sua produção de azeite de oliva, produto associado à deusa que deu nome à cidade, Atená. Para transportar esse produto pelo Mar Mediterrâneo, muito se investiu em vasos de cerâmica, chegando-se ao ponto de embelezá-los com diferentes cores e figuras. Nos vasos de cerâmica gregos encontramos uma das primeiras formas de nítida relação entre a literatura e as artes visuais antigas. Nessa semana, estudaremos como alguns desses artistas ilustraram os mitos de Tróia.

Introdução

Vimos na última semana como Homero possivelmente referenciou um tipo de arte visual de seus dias ao "descrever" o escudo do protagonista da *Ilíada*. Nessa semana, observaremos o inverso dessa relação, ao estudar obras visuais que parecem referenciar textos literários. Para tanto, partiremos do principal objeto usado pelos gregos para a pintura dos seus mitos, dos seus costumes e dos seus heróis: os vasos de cerâmica.

1. Os Gregos e a Pintura em Cerâmica

No mundo antigo, nenhum autor foi mais homenageado e "ilustrado" do que Homero. Uma das primeiras formas de arte no contexto grego são os vasos de cerâmica. Segundo Anthony Snodgrass, no livro *Homero e os Artistas: Texto e Pintura na Arte Grega Antiga*, os primeiros exemplares gregos de arte em vasos estavam relacionados aos dois principais usos para objetos dessa sorte: funerário e religioso. (2004, p. 77)

Todavia, em especial nos séculos VI e V a.C., a cidade de Atenas vivenciou um grande crescimento econômico, sobretudo pela produção de azeite de oliva e pela comercialização nas regiões dos mares Mediterrâneo e Egeu. Ademais, a Oliveira e seus frutos estavam, sobretudo na cidade de Atenas, relacionados à deusa que séculos antes tinha dado nome à cidade, Atena. Para o transporte desse produto, os gregos aprimoraram a produção de vasos de cerâmica e também investiram na pintura e na ornamentação desses objetos.

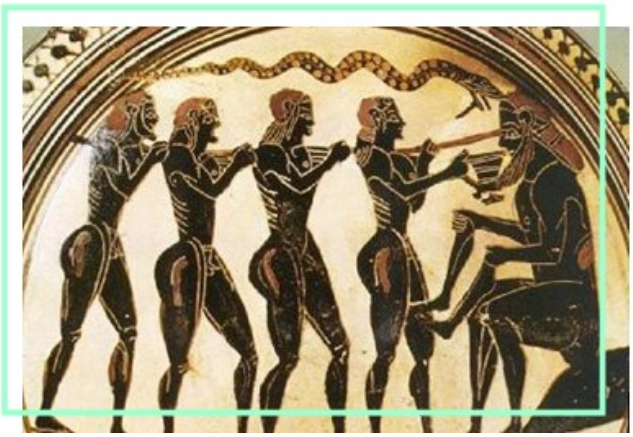
Temos, na passagem do século VIII para o VI, uma série de exemplares de vasos e taças – pertencentes ao período conhecido como Geométrico na história da arte – que aludem a episódios específicos de Homero. Muitas dessas peças apresentam temas heroicos, que encontram nos heróis da *Ilíada* – Aquiles, Agamêmnon, Menelau, Heitor e Párias, entre outros – figurações perfeitas a esse tipo de representação.

Todavia, para o nosso objetivo, interessa menos as cenas de guerra do período Geométrico e mais as aventuras de outro herói homérico: Ulisses. Na *Odisseia*, nos interessa primeiramente o Canto IX, no qual encontramos o episódio relacionado aos ciclopes. Além disso, vamos aprender dois tipos diferentes de estratégias visuais usadas por artistas não apenas na antiguidade, como também na era moderna: falamos das imagens monocênicas e sinópticas.

2. Ulisses e o Ciclope Polifemo e a Tradição Visual Sinóptica

No Canto IX da *Odisseia*, Ulisses passa a narrar suas próprias aventuras, partindo de Troia até chegar a ilha da ninfa Calipso. Um dos episódios mais marcantes desse relato é chegada na ilha dos ciclopes, monstros gigantes que possuíam apenas um olho. Ulisses e seus companheiros gregos ficam presos na caverna do monstro, que se recusa a deixá-los partir, não escondendo sua intenção de matar e devorar todos eles. Para escapar, Ulisses elabora um plano que compreende: mentir para o monstro – apresentando-se como "Ninguém" –, embebedá-lo, cegá-lo e escapar da caverna coberto por peles de ovelha.

Vejamos agora como dois diferentes artistas de vasos de cerâmica ilustraram esse episódio. Primeiramente, vamos ver como a convenção sinóptica é usada pelo primeiro artista. Quando falamos dessa convenção, tratamos de uma única imagem que apresenta dois ou mais episódios.



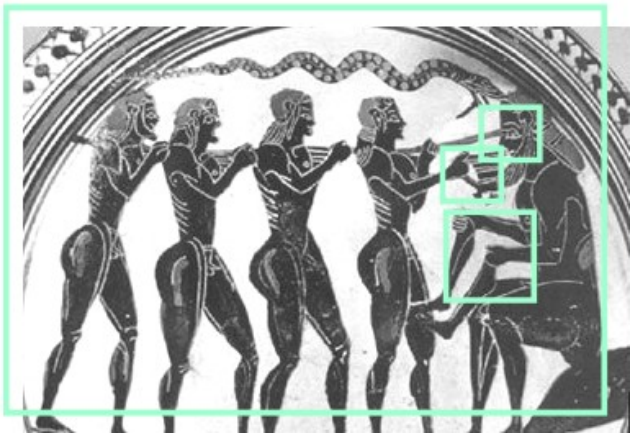


Fig. 1. Anônimo. Ulisses e três companheiros cegam Polifemo. Taça Cretense. Séc. VI a.C. Biblioteca Nacional, Paris.
Fig. 2. Anônimo. Ulisses e três companheiros cegam Polifemo. Taça Cretense. Séc. VI a.C. Paris, Detalhes.

Nessa taça cretense, temos um bom exemplo de representação sinóptica, visto que a imagem "ilustra" três diferentes elementos do episódio homérico. A partir da leitura que fizemos do canto 9 da *Odisseia*, sabemos que o monstro é canibal, que Ulisses o adormece com vinho e que fura seu único olho com uma lança feita de um pedaço de madeira. Mas como representar esses três diferentes estágios ou episódios narrativos em apenas uma imagem? O artista da taça em questão conseguiu tal feito ao pintar: (1) Polifemo segurando duas pernas humanas, (2) Ulisses ofertando ao monstro uma taça e (3) o herói e outros três companheiros furando o olho da criatura. Sobre esse objeto, Snodgrass escreve:

> Na narrativa da *Odisseia*, temos de imaginar um lapso de várias horas para a realização de todos esses eventos: na pintura, eles são mostrados como se ocorressem simultaneamente. Mas apenas 'como se': pois a pintura seria lida como uma narrativa condensada, qual um pequeno texto. Note-se que o pintor evita não somente a divisão da pintura em episódios separados e completos, à maneira de uma história em quadrinhos, mas também a repetição de qualquer das figuras. Desse modo, a narração da história exige um planejamento cuidadoso: poucos momentos salientes têm de ser escolhidos em uma sequência muito maior, em parte devido a sua importância na história, mas em parte devido ao critério de sua compatibilidade com cada um dos outros momentos reunidos em uma única cena. Como iremos ver, o pintor mostrou certa inépcia no que diz respeito a esse último requisito, pois ele representa Odisseu estendendo a taça ao gigante, que não pode pegá-la, uma vez que suas mãos estão ocupadas. Mas ele queria incluir a característica do canibalismo, e é difícil ver como ele poderia tê-lo feito de um modo melhor. Há vários outros episódios importantes que tiveram de ser suprimidos, como o adormecimento do ciclope (...) e o aquecimento da estaca. (2004, pp. 92-93)

No decorrer da história do Ocidente, sobretudo quando artistas se basearem em um episódio literário, teremos a convenção sinóptica como forma de "mostrar" uma "narrativa", composta de vários episódios, em uma única imagem. Se, como vimos na semana passada, Homero em muitas passagens de seus poemas deseja transformar seus ouvintes/leitores em espectadores, aqui temos o inverso: artistas visuais tentando forçar seus observadores a agirem como leitores/intérpretes.

3. Ulisses, Polifemo e a Tradição Visual Monocênica

Vejamos agora uma versão posterior do mesmo episódio. Aqui, nota-se uma diminuição no objetivo do artista em construir uma narrativa, o que identifica a convenção sinóptica, e um centramento em elementos mais detalhados da cena ou das personagens. Essa convenção é chamada de monocênica, ou seja, apresenta apenas uma cena.

Como Snodgrass afirma, “uma característica interessante na evolução da arte grega é que, em períodos posteriores, ela se afasta gradualmente da representação sinóptica e adora o retrato ‘monocênico’ de um único momento”. (p. 98) A ânfora da figura 03, por exemplo, destaca Ulisses por pintá-lo com uma cor mais clara do que a de seus companheiros. Essa imensa ânfora foi usada para sepultar um jovem do sexo masculino no cemitério de Elêusis, na Ática. (Snodgrass, 2004, p. 137) Podemos apenas especular sobre o sentido da ilustração desse heroico episódio em relação à morte de um jovem.

Fig. 3. Anônimo. *Ulisses Cega Polifemus*. Ânfora Ática. 670-660 a.C. Eleusis Museum, Eleusis.
Fig. 4. Teseus, o pintor. *Ulisses e Polifemus*. Vaso Ático. 540-490 a.C. Louvre, Paris.

Ainda há marcas sinópticas aqui, pois o ciclope segura a taça de vinho. Todavia, uma inegável individuação ocorre no que concerne ao herói grego. Na imagem anterior, ele não se diferenciava dos companheiros. Aqui, ele tem um rosto e a constituição mais clara do seu corpo o separa dos outros homens que também batalharam em Troia. Esses detalhes indicam a caracterização do herói multifacetado, principal epíteto ou característica de Ulisses.

O mesmo acontece no vaso reproduzido na quarta imagem, em que não apenas a postura física do herói se diferencia do seu velho ajudante, como também seu rosto. É como se víssemos nascer nessa peça a própria face do herói, sua individualidade. Se o nome dado ao monstro é “Ninguém”, a face representada pelo artista grego é a do industrioso Ulisses.

A observação dessas três imagens (Figuras 1, 3 e 4) nos faz concluir que no decorrer da história da arte grega, houve a passagem de uma representação sinóptica - vários episódios em apenas uma imagem - para uma composição monocênica - apenas um episódio. Essa passagem afasta a pintura da fonte literária, fazendo com que ela não mais conte uma história. Por outro lado, essa "perda" torna-se "ganho" ao percebermos que a diminuição do número de episódios leva os artistas a melhorarem a caracterização individual dos heróis. Mais e mais, percebemos que a aproximação entre literatura e pintura é também um afastamento no qual as duas artes vão desenvolvendo suas respectivas potencialidades.

Algumas Conclusões

Na semana passada, vimos como um poeta pode referenciar objetos visuais ou ao menos recorrer a uma figura de linguagem que objetiva produzir imagens na imaginação de seus ouvintes. Agora, acabamos de perceber como artistas visuais do quinto século antes de Cristo podem recorrer à literatura em busca de episódios específicos. Todavia, Anthony Snodgrass supõe que essa relação entre literatura e artes visuais seja mais complexa do que a mera aproximação comparativa supõe.

Na opinião do crítico, tanto poetas quanto artistas estão trabalhando paralelamente, baseando suas respectivas criações em uma longa tradição oral. Assim, nem poetas imitam pintores, nem esses imitam textos. Ambos criam de acordo com suas respectivas limitações técnicas e com objetivos diversos.

A hipótese de Snodgrass explica a existência de peças que não aludem de forma alguma aos poemas homéricos ou a mitos ou episódios conhecidos do ciclo troiano. Entre essas peças, estão as bem conhecidas cenas de Aquiles cuidando dos ferimentos de Pátroclo ou de Aquiles e Ájax jogando damas.

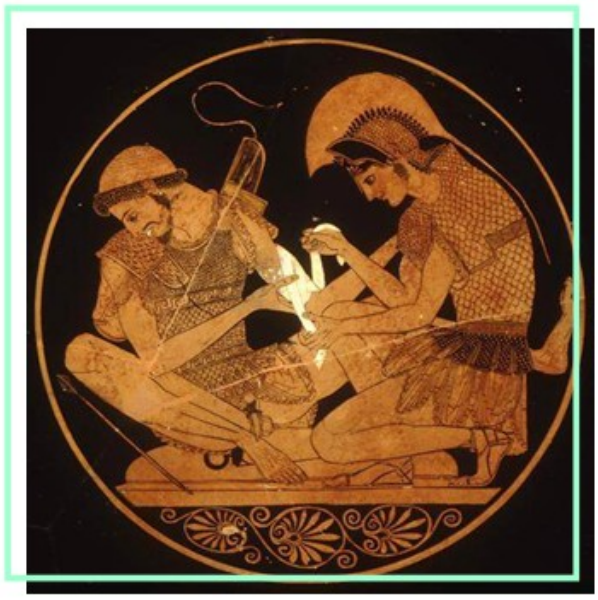


Fig. 5. Sósias, o Pintor. *Aquiles cuida das feridas de Pátroclo*. Vaso Ático, 500 a.C. Altes Museum, Berlin.
Fig. 6. Exéquias, o Pintor. Aquiles e Ajax jogam Damas. Vaso Ático, 530 a.C. Museu Vaticano, Roma.

Desse modo, o que nos interessa não é afirmar que uma arte imita outra e sim demonstrar o quanto poetas e pintores estão próximos ao trabalhar com uma base comum de mitos. Portanto, quando dizemos "Poesia e Pintura" ou "Literatura e Artes Visuais" estamos referindo ao mútuo diálogo entre essas duas artes, à relação profícua e fértil entre elementos e características que definem tanto o papel dos diferentes poetas e artistas como também nossa função enquanto leitores ou espectadores.

No decorrer da história da arte ocidental, teremos um centramento em representações pictóricas monocênicas. Entretanto, a pintura sinóptica será por séculos muito popular, sobretudo na Idade Média e em artistas que ilustram temas bíblicos ou cristãos. Na tarefa da próxima semana, vamos analisar dois exemplos de cada uma dessas formas de representação pictórica. Além disso, usem o fórum de discussão para revisar o que aprenderam e discutir com seus colegas e com os tutores as suas dúvidas sobre o conteúdo

1.4 – O Contexto Latino e o Tema do Laocoonte

Na última semana de nossa primeira unidade, estudaremos o caso mais conhecido de relação entre literatura e artes visuais no mundo greco-latino. Falamos do tema do Laocoonte, sacerdote troiano que foi morto por Apolo para que não revelasse o plano grego do Cavalo de Madeira. O mito ganhou realce no contexto latino do primeiro século antes de Cristo, tanto pela presença no Canto II da *Eneida* de Virgílio como pela estátua de três artistas da ilha grega de Rodes.

Introdução

Um viril ancião sofre as agonias da morte. Ao redor de seu corpo, um par de serpentes encerra seu corpo e os corpos dos filhos pequeninos. Em sua barba revolta, os detalhes esculpidos de um gemido mudo, lábios entreabertos, vacilantes, temerosos. Mãos firmes seguram a serpente que lhe morde o flanco esquerdo. Serpentes monstruosas, maldições divinas, sofrimentos humanos.

1. Laocoonte na Eneida de Virgílio

O episódio de Laocoonte foi primeiramente narrado em alguns mitos gregos relacionados à guerra de Troia. No ano 29-19 a.C., o relato foi recuperado em detalhes por Virgílio no segundo canto da *Eneida*. Nele, Laocoonte e seus dois filhos, Antifantes e Timbreus, são troianos adoradores de Apolo. Tendo uma visão da artimanha grega que envolvia o cavalo de madeira, o pai estava prestes a protestar contra a entrada do presente inimigo na cidade quando os deuses, favorecendo os gregos, enviaram duas monstruosas serpentes marinhas para os silenciar.

Vejamos como o poeta latino descreve a morte desses troianos, em uma das mais admiradas imagens da poesia clássica:

> Canto II da *Eneida*, Tradução de Tassilo Orpheu Spalding
>
> Então, outro espetáculo, maior e muito mais terrível, se ofereceu aos olhos dos infelizes troianos, e lançou em seus corações imprevista perturbação. Laocoonte (...) imolava um possante touro ao pé dos solenes altares. Ora, eis que duas serpentes, vindas através das ondas tranquilas (...) alongando sobre o mar seus imensos anéis, avançam em direitura do litoral. Erguem-se as cabeças no meio das vagas, suas cristas sanguíneas dominam as ondas; o resto dos corpos desliza sob a água e os dorsos imensos se curvam em espiral. Faz-se ruído no mar espumoso; e já tocavam a terra e, tintas de sangue e com fogo nos olhos ardentes, lambiam as sibilantes bocas com as línguas vibrantes. Nós fugimos àquela visão. As duas serpentes, em direção certa, dirigem-se para Laocoonte; e primeiro ambas enlaçam os pequenos corpos de seus dois filhos, enrolam-se ao redor da presa e rasgam com mordeduras os seus miseráveis membros. Depois, arrebatam o próprio Laocoonte que vinha em socorro dos filhos trazendo as armas nas mãos e o constringem com seus revezes, ao redor do seu pescoço, enrolaram os dorsos escamosos e o excedem com a cabeça e com os pescoços elevados. Ele procura desfazer os nós com as mãos... (pp. 35-36)

Nesse episódio, associado por alguns autores à noção de ecfrase – a descrição textual de um objeto visual –, é como se o poeta usasse as palavras para criar na mente dos seus leitores ou ouvintes uma cena de profundo *pathos* (sofrimento) na destruição das personagens troianas. Podemos visualizar, a partir do vívido texto do poeta, os olhos furiosos das duas serpentes, os corpos do pai e dos filhos, presos no abraço fatal dos poderosos monstros, o último fôlego desses homens antes da morte. Ao lado da cena, dentro do cavalo de madeira, conforme descreve o narrador virgiliano, os gregos sorriem aliviados, pois sua estratégia foi protegida pelos deuses.

Do ponto de vista histórico, o que é instigante no relato de Virgílio, é o fato de, no mesmo período, uma família de escultores da ilha grega de Rodes ter criado um grupo de estátuas que retratava o mesmo episódio. Esse grupo seria tão renomado quanto o próprio poema de Virgílio, exceto pelo fato dele ter ficado desaparecido por mais de mil anos, entre os séculos 2 e 15 d.C.

2. O Laocoonte dos Irmãos de Rodes

O Grupo Laocoonte ou Laocoonte e seus filhos é uma escultura em mármore de dois metros de altura e largura exposta no museu do Vaticano. O grupo de estátuas foi realizado por três escultores da ilha grega de Rodes, Hagesandro, Polidoro e Atenodoro, duas décadas antes de Cristo. Atualmente coloca-se em dúvida se realmente a peça de 1506 é original ou uma cópia algumas décadas posterior, talvez da Roma Imperial ou do período Helenístico final.

O grupo foi levado para Roma em 69 d. C., pelo imperador Tito, tendo sido perdido por séculos entre as ruínas da cidade, devido aos sucessivos ataques e às futuras invasões dos bárbaros durante a Idade Média. Sua fama, porém, permaneceria textualmente devido à descrição de Plínio no seu *História Natural*, como uma obra "que poderia ser considerada melhor do que qualquer pintura ou escultura existente" (Berbara, 1994, p. 35). Além disso, o poema de Virgílio contribuiu para a preservação da história mítica, em especial pela valorização que a cultura e a língua latina receberam no medievo. Essa dupla referência – ao mito por Virgílio e à estátua por Plínio – fez com que, no decorrer de treze séculos, artistas, intelectuais e poetas, cogitassem sobre a aparência da obra perdida. Abaixo, alguns esboços e figuras que ilustram essa especulação no período (Fig. 01 e Fig. 02).

Fig. 01. Anônimo. *Laocoonte e seus Filhos*. Ilustração a partir de Virgílio.
Fig. 02. Anônimo. *O Sofrimento de Laocoonte*. Ilustração a partir de Plínio.

3. A Redescoberta do Laocoonte dos Irmãos de Rodes

Em 1506, a estátua foi encontrada em um vinhedo no Monte Oppio, em Santa Maria Maggione, perto de Roma, enterrada. O artista Michelangelo, sob as ordens do Papa Julio II (o mesmo responsável pelo financiamento dos afrescos da Capela Sistina), estava presente para confirmar a legitimidade da estátua. Sua descoberta gerou um alvoroço no século dezesseis, influenciando uma série de pintores e escultores, entre eles o próprio Michelangelo que muito deve a ela suas figuras viris e majestosas na Sistina (King, 2004, p. 167). Para o escultor, a estátua era "um milagre artístico sem igual" (Beckett, 2002, p. 22). Sobre esse, Ross King, em*Michelangelo e o Teto do Papa*, escreve:

> Em uma cidade onde a antiguidade estava rapidamente se transformando em uma religião, foi deflagrada uma obsessão pela estátua. Multidões em júbilo jogavam flores à sua passagem pelas ruas ao som do canto do coro papal. Foram feitas reproduções em cera, terracota, bronze e ametista. Andréa del Sarto a desenhou, bem como Parmagianino. Baccio Bandinelli esculpiu uma versão para o rei da França. Ticiano desenhou um Laocoonte e o acadêmico Jacopo Sadoleto escreveu um poema em honra da estátua. Sua imagem chegou mesmo a ser reproduzida em pratos de majólica vendidas em Roma como suvinires. (2004, p. 168)

Na sua dissertação de mestrado, *Michelangelo e o Laocoonte: Um aspecto da Cristianização do Mito Antigo no Renascimento Italiano* (Campinas: Unicamp, 1994), Maria Cristina Berbara estuda os poemas compostos para louvar a "ressurreição" do grupo de estátuas em uma Roma gloriosa sob a égide de Júlio II (1994, p. 39-40). Além disso, a autora detalha outros efeitos culturais da redescoberta do grupo na Roma renascentista. Sua dissertação está disponível na Biblioteca de Teses e Dissertações dessa Instituição.

Fig. 03. Irmãos de Rodes. *Laocoonte como foi encontrado em 1506*.
Fig. 04. Anônimo. *Cópia de Bronze da Versão Reconstituída do Laocoonte.*

Todavia, essa descoberta não foi perfeita, pois o grupo estatuário estava quebrado em cinco partes, além de faltar os braços direitos de duas personagens e a mão direita de outra. Essas peças fomentariam a conhecida contenda entre Rafael e Michelangelo (Fig. 03) Surpreso pela descoberta do grupo, Júlio II instituiu uma comissão que deveria reconstituir os membros perdidos. Michelangelo, devido à observação dos músculos peitorais e da posição inteira da figura defendia a hipótese de que o braço estaria dobrado, com a mão tocando a cabeça da figura principal. Os outros escultores, entre eles o juiz da comissão, Rafael, admoestavam que o braço deveria estar esticado, o que aumentaria o efeito dramático da peça. Os contemporâneos aceitaram a hipótese de Rafael, restaurando a imagem com o braço esticado, resultando

em um sem número de cópias ilustradas e reproduções estatuárias em tamanho real ou inferior do grupo (Berbara, 1994, p. 44-47), em um erro histórico e estético que seria corrigido apenas quatro séculos depois (Fig. 04).

Passados quatro séculos, em 1905, um antiquário alemão, Ludwig Polack, encontrou em depósito de mármores romano um braço esculpido, contornando pelo que parecia ser parte do corpo de uma serpente. Polack apresentou-o como parte de uma cópia romana ou posterior. Passados quarenta anos, o estudioso Vergara Cafarelli provou, com estudos comparativos e testes químicos de datação, que o braço era na verdade o membro perdido do grupo Laocconte. A peça foi restaurada, sendo novamente exposta em 1957 (Berbara, 1994, p. 48-50). Depois de 450 anos, a contenda fora resolvida e a hipótese de Michelangelo, confirmada. Abaixo, o Laocoonte original, hoje em um lugar de destaque no Museu Vaticano em Roma.

Fig. 05. Irmãos de Rodes. *Grupo Laocoonte*. Escultura em Mármore. Século I d.C.

Conclusão

Nessa semana, vimos de que modo um poeta e um grupo de artistas plásticos podem interpretar de forma diversa um mesmo tema. Como veremos na próxima unidade, na disputa entre poetas e pintores entre os séculos 17 e 18, o Laocoonte – tanto o grupo estatuário quanto sua versão textual em Virgílio – tornou-se um tema em si próprio, usado por ambos os lados da contenda para reforçar suas defesas da soberania da pintura ou da poesia, ou ainda, como possível paralelo entre as artes.

Nas palavras de Aguinaldo José Gonçalves, no seu livro *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*, temos no Laocoonte um "caleidoscópio crítico", uma lente pictórica e poética, em suas versões textuais e visuais, "que resulta num convite ao estudo e à investigação" (1994, p. 29). Nesta disciplina, aceitaremos tal convite por continuar a refletir não apenas sobre o tema do Laocoonte na pintura e na poesia como também sobre as relações entre essas duas artes.

Como material complementar, incluímos nessa semana uma série de Slides que apresentam um dos vários poemas escritos em homenagem a estátua depois da sua descoberta e uma pintura que objetivou retratar o momento da sua descoberta. Acesse esse material e depois discuta com os colegas e as tutoras no Fórum de Dúvidas sobre os efeitos interpretativos das várias versões, textuais e visuais, de um mesmo tema mitológico.

2. Ecfrase e o Escudo de Aquiles

Ecfrase é uma palavra de origem grega usada por filósofos e retóricos a fim de conceituar uma descrição detalhada de um objeto ou de uma personagem. O equivalente à *Ecfrase* em latim é *Descripcio* ou Descrição. Mas não se trata apenas de uma descrição, e sim de uma construção que objetiva criar uma imagem vivaz da coisa descrita na mente do ouvinte ou do leitor. É consenso crítico pensar na descrição do Escudo de Aquiles no Canto XVIII da *Ilíada* como o primeiro exemplo de Ecfrase no Ocidente.

Assim, remetendo-nos a Homero, temos logo no início da tradição poética uma relação com uma arte outra que não a oral ou a literária. Indiferente desse objeto ter ou não existido – não há consenso se Homero baseou-se num objeto similar ou se criou a cena inteira –, percebemos que há na *Ilíada* uma relação de endereçamento às artes visuais. Nesse caso, como veremos, não se trata de uma pintura, mas de um escudo cujas imagens são inscritas no bronze, esculpidas pelo artífice olímpico Hefestos.

Após retirar-se da batalha contra os troianos, Aquiles pede à sua mãe, Tétis, que interceda por ele junto a Hefestos para dar-lhe uma nova armadura. Tétis procura o deus da forja e esse executa seu pedido. O narrador homérico dedica singular atenção à descrição desse escudo, especialmente na riqueza de detalhes que descreve muito da cultura grega dos séculos 9 e 8 A.C.: a organização da cidade, festejos de casamento ou religiosos, a discussão pública de processos jurídicos, a prática bélica, a agricultura e a pecuária, entre outras.

Na primeira imagem, vemos um escudo fenício que pode ter originado a idéia de Homero para o escudo. Na segunda, um possível diagrama que ilustra a disposição dos detalhes descritos por Homero no escudo de seu herói.

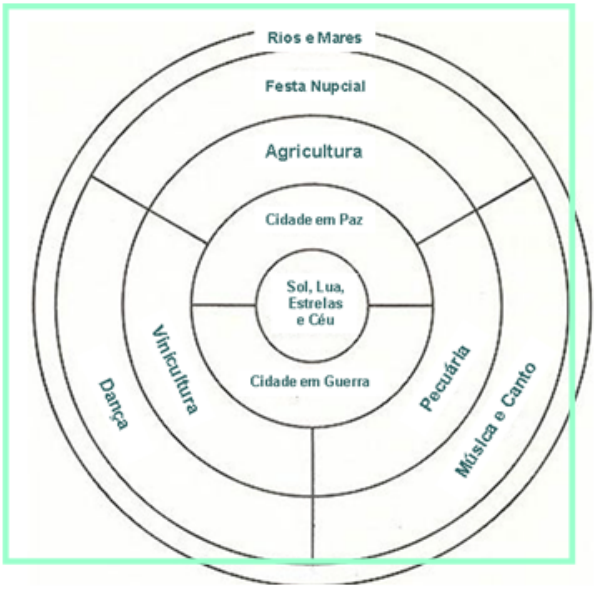


Fig. 01. Anônimo. *Escudo de Bronze*. Séc. 9 a.C.
Fig. 02. *Possível Composição do Escudo de Aquiles*. 2012.

Agora, vejamos em detalhes a construção do escudo de Aquiles por Hefestos no texto de Homero. A primeira informação que temos do objeto é a de que nele o deus moldou diferentes camadas para comportar diferentes figuras. A primeira descrição do escudo segue, na tradução de Fernando C. de Araújo Gomes:

> Primeiro, fez um grande e forte escudo, enfeitando-o de todos os lados e colocou uma tríplice orla brilhante e reluzente em torno e nele prendeu uma correia de prata. No escudo propriamente dito havia cinco camadas e nele Hefestos gravou muitas figuras, com sua grande habilidade. (2001, p. 207)

O narrador detalha a construção divina de forma a ser compreendido e imaginado/vislumbrado por seu leitor/espectador. Trata-se de um detalhe importante o fato de haver cinco camadas, embora a narrativa não delimite de forma alguma quais as cenas, episódios ou personagens que estão colocados em cada uma delas. Esse silêncio exige que o intérprete observe os detalhes da descrição e "organize" imaginariamente as narrativas que são esculpidos em cada uma das camadas. Além disso, a recorrência da expressão “No escudo” ajuda a delimitar os diferentes tópicos, embora não seja uma delimitação perfeita, pois em um só tópico – que pensamos estar relacionado às diferentes camadas – há por vezes duas ou três recorrências dessa expressão. Após essas informações o aedo descreve a forma ornamental que adorna o escudo:

> Nele, gravou a terra e o mar, o incansável sol e a lua cheia e os maravilhosos sinais que rodeiam o céu: as Plêiades e as Hiades, o poderoso Orion e a Ursa, que também chamam do Carro, que gira no mesmo lugar, contemplando Orion e o que é a única que não se banha no Oceano. (2001, p. 207).

A última informação sobre o escudo alude ao imaginário antigo, que pensava a terra como um território imenso, de formato circular, rodeado ou delimitado pelos mares. “No escudo, ele colocou o grande poder do Oceano, na orla externa do bem trabalhado escudo” (2001, p. 209), conclui o narrador. Baseado nessa descrição, pode-se imaginar o escudo do herói grego como um mapa rudimentar do que se imaginava como o mundo antigo. Nele, a terra era descrita como um centro no qual cidades, vilarejos, povos, homens e animais estavam circundados pelo mar.

A descrição da segunda camada do escudo encerra uma série de práticas sociais comuns às cidades gregas. Interessa demarcar que essa descrição inicie não coincidentemente com um grande festejo no qual noivos são seguidos por dançarinos:

> Nele gravou duas cidades dos homens mortais, ambas muito belas. Em uma delas havia uma festa nupcial e os noivos estavam sendo conduzidos de suas casas, através da cidade, à luz de brilhantes tochas, e o hino nupcial se elevava, em voz alta. Dançarinos giravam em torno e, no meio deles, as flautas e as liras executavam a música. As mulheres, nas soleiras das portas, contemplavam maravilhadas. (2001, p. 208)

Depois dessa descrição inicial da cidade e dos festejos, outros episódios marcantes são ilustrativos de outras duas práticas sociais caras às cidades gregas contemporâneas de Homero: o pensamento jurídico e a guerra.

> O povo estava reunido na praça do mercado, onde surgira uma disputa: dois homens querelavam acerca do resgate de sangue de um homem assassinado. Um dizia que dera tudo, explicando isso ao povo; o outro negava ter recebido, e ambos queriam ganhar causa perante o juiz. O povo aplaudia ambos, pois ambos os lados tinham partidários. (...) Perto da outra cidade, estavam

> formados dois exércitos, reluzentes em suas armaduras. Seu objetivo estava em uma alternativa: destruir a cidade ou cada um tomar metade de toda a riqueza que a bela cidade tinha dentro si. Os cidadãos, porém, não queriam ainda se curvar e estavam armando uma emboscada. Suas queridas esposas e delicados filhinhos estavam na muralha para guardá-la e, com eles, tinham vindo os velhos. (2001, p. 208)

Na terceira e na quarta camada, outras duas atividades são detalhadas. Tratam-se de atividades fundamentais à manutenção da ordem e da sobrevivência no contexto grego. Entre os séculos IX e VII a. C. a agricultura e a pecuária praticadas pelos povos gregos foram fundamentais ao seu desenvolvimento político e cultural.

> No escudo, Hefestos gravou a macia terra de cultura, uma rica terra arada, vasta e três vezes arada. Muitos lavradores trabalhavam aqui e ali, movimentando seus grupos. E, quando atingiam de novo a extremidade do campo, um homem se levantava e punha-lhe nas mãos uma taça de vinho doce como o mel, e eles voltavam de novo ao longo dos sulcos, ansiosos para mais atingirem de novo a orla da terra arada. (2001, p. 208)

Na quarta camada agora é a pecuária que é narrada. Na descrição, o narrador homérico alude tanto às práticas de pastoreio comuns e idílicas quanto ao perigo de feras predadoras.

> No escudo, ele colocou um rebanho de vacas de chifres retos. Eram gravadas em ouro e estanho e seguiam dos estábulos para a pastagem, junto de um rio cantante, margeado por ondulantes juncos. Quatro pastores, feitos de ouro, caminhavam com o gado, seguido por nove velozes cães. Dois terríveis leões haviam pegado um touro mugidor, entre os animais que iam à frente, e o touro mugia muito alto, enquanto era arrastado e os cães e jovens corriam atrás. (2001, p. 209)

Por fim, a descrição do escudo de Aquiles é encerrada com uma cena que lembra muito o início da primeira camada, como se o olhar do observador retornasse ao ponto inicial. Somos agora, enquanto leitores/espectadores da narrativa texto-visual de Homero, levados a um banquete palaciano no qual novamente a dança é destacada.

> No escudo, o famoso deus coxo colocou um salão de danças semelhante àquele, que, certa vez, na Cnossos, Dédalo construiu para Ariadne das belas tranças. Havia jovens e donzelas dignos, valiosos presentes nupciais, e dançavam segurando a cintura uns dos outros. As donzelas, traziam vestes de fino linho, e os jovens, bem tecidas túnicas, há pouco embebidas no óleo de oliva. As donzelas traziam belas guirlandas, e os jovens, punhais de ouro, pendendo de cintos de prata. Às vezes, eles corriam agilmente, assim como um oleiro experimenta sua roda; outras vezes corriam formando uma fila, uma em direção à outra. Uma grande multidão contemplava, embevecida, a encantadora dança, e, no meio dela, um tocava sua lira e dois acrobatas começavam seus exercícios, dobrados pelo meio. (2001, p. 209)

A descrição do escudo abre e fecha – exceto pela primeira camada dedicada aos céus e pelo detalhamento da borda centrado em Oceano – com cenas que envolvem festejos, música e dança. A escolha do poeta insufla ao texto uma energia única, dando a impressão de que, no ato da leitura, estamos assistindo ao movimento dos homens, dos animais, das estações, das diferentes culturas.

Essa impressão de movimento também se dá por outro artifício usado pelo poeta: ao invés de descrever o objeto – como Virgílio fará no Canto VIII da *Eneida* , em uma descrição bem mais "estática" –, Homero narra a feitura, a construção do escudo por Hefestos. Por isso a repetição de “No escudo, o famoso deus colocou...”. Esse detalhe terá grande importância à argumentação de Lessing no seu tratado sobre poesia e pintura, *Laocoonte*, tratado que estudaremos dentro de três semanas.

Conclusão

Por fim, gostaria de destacar dois importantes elementos do que aprendemos nessa semana. Primeiro, o estudo das símiles e das ecfrases não tem por objetivo levar o aluno à memorização desses conceitos. Antes, a perceber que há um elemento visual, descritivo, comparativo na própria construção do texto literário que remete a imagens, cenas, episódios, figuras.

Por fim, destaco também a reinterpretação que a descrição do escudo de Aquiles na *Ilíada* teve no decorrer da história. Abaixo, duas versões: na primeira, temos uma ilustração do século XIX que tenta dar conta da organização do escudo; na segunda, em uma criação contemporânea da artista Kathleen Vail, temos os detalhes de cada um dos episódios do escudo.

Clique aqui para acessar o site de Vail e ver os detalhes de cada camada do escudo na sua interpretação.

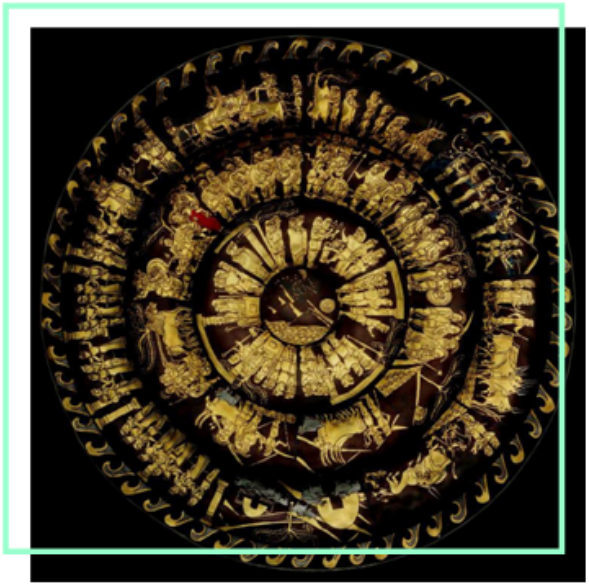


Fig. 03. Anônimo. *O Escudo de Aquiles*. Ilustração do Século XIX.
Fig. 04. Kathleen Vail. *O Escudo de Aquiles*. Digital. 2010.

O que vocês acharam do que aprenderam? Conseguem relacionar com outros exemplos de suas leituras literárias? Usem o Fórum de Discussões para trocar perguntas e dados com os outros colegas, com o professor e com os tutores.

Na próxima semana, deixaremos um pouco a arte visual na literatura para estudarmos a literatura nas artes visuais, vendo como os pintores de vasos gregos reinterpretaram os mitos presentes em Homero.

Universidade Aberta do Brasil
Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Curso de Letras
Disciplina: Literatura e Artes Visuais
Prof. Dr. Enéias Farias Tavares

A Redescoberta do Laocoonte em 1506

Em Texto e Imagem

Tela de Hubert Robert, *A descoberta do Laocoonte em 1506*.
Óleo sobre Tela, 119 x 163 cm, 1773.

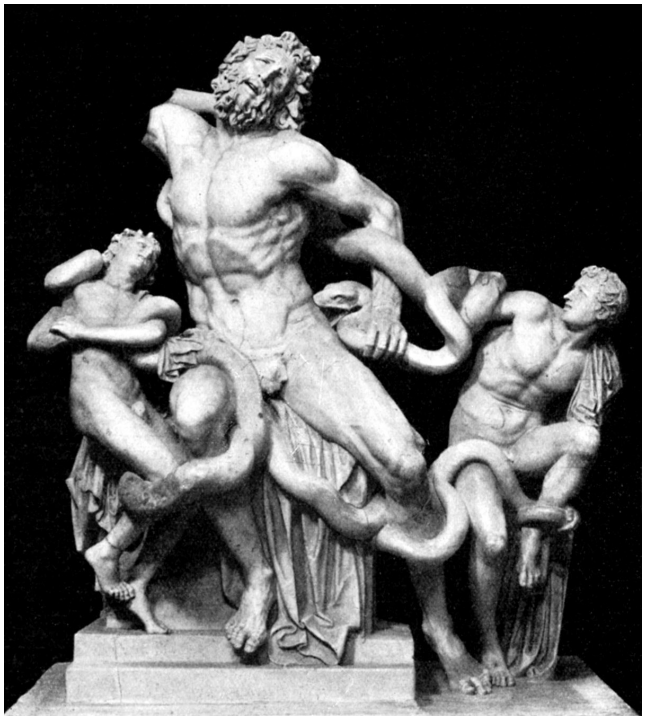
Detalhes da Composição:

Em 1765, após uma estada de 11 anos em Roma, Hubert Robert (1733-1808) retorna a Paris carregado de desenhos e anotações mnemônicas de Roma, sobre os quais se basearão muitas de suas obras subsequentes.

A presente composição rememora de modo fabuloso a descoberta do grupo marmóreo *Laocoonte* em Roma, em 14 de janeiro de 1506, na *Domus Aurea*, o descomunal palácio de Nero, que aqui assume o aspecto da Grande Galerie do Louvre, transfigurada em ruínas.

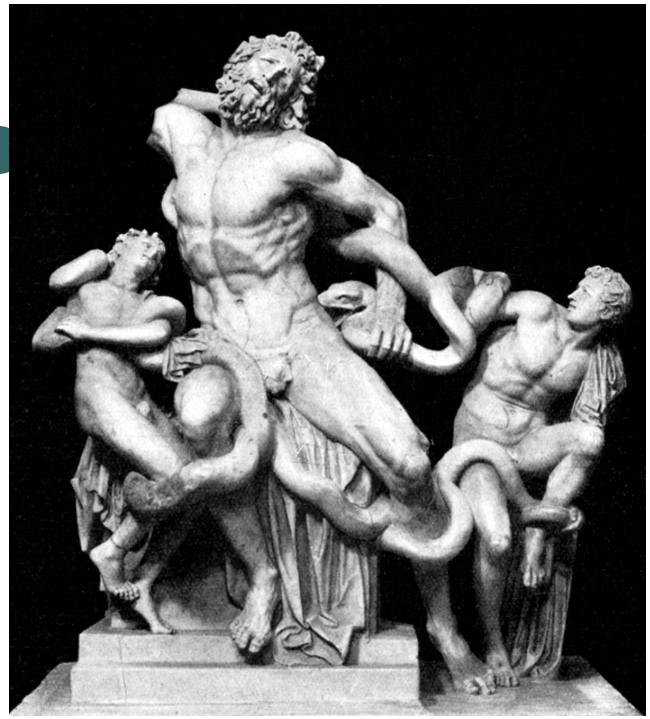
Fonte: http://www.mare.art.br/detalhe.asp?idobra=2091

A seguir, um poema em homenagem à redescoberta da estátua.



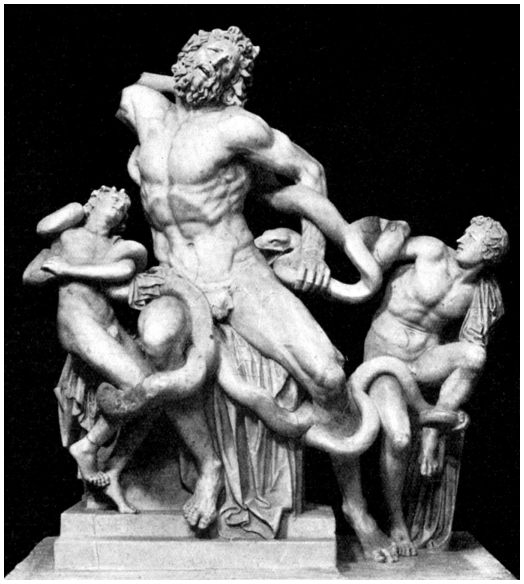
A Estátua de Laocoonte, poema de Jacques Sadolet (1477-1547), cardeal romano, em tradução de Marcio Seligmann-Silva.

Eis os profanadores da terra, das entranhas de uma ruína imensa, onde ele havia ficado sepultado durante tantos séculos, volta à luz do dia esse Laocoonte que outrora esteve em palácios reais e ornava, ah Tito, teus penates. Essa obra-prima de uma arte divina, a mais bela que a Antiguidade admirou, foi agora arrancada das trevas e habita nas soberbas muralhas da Roma renascida. Por onde iniciar ou acabar? Pelo mísero pai e pelos gêmeos? Ou pelas serpentes com voltas tortuosas e aspecto terrível? Recordarei eu os seus corpos arrastados, os seus furores, suas mordidas e as verdadeiras dores do mármore expirando? O espírito tomado pelo horror recua diante dessa imagem muda e a piedade mistura-se a um grande medo. Os dois monstros com os olhos em faísca fazem as suas espirais num vasto círculo, avançam formando as suas dobras sinuosas e estrangulam os três corpos nos seus múltiplos anéis. O olho mal pode suportar o espetáculo de um fim tão cruel, um destino tão horrível.



A Estátua de Laocoonte, poema de Jacques Sadolet (1477-1547), cardeal romano, em tradução de Marcio Seligmann-Silva. (Continuação)

De repente, uma delas enlaça Laocoonte dos pés à cabeça, depois machuca seus flancos com uma mordida raivosa. O corpo encadeado recua; vemos os membros se torcerem, o ventre se contrair para se esquivar do golpe. Vencido pela violência da dor e pelo dilaceramento medonho, Laocoonte dá um grande gemido e, esforçando-se para arrancar os seus dentes cruéis da chaga, pega com a sua mão esquerda nervosa o pescoço do monstro; os músculos se estendem e todas as forças do corpo se concentram em vão num esforço supremo. Ele não pode suportar esse furor e seus gritos de lamentação se enfraquecem. Entrementes a serpente escorregando multiplica as suas dentadas e aprisiona as suas pernas nos seus anéis. Sob a pressão dessas espirais, os membros inferiores se contraem, as coxas incham, o coração oprimido cessa de bater e as veias lívidas estão cheias de um sangue negro. A mesma força feroz se enfurece igualmente contra os filhos, prende-os violentamente e dilacera os seus pobres membros.



A Estátua de Laocoonte, poema de Jacques Sadolet Tradução de Marcio Seligmann-Silva. (Continuação)

A serpente já devora o peito ensangüentado de um dos filhos que ela prendera num de seus vigorosos anéis e que, no seu último suspiro, chamava o seu pai. O segundo, que ainda não recebeu nenhuma mordida e procura libertar o seu pé do rabo que o rodeia, está gelado de medo diante da visão de seu miserável pai, que ele fixa com o seu olhar, e assim a dor reprime nele o medo duplicado e o gemido. Vós, ilustres artistas, que já célebres haveis produzido essa obra-prima, (apesar de se poder tornar-se imortal por ações mais nobres que a vossa arte e se oferecerem títulos mais gloriosos à admiração da posteridade) é meritório que vocês, por mais que tenham colhido todas as ocasiões de elogio, o receberam e aspiraram à altura suprema. Vós animastes com traços vividos de modo excelente a pedra insensível e fizeram o mármore respirar, comunicando a ele a vida e o sentimento. Nós vemos os movimentos, a raiva, a dor; nós quase escutamos os gemidos. Outrora o ilustre Rodes os honrava; durante muitos séculos a vossa arte permaneceu escondida. Agora, nesse grande dia, Roma vê novamente e venera a obra-prima antiga. Quão mais nobre é prolongar a existência através do espírito, sim, até mesmo através do trabalho e do esforço, do que servir ao aumento do luxo e do desperdício vazio.

2.1 – As “Artes Irmãs” e o *Laocoonte* de Lessing

Nessa semana, veremos como a relação entre texto e imagem foi problematizada no século 18 pelo dramaturgo alemão Lessing, num importante ensaio que recebeu o título de *Laocoonte ou Sobre as Fronteiras entre Poesia e Pintura*. Essa menção dá-se ao fato da obra estatuária ter sido redescoberta dois séculos antes. A história dessa redescoberta na Roma de Michelangelo, da sua errônea reconstrução e das questões levantadas por Lessing sobre a relação entre as artes é o que estudaremos essa semana.

Introdução

Na primeira unidade da nossa disciplina, vimos como pintores, escultores, poetas e críticos, em suas obras e reflexões, aproximaram as artes da pintura e da poesia como similares. Nesta segunda unidade, veremos que, na modernidade, essa comparação foi aprofundada e intensificada, num embate entre os defensores da poesia e os da pintura. Todavia, um dramaturgo e poeta alemão chamado Gotthold Ephrain Lessing escreveria um tratado que colocaria em xeque essa comparação opositiva. Nesta semana, estudaremos a *paragone* entre as “artes irmãs” e o tratado de Lessing, não coincidentemente chamado de *Laocoonte*.

1. A *paragone* entre Poesia e Pintura e a ideia de “Artes Irmãs”

O século 18 observou a retomada da discussão sobre a *Ut pictura poesis*. Embora a expressão de Horácio tenha objetivado, como vimos, a mera comparação entre as artes, *Ut pictura poesis* receberia nos séculos 16, 17 e 18 a alcunha de máxima sobre a “igualdade” das artes visuais e textuais, algo que, como sabemos, resultou numa acirrada contenda entre poetas, pintores e críticos (Gonçalves, 1994, p. 27).

O resultando da separação grega entre as artes, resultou na pintura ser tratada como arte inferior, manual, diferente da poesia e da retórica, atividades essencialmente intelectuais. O primeiro tratado que visou diminuir essa distância e demonstrar o valor intelectual da expressão pictórica foi o tratado *De Pictura*, 1435, de Alverti. Outros foram o *Trattato dell´arte della pittura, scoltura et architettura*, 1584, de Lomazzo e o *Della maggioranza delle arti, disputa terza*, 1550, de Varchi.

Segundo Marcio Seligmann-Silva, um fator comum entre esses primeiros tratados é que todos se baseavam em elementos “tomados de empréstimo” da retórica e dos tratados poéticos medievais. Além disso, seus autores insistiam no papel do pintor como narrador, como aquele que conta uma história, com uma narrativa definida, usando para tanto tela e tintas (1998, p. 10), ao invés do papel e da pena do poeta.

O resultado dessa aproximação foi a comparação da cor das tintas com as palavras, da linha das figuras com a estrutura narrativa e dos detalhes pictóricos com as sutilezas sonoras da poesia. Tais relações partiram de um comparativismo temático ou estilístico entre pintura e poesia e resultaram num dualismo do tipo corpo/alma, olho/ouvido, material/espiritual, exterior/interior, percepção/intelecção (1998, p. 12).

Ciente dessa inferioridade da pintura em relação ao discurso no período – exemplificado pela interpretação da imagem como narrativa –, Leonardo Da Vinci dedica um tratado à *paragone* ou querela entre as artes. Enquanto os tratados anteriores sobre a pintura colocavam-na abaixo da narrativa, como se tela e texto resultassem no mesmo efeito – ambas resultariam em formulação discursiva na mente do leitor-espectador –, Da Vinci afirmava justamente o contrário, defendendo a hipótese de que aquilo que a poesia tenta transformar em imagem mental, em quadro imaginário, a pintura a realiza em si própria.

Depois da *Paragone* proposta por Da Vinci, os autores se dividiriam nos séculos a frente como aqueles que defenderiam a supremacia da pintura e os que ainda tentavam buscar uma relativa igualdade. É na passagem do século 17 para o 18 que a discussão sobre a *Ut pictura poesis* ganha a expressão “sister arts” ou “artes irmãs.” Ela é usada pela primeira vez por Charles du Fresnoy no seu tratado *De arte graphica* (1668). Nele, o pintor francês afirma que “Poesia e Pintura são Irmãs, que são tão parecidas em todas as coisas, que elas mutuamente indicam uma à outra tanto no Nome quanto no Ofício. Uma é chamada de Poesia muda e a outra de Figura que fala.” (1989, p. 84)

A partir de tal formulação, há uma recorrência de autores que exaltam a pintura em detrimento da poesia ou vice-versa. Segundo McCarthy, “as artes ainda podiam ser ‘irmãs’, mas certamente não gêmeas, e um tipo

de rivalidade entre as duas logo surgiu quando diferentes autores resolveram julgar qual das duas formas artísticas era a mais eficaz." (2007, p. 24) Desse modo, divide-se o debate entre os que defendem a superioridade da pintura e aqueles que argumentam em favor da poesia, em análises que priorizam a eficácia mimética de cada arte e seu poder expressivo sobre a mente do espectador.

No classicismo francês do século 17, essa nova concepção de arte em seus efeitos sensórios, não apenas discursivos, foi fundamental para os tratados sobre pintura que nasciam. Roger de Piles, por exemplo, em *Dialogues sur le cororis*, de 1673, propôs um elogio ao uso das cores na obra de Poussin e Rubens e frisou seus efeitos sob os espectadores. Nele, percebe-se pela primeira vez a discussão sobre a pintura tentando formar seus próprios conceitos, ao invés de tomá-los de empréstimo da literatura e da retórica (1998, p. 18).

Outro autor importante foi Jean-Baptiste Dubos e seus conceitos de "signos naturais" para a pintura e "signos artificiais" para a poesia. Tal divisão foi expressa no seu *Réflexions critiques sur la Poësie et sur la Peinture*, de 1719. Dupos admoesta que o essencial da poesia é a invenção de imagens visuais. A métrica e outros detalhes linguísticos seriam vistos com desdém visto serem apenas elementos supérfluos ao sentido principal. Transferindo a discussão para a pintura, Dubos desenvolveria melhor as opiniões de Piles de que a arte pictórica deveria "pôr as paixões em movimento, revolver o coração". Segundo Dubos, a pintura apenas faria isso quando evitasse a temática alegórica, que necessitaria de uma interpretação intelectiva para o seu efeito, e apresentasse aspectos visuais de tal forma que o espectador pudesse "sentir" o quadro, evitando "pensar" sua narrativa ou simbologia. (Selligmann-Silva, 1998, p. 20-22).

Embora sua defesa apreenda a pintura como "superior" à poesia, Dubos é o primeiro a tentar demonstrar que a similaridade é falsa e que caberia às diferentes artes diferentes temas e modos de representação. Nesse sentido, a poesia centrar-se-ia na representação de sentimentos e paixões, no decorrer do tempo, e poderia ou não seguir um assunto ou mito conhecido. Já a pintura deveria focar as ações precisas das personagens, dentro de um período de tempo limitado e específico, e dependeria, obrigatoriamente, de um tema já conhecido para poder expressar seu conteúdo (Selligmann-Silva, 1998, p. 25).

Em contraste com Dubos, Johann Jakob Breitinger defenderá a supremacia da poesia sobre a pintura, especialmente por sua grande admiração pela arte retórica clássica e seus efeitos mais linguísticos e discursivos do que propriamente visuais. Para ele a arte deveria criar a ilusão da presença do seu "modelo original", como se fosse um espelho de sua imagem fonte – ou uma fotografia, numa metáfora contemporânea. Entretanto, ele inverte a equação por mencionar que mesmo não podendo colocar a coisa diante dos olhos, a poesia ainda é mais efetiva, pois apresenta o fundamental ao leitor, diferente do pintor que é obrigado a mostrar também o meramente acessório. (Selligmann-Silva, 1998, p. 28).

Como podemos ver até o momento, haverá uma divisão entre aqueles que defendem a poesia como arte superior e aqueles que percebem a pintura como construção elevada. Todavia, toda essa oposição está centrada numa imperfeita noção de similitude entre essas duas artes. Todos os críticos estão partindo da expressão de Horácio para pensar ambas as artes como equivalentes em seus efeitos sobre o leitor/espectador: ambas criam imagens. Contrasta essa percepção o ensaio *Laocoonte*, de 1766.

2. Lessing e o seu *Laocoonte*

O ápice da discussão sobre a *Ut pictura poesis* foi o texto de Lessing, *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Embora o dramaturgo alemão defenda indiretamente a poesia como superior à pintura, seu tratado é fundamental em demonstrar não os traços comuns entre as artes da pintura e da poesia e sim suas "fronteiras", seus limites, suas especificidades.

No decorrer dos seus vinte e nove capítulos (Para um fichamento do tratado de Lessing, ver arquivo de Power Point nesta unidade), Lessing apresenta basicamente todos os principais pontos que a discussão *Ut pictura poesis* havia despertado, com destaque para as características de cada arte e seus diferentes efeitos sobre o espectador. Todavia, o que interessa neste momento é o objetivo do autor com sua análise: confrontar a superficial comparação entre as artes até o momento:

> Mas, como se não houvesse em absoluto uma tal diferença (entre a pintura e a poesia), muitos dos críticos de arte mais modernos deduziram as coisas mais parvas do mundo a partir desta concordância entre a pintura e a poesia. Ora eles forçaram a poesia dentro dos confins estreitos da pintura; ora eles deixaram a pintura preencher toda a larga esfera da poesia. Tudo que está certo para uma também deve ser permitido para outra; tudo que

> agrada ou desagrada numa delas, deve necessariamente também agradar ou desagradar na outra; e, tomados, por essa idéia, eles proferem no tom mais firme os juízos mais rasos quando eles tomam por erros as divergências recíprocas entre as obras do poeta e do pintor sobre um mesmo objeto, para que em seguida culpar uma arte ou a outra, conforme eles tenham maior gosto pela arte poética ou pela pintura. (...) Trabalhar contra esse gosto errôneo e contra esses juízos infundados, tal é a intenção principal dos estudos a seguir. (1998, p. 76).

Como podemos ver, o principal objetivo de Lessing é demonstrar não as similaridades entre as artes e sim as diferenças, ou "fronteiras", que separam uma arte calcado na palavra, na narrativa e na passagem temporal de uma obra visual, espacial, centrada na construção pictórica.

Finalizarei essa unidade discutindo brevemente as ideias do capítulo 16 do Laocoonte. Nele, Lessing diferencia a poesia da pintura por mencionar que a primeira deve apresentar "ações" e a segunda "corpos". Nesse aspecto, a poesia mostraria o sucessivo no tempo e a pintura o instante no espaço.

> Se é verdade que a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia; aquela a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo; (...) Objetos que existem um ao lado do outro ou cujas partes existem uma ao lado da outra chamam-se corpos. Consequentemente são os corpos com as suas qualidades visíveis que constituem o objeto próprio da pintura. Objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra chamam-se em geral ações. Consequentemente as ações constituem o objeto próprio da poesia. (1998, p. 195)

Essa formulação de Lessing criou a divisão entre as artes da pintura e da poesia como respectivamente "artes espaciais" e "artes temporais". A pintura seria espacial por ser executada no espaço e por representar uma cena em um cenário específico. Por sua vez, a poesia seria temporal, por ser inserida numa narrativa cronológica, linear, com começo, meio e fim.

Embora tais noções viessem a ser criticadas posteriormente – veremos a crítica de William Blake na última semana de nosso curso –, elas foram centrais à discussão estética moderna, sobretudo por demonstrar que as artes da pintura e da poesia deveriam ser vistas não como "irmãs" e sim como artes autônomas, diversas em construção e recepção. Nas próximas semanas, veremos exemplos do quanto a arte visual se afasta da textual e do quanto os efeitos produzidos pela poesia são diversos daqueles ocasionados pela pintura.

Conclusão

Nessa semana, vimos como no decorrer da história houve uma paragone ou desentendimento entre os defensores da poesia e da pintura. Embora a relação entre as artes seja inegável, como vimos em vários exemplos na primeira unidade da nossa disciplina, Lessing deixou claro com seu tratado que não seria justo aproximar a pintura da poesia e nem a poesia da pintura, e sim refletir sobre os principais elementos de cada uma das artes. Na tarefa desta semana, veremos como podemos refletir sobre a natureza temporal da poesia e a construção espacial da pintura em um exemplo específico: em duas obras, uma verbal e outra visual dedicada ao mito grego de Medeia e seus filhos.

Universidade Aberta do Brasil
Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Curso de Letras
Disciplina: Literatura e Artes Visuais
Prof. Dr. Enéias Farias Tavares

Lessing
Laocoonte ou Sobre as Fronteiras entre Poesia e Pintura (1766)

Lessing
Laocoonte ou Sobre as Fronteiras entre Poesia e Pintura (1766)

Depois de condenar o discurso crítico que tentaria aproximar as artes da pintura e da poesia como equivalentes, Lessing centra sua argumentação justamente na equidistância entre elas. Primeiro (Livros I-III), ele comenta o grupo estatuário *Laocoonte*, ao lado da passagem de Virgílio e do *Filoctetes* de Sófocles, concentrando-se nas formas possíveis de representar o sofrimento de forma esteticamente aprazível. Como esteticamente a mudez da estátua seria preferível ao grito descrito nos poetas, caberia ao artista a escolha de um episódio específico que pudesse representar essa noção de belo, presente no próprio autor, não no seu modelo, e que seria extensível ao expectador. Assim, o disforme na natureza ou o dissonante do sofrimento humano deveria ser revertido em equilíbrio estético pelo artista, como se nota no estatuário romano.

Lessing
Laocoonte ou Sobre as Fronteiras entre Poesia e Pintura (1766)

A seguir (IV-VII), Lessing compara as duas artes sob o viés do tema *Laocoonte*. Critica a opção do poeta de representar o grito da personagem – mesma crítica que ele estende à tragédia de Sófocles –, embora leve em conta que o caráter da poesia – narrativa ou dramática – é representar algo no seu desenvolvimento temporal, diferente do instante único perceptível na pintura. Lessing também argumenta que a nudez do Laocoonte teria de ser vista não em seu caráter moral ou cultural determinado, e sim como expressão máxima de equilíbrio estético dos antigos. A seguir, menciona que o prazer, por ser particular e imaginário, poderia advir tanto de uma obra de arte quanto de uma paisagem natural, embora em graus diferentes. Sobre isso, argumenta sobre o conceito platônico de imitação como máscara de conceitos ideais, e sobre o quanto poetas e artistas, ambos imitadores da natureza e não um do outro, seriam artífices em seus respectivos modos de "recriar" o mundo. No nono capítulo de seu texto, Lessing comenta a subserviência da arte, tanto poética quanto pictórica, aos ideais religiosos dos seus respectivos tempos e o quanto estes mais limitariam do que inspirariam os artistas.

Lessing
Laocoonte ou Sobre as Fronteiras entre Poesia e Pintura (1766)

Na parte seguinte do seu *Laocoonte* (VIII-XIV), Lessing passa a aprofundar as limitações da pintura em relação à poesia. Sobre os temas, ele argumenta que uma Vênus irada seria apenas assunto para um poeta, estando o pintor incapacitado de representar a deusa da beleza de modo tão pouco bela. Já o pintor estaria limitado aos símbolos identificadores das suas personagens – o cetro estrelado de Urânia ou o tridente de Poseidon –, estando o poeta livre desses artifícios por usar apenas o nome das divindades. O mesmo também valeria para temas grandiosos como o encontro dos deuses, tema perfeito para a poesia homérica que nunca cairia bem para a pintura.

Lessing
Laocoonte ou Sobre as Fronteiras entre Poesia e Pintura (1766)

Lessing então divide os temas que tanto o poeta quanto o pintor podem se ater como visíveis e não-visíveis (XV-XVIII). Ele tratará dos visíveis, chamando-os de "corpos", objetos privilegiados pela pintura, e de "ações", objetos em movimento regular ou sucessivo que serão os temas da poesia. Resume essa divisão ao afirmar que os "corpos são vistos no espaço e que as ações são vistas no tempo". Diante disso, deve a pintura escolher o instante mais representativo da ação no espaço e que a poesia, por seu caráter narrativo sucessivo, não deve escolher mais que um elemento corpóreo para tratar de sua sucessão no tempo. Lessing diz que pouco confiaria nessas divisões se as mesmas não fossem confirmados pela poesia de Homero (1998, p. 194). Nesse sentido, as "descrições" das personagens de Homero em seus epítetos eles mesmos revelam "ações" – o "industrioso", o "domador de cavalos", o "de pés ligeiros" –, numa característica que Lessing associa tanto à poesia quanto à pintura. A diferença é que a poesia se preocupará com essa característica específica de cada personagem no decorrer do tempo ao passo que o pintor com a sua realização no espaço.

Lessing
Laocoonte ou Sobre as Fronteiras entre Poesia e Pintura (1766)

A seguir (XIX-XXII), Lessing comentará a famosa descrição do escudo de Aquiles na *Ilíada*. Não se trata de uma descrição estática, mas dinâmica, na qual figuras dançam, caminham e festejam, enquanto o próprio Hefesto as confecciona no metal. Enquanto na pintura teremos partes coexistentes, segundo Lessing, a poesia deverá apresentar partes consecutivas. Usando uma metáfora moderna, podemos dizer que a pintura mostra a foto estática enquanto a poesia o próprio movimento do fotógrafo enquanto seus modelos se preparam para a pose. Por isso o elogio a Homero e a crítica a Virgílio: o primeiro escreveria como um pintor dispõe de traços e cores sobre a tela enquanto o outro "meramente" descreveria o quadro pronto. Sobre a poesia, diz que a descrição dos poetas é sempre fraca se comparada às dos pintores. Todavia, quando a poesia descreve as sensações que determinado objeto provoca, ela consegue um efeito ainda mais marcante que a pintura. Segundo Lessing, essa descrição de efeitos sensórios ao invés de detalhes visuais resulta em "encanto", que é beleza em movimento.

Lessing
Laocoonte ou Sobre as Fronteiras entre Poesia e Pintura (1766)

A seguir (XXIII-XXV), Lessing passa a tratar do oposto da beleza, que é a feiúra. Enquanto a primeira é um todo harmônico, a segunda é um amontoado de partes discordantes. Enquanto a poesia apresenta partes sucessivas, a pintura apresenta o todo num instante. A feiúra de Tersites, por exemplo, em Homero é suportável, porém nunca a seria na tela de um pintor, pelo menos não na tela de um pintor que almejasse a arte e não a mera representação. Por fim, o tratado de Lessing termina com um comentário sobre o volume *A História da Arte na Antiguidade*, de Winckelmann (XXVI-XXIX).

Lessing
Laocoonte ou Sobre as Fronteiras entre Poesia e Pintura (1766)

Referências

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

Seligmann-Silva, Marcio. **Introdução/Intradução: Mimesis, Tradução, Enárgeia e a Tradição da ut pictura poesis**. In: Lessing, G. E. Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

2.2 *Édipo e a Esfinge* de Jean-Auguste Ingres

A partir dessa semana, nos afastaremos um pouco da história do tema *Laocoonte* e da reflexão teórica sobre texto e imagem para começarmos a trabalhar questões práticas de análise de imagens. Para tanto, iremos visitar o antigo mito de Édipo, imortalizado na tragédia de Sófocles, e reinterpretado pelo pintor francês Jean-Auguste Ingres. Ao discutirmos a tela *Édipo e a Esfinge*, aprenderemos a prestar atenção aos eixos verticais, horizontais e diagonais que formam qualquer imagem. Tal estudo nos ajudará a pensar no trabalho final da nossa disciplina.

Introdução

A história de Édipo tem recebido uma série de leituras nas artes visuais. Algumas objetivam o mito grego, outras a tragédia de Sófocles. Entre uma das obras que reúnem elementos de ambos está *Édipo e a Esfinge* (1826), de Jean-Auguste Dominique Ingres. Ao analisá-la, partiremos de um comentário dos elementos formais da pintura, e nos concentraremos nas linhas, nas formas geométricas, nas cores, na luz e em outros princípios técnicos que ilustram tal composição. Por fim, apresentaremos uma interpretação da tela de Ingres à luz da tragédia de Sófocles e do ideal de homem nela representado. Nesse sentido, podemos observar na pintura menos uma recriação do mito e mais uma visão do homem moderno em sua valorização da ciência e do pensamento, marcas identificáveis do Iluminismo dos séculos 18 e 19.

I. Análise Formal

Primeiramente, começamos a análise por descrever a pintura da forma como a vemos. Numa caverna, encontra-se um homem que, deixando as vestes e as lanças de lado, inclina-se num gesto questionador em direção a um monstro que está nas sombras. Aos pés do herói, ossos humanos registram a periculosidade do cenário e da criatura. Esta, imersa nas sombras, deixa entrever suas patas de leão, suas asas de águia e seus seios de mulher. Nesse encontro entre o Édipo grego e a mítica esfinge, a tela expressa a soberania do homem diante da figura monstruosa, lendária, imaginária.

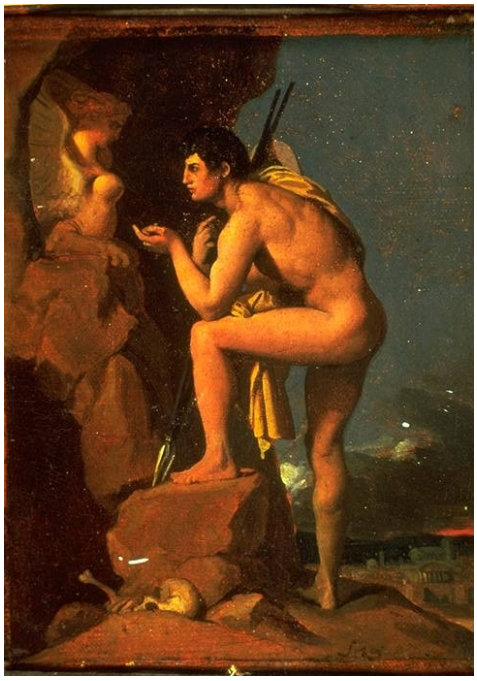
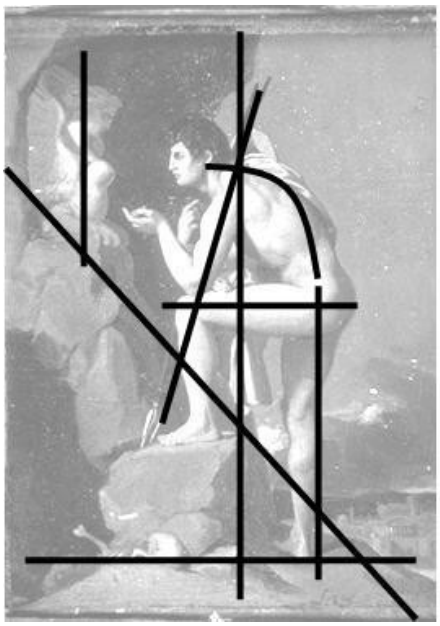


Fig. 1. J. D. Ingres, *Édipo Resolve o Enigma da Esfinge*, 1808, Óleo sobre tela, 189 x 144 cm, Paris, Louvre.

Segundo o mito grego, o herói, ainda bebê, havia sido condenado à morte por seus pais, Laio e Jocasta, para que não realizasse o oráculo profético que o prenunciava como autor de um crime parricida seguido de outro incestuoso. Pela piedade do pastor designado do sacrifício da criança, Édipo é entregue aos reis de Corinto, Mèrope e Pólipo, sendo criado como seu filho legítimo. Anos mais tarde, Édipo foge de um repetido oráculo, desconhecendo ser filho adotivo. Nessa viagem, encontra e mata um homem que não conhece, Laio, e segue em direção a Tebas, onde a cidade está sendo oprimida pela esfinge, monstro que havia sido enviado por Hera, como punição pelos crimes anteriores de Laio. A esfinge oferta aos viajantes que chegam à Tebas um enigma. Aqueles que não conseguem resolvê-lo são mortos ou devorados pela criatura. O único que consegue responder ao desafio é Édipo que, ao vencer a Esfinge, é agraciado com o trono de Tebas e com a mão da rainha viúva em casamento (Commelin, 1983, p. 197).

Ingres está interessado no mito que precede a peça de Sófocles, em especial o confronto de Édipo com a Esfinge. Todavia, dois versos do drama grego parecem ter originado a concepção da tela. O encontro entre o herói e o monstro não é dramatizado em Sófocles, apenas relembrado em diferentes diálogos que aludem a esse confronto e à superioridade intelectiva de Édipo ao resolver o enigma proposto pela criatura. Ao confrontar o profeta cego Tirésias, por exemplo, o herói proclama: “Pois eu cheguei, sem nada conhecer, eu, Édipo, / E impus silêncio à Esfinge” (477-8). Ingres parece ter esses versos em mente. Na tela, todos os aspectos formais ressaltam a imagem do herói ativo e inquisidor que, ao invés de responder, indaga.

Primeiramente, surpreende ao observador a composição estrutural da imagem (Fig. 2). Nessa, destaca-se o modo como Ingres contrasta linhas verticais e horizontais. O eixo estrutural da esfinge e do cenário atrás de Édipo é formado por duas paralelas verticais que contrastam com a linha horizontal que demarca o solo tebano, onde repousam ossadas humanas. Por sua vez, a parte central da pintura é constituída por uma linha vertical que diferencia o céu escuro de Tebas da sombria caverna da Esfinge.



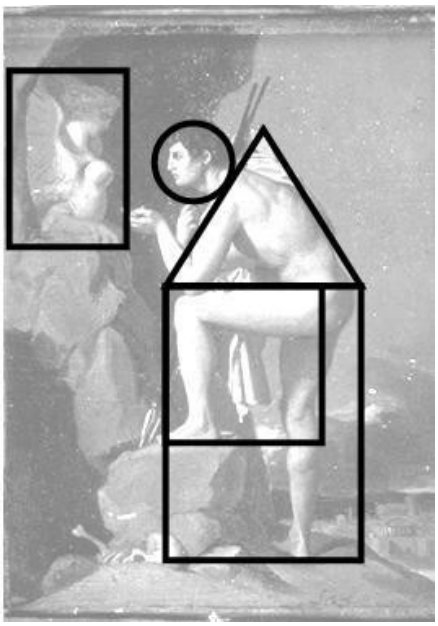


Fig. 2. J. D. Ingres. Édipo e a Esfinge, 1826. Composição das Linhas Verticais, Horizontais e Diagonais
Fig. 3. J. D. Ingres. Édipo e a Esfinge, 1826. Composição das Formas Geométricas

Ingres quebra a rigidez dessas linhas horizontais e verticais – que diferenciam um cenário externo de um interno, ressaltando a praga que assola a cidade – com dois outros eixos diagonais. Esses, diferentemente dos eixos verticais e horizontais, expressam um caráter dinâmico. Para Arnheim, o uso de linhas diagonais e oblíquas carrega a peculiaridade de um desvio, de uma fuga visual e metafórica da rigidez dos eixos verticais-horizontais, "daí seu caráter fortemente dinâmico". (1989, p. 177)

A primeira dessas diagonais é formada pela sobreposição das rochas que sustentam a Esfinge, partindo da porção superior esquerda para a inferior direita. Essa linha diagonal, em contraste com as linhas verticais e horizontais, diferencia o terreno do celeste, o humano do divino, o cultural do mítico. Ingres contrapõe essa linha diagonal à outra de posição contrária, formada pelas lanças de Édipo. A oposição entre as pedras e a lança sugere visualmente um desenvolvimento cultural centrado na técnica, na forja e na domesticação do ambiente natural, que torna obsoleto o mito e o pensamento primitivo anterior.

Outra interseção que deve ser marcada é aquela formada pela linha vertical da perna direita de Édipo e pela horizontal do membro esquerdo. Partindo da oposição proposta por Arnhein, podemos supor que o fato dos membros inferiores de Édipo figurarem posições verticais e horizontais perfeitas expressaria um contraste entre os temas simbólicos da estabilidade terrena e da aspiração divina. Enquanto o ambiente circundante é uma coisa *ou* outra, Édipo é terreno *e* celeste, apreendendo em sua postura as duas instâncias.

Sobre essa significação dos eixos verticais e horizontais em arte, Motta detalha essa relação simbólica entre formas verticais e horizontais nos seguintes termos: "Podemos conectar a linha horizontal à sua sensação de tranqüilidade e de calma com a posição tomada pelos mortos, com a visão marítima a distancia, com os extensos campos verdes. A linha vertical, ligada à espiritualidade e superioridade, pode ser a sugestão causada por caminhos dirigidos ao céu, às torres das igrejas no alto de um promontório, à posição ereta assumida pelos componentes de uma cerimônia nobre." (1979, p. 52)

Essa duplicação de elementos terrestres e celestes é perceptível na modificação do eixo que estrutura o corpo de Édipo. Na parte inferior da tela, as pernas de Édipo são construídas por linhas rígidas e de ângulos retos, duas verticais e uma horizontal. Por outro lado, na parte superior o eixo do tronco realiza um desenvolvimento curvilíneo, ativo e flexível. Num cenário rígido, mesclado entre linhas severas e duras, a estrutura do corpo do herói ressalta a natureza dinâmica do decifrador de enigmas. Trata-se de um Édipo que convive e faz conviver em sua postura a estabilidade da base terrena e da coragem humana com a fluidez do intelecto imaginativo e inquisitivo.

Nesse sentido, o contraste entre a linha estrutural vertical que constitui a esfinge rígida e petrificada com o eixo curvo que caracteriza a parte superior do corpo de Édipo demarca a passagem da austeridade do mito e do pensamento antigo para a complexidade do comportamento humano civilizado. Trata-se do mesmo par de oposições que Sófocles dramatiza em sua tragédia ao opor a rigidez do oráculo em sua concretização lógica à natureza complexa de seu protagonista.

Além da observação dos eixos que estruturam a figura, é importante mencionar as formas geométricas usadas por Ingres (Fig. 4). Edson Motta define quatro figuras geométricas básicas e seus possíveis significados na composição de uma obra. Dessas, o quadrado – ou o retângulo –, o triângulo e o círculo são as mais usadas por Ingres em sua pintura. Quadrados ou cubos tendem a transmitir "firmeza, força, dureza, inamovibilidade", algo perceptível no uso que Ingres faz desses em sua pintura. (1979, p. 45) Porém, suas implicações expressivas divergem no caso da Esfinge e de Édipo. Na primeira, o uso do retângulo expressa estagnação ou incapacidade de movimento. Diferentemente, o uso da mesma forma geométrica na figuração dos membros inferiores do herói transmite a ideia de uma base sólida e bem estabelecida.

Tal efeito decorre da interpolação, no caso de Édipo, de outras duas formas geométricas: o triângulo e o círculo. A primeira é usada para estruturar a parte superior do corpo do personagem e se constitui entre os membros superiores, o torso e as costas. Como o triângulo expressa a ideia de equilíbrio, emoções e aspectos divinos – sua forma tradicional aponta para o céu –, trata-se do objeto ideal para contrapor à base sólida do quadrado. Para completar essa progressão geométrica, Ingres usa um círculo perfeito para figurar a cabeça do herói. Como se trata de uma forma que expressa "movimento, ação, atitude rápida, velocidade", Édipo resulta mais dinâmico e ativo (Motta, 1979, p. 45).

Por meio dessa estrutura básica de linhas e formas, Ingres reforça a natureza inquisitiva do herói tebano. Baseado na variedade de linhas usadas na composição da tela, pode-se compreendê-la não como interpretação tradicional do mito no qual a Esfinge questiona Édipo e sim como seu oposto: na tela do pintor francês, o ato inquisitivo, a apresentação do enigma e de sua resposta, parte de Édipo. Diante do movimento questionador do herói, a esfinge, estática e rígida, emudece.

Essa interpretação é ressaltada pelo desenho das personagens. Ingres opta por linhas e contornos definidos que demarcam a diferença entre o herói e o mundo circundante. No caso da tela *Édipo e a Esfinge*, a pouca definição da forma do monstro num pintor que valorizava a definição da linha é sintomática de sua intenção em diminuir ou sombrear os elementos que dizem respeito ao mito. Na tela, a caracterização da esfinge se justapõe às pedras e à caverna onde ela vive, mesclando-se aos elementos terrestres e às sombras que encobrem sua face. Diferentemente, Édipo tem o céu atrás de si, o que torna o contorno de seu corpo nítido e visualmente definido. A perfeição anatômica de sua musculatura reforça o objetivo do artista em contrastar o seu ideal humano à nebulosidade que caracteriza o mito.

Quanto às cores, o pintor dá primazia a uma paleta de cores quentes, na qual o tom da pele de Édipo e da esfinge contrapõe ao marrom avermelhado das rochas que formam a caverna. A esses tons, proeminentes na porção central e esquerda da tela, Ingres sobrepôs o escuro noturno do céu configurado à direita. Abaixo desse, nuvens tempestuosas encobrem Tebas, marca visual da peste que assola a cidade. Na parte central do quadro, os tons quentes são amenizados pelo amarelo do tecido que pende do ombro direito de Édipo, combinando com o tom pálido da ossada que jaz aos pés do herói.

Nesse jogo de tons, percebemos um emparelhamento de cores que visam expressar tanto uma harmonia visual quanto os pares de oposições que o mito apresenta. Nesse sentido, os pares de cores aproximam vestes humanas e ossadas, o escuro do céu e a caverna, o herói e a esfinge. Ingres duplica esses tons e esses elementos a fim de expressar estilisticamente o jogo de paradoxos e antíteses presentes no mito.

Esse jogo de oposições é também perceptível no uso da luz. Se interpretarmos o avermelhado celeste da porção inferior direita da pintura como figuração crepuscular, a pintura apresenta um problema de foco: de onde vem a luz que ilumina Édipo se o sol está se ponto no horizonte? A figuração visual da tela apenas permite a conclusão de que a luz tem sua origem no próprio herói, ele que ilumina as sombras da caverna da esfinge e que traz os seus enigmas à luz. O fato de Ingres ter composto o seu herói como fonte de luz ressalta a importância do homem e da razão humana diante das sombras do pensamento primitivo, ilustradas aqui pela presença da Esfinge. Pensando em seu contexto de produção, Ingres pode ter concebido sua tela não apenas como releitura do mito grego, mas também como metáfora de uma visão iluminista do homem diante do pensamento supersticioso ou religioso.

Como visto, cada um dos aspectos formais da tela de Ingres demarca um contraste entre o homem e o monstro, entre a cultura da cidade e o primitivismo do mito, entre as luzes da razão humana e as sombras

de crenças supersticiosas. Porém, esses elementos seriam mais evidentes ao se observar o tema da pintura e a relação dialógica entre o herói grego e o monstro, aspectos que revelam o enigma de Édipo como relacionado aos temas do feminino materno e sexual e à onipresença da figura da morte.

II. Interpretação da Imagem

Partindo dos elementos estruturais e formais apresentados, podemos analisar o tema da pintura e os efeitos sobre o espectador a partir das escolhas do pintor. *Édipo e a Esfinge* apresenta dois planos principais: um primeiro no qual estão os personagens que dão título à obra e um segundo que apresenta um céu noturno e a cidade de Tebas. Esse segundo plano serve como contraponto aos elementos presentes no primeiro. Trata-se de uma cena distante, paisagística na qual a arquitetura dos prédios clássicos denuncia não apenas um apego ao mito como também uma relação direta com a releitura da arte clássica no século 17.

Ademais, o crepúsculo tempestuoso e avermelhado e o horizonte negro que circundam a cidade dialogam visualmente com a praga que assolava Tebas. Nessa configuração, a construção da cidade reforça o tema primitivo, supersticioso associado à Esfinge. Trata-se de uma cidade que vive as trevas de uma praga, símbolo de um pensamento religioso nocivo, de oráculos opressivos, de punições divinas e monstruosas.

Em oposição ao cenário natural noturno e à paisagem da cidade de Tebas, figuram no primeiro plano do quadro, as personagens de Édipo e da Esfinge. Esta espelha a rarefeita iluminação da cidade, estando nas sombras, sendo possível apenas perceber de seu corpo aquilo que a luz que caracteriza Édipo revela: suas particularidades humanas. As porções esquerda superior e direita inferior estarem em trevas intensifica a profusão de luz que ilumina o centro da pintura.

Primeiramente, a pintura de Ingres figura a natureza híbrida do monstro: as patas e o corpo de leão, as asas de águia e a face e os seios de mulher. Reforça essa ideia o fato do Ingres ter pintado as patas do monstro no mesmo tom das rochas que o suportam. Nessa figuração, a Esfinge não apenas está sobre essas rochas como ela própria, inanimada, constitui elemento formador do cenário devastado. Essa escolha sugere a percepção do autor no que concerne ao pensamento religioso e mítico de seus dias: estruturas petrificadas e supersticiosas, estátuas rochosas imóveis que jazem nas cavernas próximas à cidade.

A periculosidade da Esfinge é diminuída na versão do pintor pela diferença de tamanho entre ela e o herói. Diferente de outras telas que apresentam o monstro como igual a Édipo ou maior, Ingres retrata-o como inferior em dimensões e subjugado à presença física imperiosa do decifrador de enigmas. Nesse sentido, a diminuição do tamanho da Esfinge por parte do pintor alude à valorização do homem e ao desinteresse pela crença mítica ou religiosa em seus dias. O fato de Ingres ter retratado-a como superior em altura ao herói indica apenas a necessidade de um suporte ou altar que a elevasse. Todavia, a inclinação de Édipo a fim de "desvendar" a Esfinge sugere sua superioridade diante do caráter artificial e lúgubre do monstro mítico.

Na tela de Ingres, o temor provocado pelo cenário mortuário e pela esfinge simboliza o horror humano diante do inexplicável ou do desconhecido que, no mito, ganha a forma de um ser híbrido, monstruoso, ambíguo por ser perigosamente bestial e encantadoramente feminino. Essa sugestão simbólica estava presente no relato do enigma que a Esfinge oferta a Édipo e que este precisa decifrar. Tal pergunta encerra em sua formulação tripla não apenas o escapar das garras do monstro como também a consciência da morte do homem, esse animal de quatro, dois e três pés que, ao nascer, viver e envelhecer, encontra cedo ou tarde o fim. A Esfinge, nesse aspecto, simboliza a fuga da morte física num ambiente desolador, longe da cultura e dos rituais fúnebres que asseguram a continuidade da memória (Coulanges, 2009, p. 25, 45).

Por isso a escolha de Ingres de iluminar o herói grego em sua tela, fazendo dele próprio, em sua curiosidade e insatisfação intelectual, sua própria fonte da luz. A definição de sua forma física, sua postura inquisitória e ativa de quem faz as perguntas, não de quem as responde, as lanças apoiadas em seu corpo e as pontas postadas ao solo, o pano nobre repousando no ombro e a ponta do chapéu, são elementos que apresentam um novo tipo de homem. Um ser que, tendo domesticado a natureza e os mitos relativos a essa natureza, pode almejar uma compreensão mais complexa de sua própria condição humana.

Na tragédia de Sófocles, termos relacionados à "luz", ao "esclarecimento" e à "iluminação" são usados como sinônimos de "conhecimento" ou "saber". O fato de Ingres apresentar Édipo rodeado de luz e com uma postura inquisitiva pode simbolizar a ambiguidade do drama grego. Embora o episódio retratado da tela não seja dramatizado em *Édipo Rei*, o herói da tela possui as principais qualidades do protagonista de Sófocles: ele porta a luz e o esclarecimento, sendo aquele que questiona, investiga e pergunta.

Partindo dessa relação entre “luz” e “conhecimento”, pode-se observar na tela de Ingres uma contraposição entre “luz” e “sombras” que equaciona os opostos da “ciência” e do “mito”. Na tela do artista francês, tudo aquilo relacionado ao mito – a praga sobre Tebas, a distância da cultura humana da cidade e a esfinge – está figurado como imerso em sombras. São elementos obscuros, imprecisos, carentes de luz e, portanto, de “compreensão”, de “verdade”. Contrariamente, o Édipo de Ingres está à vista, sendo talvez sua própria fonte de iluminação, não aquela do sol natural que se põe no horizonte distante, intensificando as trevas da cidade sob a égide do mito e da praga, mas aquela relacionada à “verdade” do intelecto humano. Trata-se de uma duplicação de luz que evidencia a diferença entre a luz física, natural, e uma iluminação metafísica, existencial, poética. Tanto na peça de Sófocles quanto na tela de Ingres, Édipo é o modelo do homem livre que, desvestido das capas e armas sociais, questiona, interroga e soluciona os enigmas impostos tanto pela cidade – “Quem matou Laio?” – quanto por seu próprio intelecto – “Quem sou eu?”.

Essa natureza inquisitória e incansável de Édipo não se faz presente na tela apenas na postura e na constituição física da personagem, mas também no modo como Ingres sutilmente diferencia o olhar do mito do olhar do herói. Contrariando a acepção comum que postula a natureza amedrontadora do monstro e a reação amedrontada dos homens, Ingres inverte a fórmula. Na sua versão, é a Esfinge que, petrificada, estática e frágil, teme aterrorizada a postura, o olhar e o gesto inquisitório do homem.

Como visto, a postura do Édipo de Ingres, pela sobreposição de formas geométricas específicas, expressa “força”, “equilíbrio” e “dinamismo”. As pernas fortemente postadas no solo, a curvatura ativa do troco e a perfeição do perfil heróico anunciam, na unidade de suas partes, um ideal físico que revela uma superioridade intelectual. Sobre esse aspecto da tela, Janson destacou a poderosa capacidade de Ingres em fazer coabitar em suas pinturas “profundidade psicológica e exatidão física”. (2007, p. 858) Nesse sentido, o apuro muscular e corporal de Édipo espelha a visão do pintor sobre um ideal humano.

Essa precisão nas linhas, nas formas e na unidade da composição da personagem é amenizada pela delicadeza e curvatura dos gestos de suas mãos. Tanto a direita quanto a esquerda são pintadas em posições e ângulos contrários. O indicador da mão esquerda, em sua curvatura, expressa ambiguamente uma indicação e um questionamento. Não sabemos ao certo se o gesto figura uma pergunta – se pensado como signo retórico – ou uma resposta – se interpretado como símbolo de identificação. Em outros termos, não sabemos se o gesto da mão esquerda de Édipo questiona a criatura ou aponta para ela. Como toda a composição visual da personagem indica dinamismo investigativo e inquisitório, supomos que o gesto seja um prolongamento do efeito total da pintura: Édipo questiona a Esfinge e não o contrário.

Todavia, assim como o indicador esquerdo aponta/questiona a esfinge, o direito aponta/responde a si próprio. Nessa duplicação de gestos, mãos e indicadores, Ingres anuncia que Édipo é o autor da pergunta e da resposta. Em outros termos, a pintura do artista francês, apresenta o homem como o único formulador do enigma da existência e, como Édipo, como o único capaz de solucioná-lo.

Assim, o Édipo de Ingres é um herói que ilumina os caminhos da cidade, livrando Tebas das sombras do monstro, da morte, do mito. Por outro lado, a solução para o enigma que assola Tebas é ele próprio, contendo nessa solução todos os sinais de sua própria fragilidade. Diante da esfinge, como relatado no mito grego, Édipo é o animal dos pés feridos e múltiplos. Diante do crime que mancha Tebas, dramatizado por Sófocles, ele próprio é o solucionador e o solucionado, o punidor e o punido, o juiz e o condenado. Na pintura de Ingres, onde homens vêem o monstro e fogem estarrecidos ou morrem devorados, Édipo vê um espelho, o espelho de sua própria condição humana, de sua percepção trágica segundo a qual tecer a rede é um dia estar preso nela, na qual formular o enigma é ser um dia vítima de sua solução, ou ainda, perceber em si próprio a pergunta/resposta da vida e da morte.

Conclusão

Caros, nessa semana, vimos exemplificada na leitura da pintura de Ingres, *Édipo e a Esfinge*, uma série de exemplos descritivos de imagem que podemos e devemos levar para as nossas próprias interpretações. Aprendemos a importância da percepção dos eixos verticais, horizontais e diagonais, a importância das formas geométricas, das linhas, das cores e dos efeitos que esses detalhes técnicos têm sobre a nossa interpretação. Usem um ou dois desses elementos na resolução da tarefa dois, dedicadas à análise da pintura *Medeia*, de Delacroix.

Um grande abraço e até a próxima semana, quando visitaremos o *Hamlet* de Shakespeare e duas versões para a morte de Ofélia. Como sempre, encerro desejando bons estudos sobre poesia e pintura.

2.3 As *Ofélia*s de John Everett Millais e de Paul Steck

Nessa semana, estudaremos duas pinturas que interpretaram a personagem Ofélia, de *Hamlet*. Nas telas do inglês John Everett Millais e do francês Paul Steck notaremos a relação com a mesma passagem da tragédia de Shakespeare. Todavia, suas telas apresentam interpretações totalmente diversas do texto fonte. Nessa comparação, veremos como analisar a cor e a composição de obras visuais e a como ler e interpretar imagens. Por fim, veremos como escolher uma obra para o trabalho final.

Introdução

Nessa semana, veremos como dois pintores podem interpretar de forma oposta um mesmo episódio literário. Se na semana passada nos concentramos nos aspectos estruturais de uma obra visual, nesta estudaremos aspectos interpretativos mais amplos. Partindo da personagem Ofélia da peça *Hamlet*, de William Shakespeare, perceberemos como duas pinturas românticas representam a loucura. O pré-rafaelico John Everett Milleis pinta Ofélia nos momentos que antecedem sua morte, flutuando nas águas do pequeno riacho. Por sua vez, o simbolista Paul Steck pinta o corpo de Ofélia, morto, afundando nas mesmas águas da pintura de Millais. Os opostos da leveza e do peso são o que caracterizam as duas versões.

1. Shakespeare e o Romantismo na Pintura

Em *Hamlet*, William Shakespeare apresenta uma multiplicidade de temas dramaticamente expressivos: no caso de Hamlet, num imenso percurso intelectivo, ao descobrir a verdadeira causa da morte de seu pai: o assassinato infligido por seu tio, padrasto e rei da Dinamarca, Cláudio; na figuração de Laertes ao ter seu pai morto e enterrado as escondidas e encontrar sua irmã ensandecida; em Gertrudes ao suspeitar que casou com o irmão assassino de seu falecido esposo. Frank Kermode indica esse caráter plural ao mencionar que a partir dessa peça "toda a concepção de um personagem dramático fica mudada para sempre", insistindo num jogo que não é bipolar ou antitético, e sim polivalente (2006, p. 82).

Na peça shakespeareana, todos esses elementos funestos entrelaçam-se numa precisa e contundente teia de dramas familiares, políticos e existenciais. No entanto, é na história de Ofélia que o sino da escritura shakespeareana encontra um de seus badalares mais delicados. A descrição de Ofélia, cuja imagística da morte nas águas se torna representativa em toda arte após ela, é precisa e direta. Seu drama é constituído de várias camadas: seu caráter solitário em resposta à distância do irmão Laertes; seu comportamento submisso e amedrontado diante do preocupado e ciumento pai Polônio, mais tarde assassinado; e sua fragilidade nos momentos em que Hamlet finge insanidade e a despreza. No último ato da peça, quando Hamlet reencontra os restos de Yorick, seu corpo está sendo trazido para ser enterrado em chão não consagrado. Sua morte, que acontece em circunstâncias misteriosas, não merece os serviços fúnebres, algo remediado por Claudius e Gertrudes. Sabemos de sua morte segundo as palavras da mãe de Hamlet, em tradução de Lawrence Flores Pereira.

RAINHA
As dores quando vêm, vêm uma atrás da outra.
Laertes, Laertes, tua irmã se afogou.
LAERTES
Se afogou? Oh, onde?
RAINHA
Há um salgueiro inclinado sobre uma nascente
Que espelha as folhas gris no líquido cristal.
Ali fez fantásticas guirlandas, de urtigas,
Margaridas, ranúnculos e orquídeas púrpuras
A que os ímpios zagais dão um nome vulgar,
E as castas virgens chamam dedos-de-defundo.
Quando subiu nos galhos pensos para atar
Suas guirlandas, um ramo ciumento cedeu
E então tombaram ela e seus troféus floridos
No riacho choroso. Suas roupas se abriram,
E como uma sereia boiou por instantes
Nos quais entoou refrões de antigas cantorias

Como alguém insensível a própria agonia
Ou como um ente nato e de todo integrado
À água que escorria. Porém, não demorou
E suas vestes, pesando da água que bebiam,
Arrastaram a infeliz de suas cantigas doces
Para a morte lodosa.

O lamento de Gertrudes é respeitoso e lírico, cuidadosamente escolhido para explicar a Laertes como sua irmã morreu. Logicamente, trata-se de uma descrição artificial, criada pela personagem para acalmar os ânimos de um filho que precisa suportar tanto a morte recente do pai como a loucura e morte de sua irmã.

A partir dessa "ficção" lírica criada por Gertrudes, a morte de Ofélia se tornou tema caro a poetas e pintores no Romantismo, quando as tragédias de Shakespeare foram revalorizadas. Na pintura da época, há uma supervalorização da melancolia exacerbada, do pessimismo exultante, de uma morte suicida e primal, além de um encontro com uma natureza sublime e inabarcável, num contraste profundo com o período neoclássico que precedeu o Romantismo nas artes. (Beckett, 1994, p. 238). Nesse modelo, o Romantismo supervalorizará, num segundo momento, essa morbidez e esse descontentamento interminável sendo isso característico da escola tanto na literatura como no campo das artes plásticas e da música erudita.

Nesse ambiente, as personagens de Shakespeare ganharão destaque: Otelo e Desdêmona ao lado de Romeu e Julieta desmistificarão o amor perfeito e tranquilo, tão em voga no Neoclassicismo; Macbeth e sua esposa serão retrabalhados num ritual de morte e sofrimento ambicioso; Lear tornar-se-á um moderno Jó que ao lado do bobo e dentro da tempestade apenas ouvirá o som de suas imprecações contra o nada; Hamlet, por fim, será em sua figuração um homem encerrado dentro de uma notável capacidade intelectual, obrigado a organizar um mundo politicamente desorganizado. Ao seu lado, Ofélia será no Romantismo uma viva representação da donzela consumida por desespero e melancolia. Partindo de sua morte, John Everett Millais e Paul Steck figurarão seus respectivos ideais artísticos. O primeiro, na dissolução do homem no ambiente natural. O segundo, numa criação onírica na qual o corpo adentra as águas uterinas da morte.

2. John Everett Millais e sua *Ofélia*: o peso da loucura

Nessa reinterpretação romântica de Shakespeare, destacam-se as pinturas de Rudolf Cores Huber, Charles Edouard Edmond Delort, Joseph Severn, Henry Munro, Paul Falconer Poole, George William Joy e, com mais destaque, Eugene Delacroix, entre outros. Na corrente artística conhecida como Pré-Rafaelita, John Everett Millais (1829-1896) será um dos destaques ao pintar a morte de Ofélia (1851-1852). A arte de Millais é produzida em meados do século XIX, quando um pequeno grupo de jovens artistas insurgiu-se contra o que julgava ser "a arte frívola de jovens artistas britânicos" (Beckett, 1994, p. 273). Essa reação foi conhecida como movimento Pré-Rafaelita. John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti e William Homan Hunt serão os fundadores dessa irmandade que imitava os moldes das confrarias medievais.

Com uma temática Romântica e um estilo Realista, esses pintores já prenunciavam uma arte moderna na qual os parâmetros estéticos não seriam antitéticos e sim autoreferenciais. Umberto Eco define os Pré-Rafaelitas como artistas encantados com a natureza como representação da beleza, estando ao mesmo

tempo interessados no tema da perversidade humana. As mulheres nas pinturas de Rossetti estão sempre imersas num meio natural, afetando-o de forma negativa (2004, p. 351). Nesse âmbito, Ofélia, na representação lírica de sua morte, atenderá aos desejos ideais da arte praticada por esse pequeno grupo.

A expressão pictórica de Millais em sua *Ofélia* é sensível a um período que valoriza as angústias potenciais da existência. No entanto, os detalhes da personagem, as flores espalhadas e também levadas na e pela água, o mato crescendo caótico ao redor do riacho e o pequeno rouxinol que assiste à cena impassível expressam uma preocupação especial não com a teatralidade da história, e sim com o realismo da pintura.

Embora a obra de Millais seja por certo minuciosa e em geral trabalhosamente fiel, Beckett a descreve como "perturbadoramente desconexa" de seu tempo e do desenvolvimento artístico que outros pintores da época prenunciavam (1994, p. 274). Sua Ofélia foi pintada com minuciosa atenção, usando Elizabeth Siddal, jovem modelo imersa numa banheira e rodeada de flores silvestres. Essa primeira fase do trabalho quase resultou na morte da modelo por pneumonia, exposta ao frio londrino por horas.

Após, Millais passou mais de quatro meses num córrego do condado de Surrey, pintando as águas, a vegetação e as flores ao fundo. O processo criativo de Millais demonstra seu profundo interesse em captar a morte da personagem de Shakespeare de forma autêntica e real, o mais próximo de uma natureza morta e sombria que poderia conceber. Segundo vários críticos de arte, o resultado não é bom. A preocupação realista de Millais faz com que o todo pareça um tanto desarticulado, como se as águas, as flores e a personagem não pertencessem ao mesmo cosmos, inseridos e penetrados em suas próprias realidades.

Nota-se o modo como o artista capta a expressão facial e corporal de Ofélia, representando-a em seu momento final pouco antes da morte. O corpo de Ofélia segue as flores e as folhas mortas que estão ao seu redor. Desligadas de seu vínculo com a natureza, as flores começam a morrer assim como Ofélia se encontra nesse momento, quando todas as ligações familiares e afetivas foram rompidas.

A peça de Shakespeare apresenta a gradativa loucura de Ofélia, que tem início ainda com a falsa loucura de Hamlet, com a partida do irmão e com a morte do pai. Esses episódios são sementes de desconfiança e amargura. Sementes que mais tarde germinarão a loucura dessa personagem. E é nessa loucura que Millais se baseia ao construir sua representação. A Ofélia de seu quadro ainda está viva, embora não mais mantenha relação alguma com a realidade. Seu corpo é leve, embora essa leveza revele um curioso paradoxo. Para Ofélia, sua desgraça resulta das relações que mantinha com Polônio, Laertes e Hamlet. São essas relações passadas que pesam em sua mente e coração, impossibilitando-a de afundar para a morte. Em Millais, a leveza é pesada e mantém a personagem num continuo torpor de insanidade e amargura.

As flores presentes no quadro também têm um todo simbólico com o desenvolvimento dramático da peça. Papoulas, margaridas, rosas, violetas e amores-perfeitos são algumas das flores presentes na pintura. Simbolizando, respectivamente, morte, inocência, juventude, fidelidade e amor falso, as flores constituem todo o cenário imagético da tragédia. Carr-Gomm, numa descrição das representações pictóricas de flores, afirma que a união de flores claras indica pureza e virgindade, ao passo que flores vermelhas indicam morte e sofrimento, enquanto flores roxas indicam tristeza e solidão (2004, p. 97). Segundo Gertrudes, Ofélia estava colhendo flores silvestres antes de cair no riacho. Assim, o motivo da morte de Ofélia se torna, em Millais o objetivo estético de sua representação. Em uma tragédia em que todos os personagens encontram seu fim devido às suas próprias ações, Ofélia morre colhendo flores para embelezar sua loucura.

No quadro pré-rafaelita, a natureza ao redor de Ofélia não é atraente. São matos, galhos, folhas e plantas desordenadas e selvagens. Esse encontro com uma natureza não agradável remete Ofélia a um fim natural. Não interessada no que está ao redor dela, Ofélia canta e olha para o nada, imersa em sua própria interioridade. Essa descontinuidade entre cenário e personagem sugere que Ofélia está desprendendo-se da natureza física. Suas roupas pesadas começam a afundar nas águas do córrego, apesar do rosto e das mãos ainda estarem conectadas com o ar acima dela, como se olhassem ou chamassem aqueles que ainda vivem. O afundar de suas vestes, numa espécie de dissolução, responde à dissolução mental de Ofélia.

Seu rosto, máscara pré- ou pós-mortuária, é sinistro por representar sua musical loucura final. A vida deixa o corpo de Ofélia lentamente no retrato de Millais. Sua face é aterrorizante ao representar uma realidade excessiva, cujos olhos e lábios vazios não mais remeterão a imagem ou som algum. Nesse aspecto, o hiper-realismo da pintura de Millais confunde o real com o ficcional.

Completando o quadro, à esquerda da cabeça de Ofélia, fazendo talvez companhia musical a sua imagem, está um pequeno pássaro, um rouxinol talvez. Em sua doce música, Ofélia morre em consonância com a natureza, embora excluída dela. Sua morte não é fruto do natural, e sim do niilismo social que preenche cada espaço do palácio dinamarquês. Em Millais, Ofélia se recusa a fechar de olhos. Em sua loucura e

desespero, em seu torpor de morte, a leveza da *Ofélia* de Millais é ilusória. É um dissolver-se imagístico que percorre rapidamente o lento dissolver de sua lucidez. O peso de sua loucura não a deixa descansar, num contraste curioso com a *Ofélia* do simbolista francês Paul Steck.

3. A *Ofélia* de Paul Steck: a leveza do descanso e o fim da loucura

O simbolismo nasce na França a partir de um manifesto de 1886 que criticando as estéticas Realistas e Naturalistas, por sua abstração e esterilidade expressiva, denomina de simbolismo uma atividade artística marcadamente mística, individualista e subjetiva (Beckett, 1994, p. 321). Pintores como Paul Steck (1861-1924) expressarão em suas pinturas uma realidade forjada de imagens oníricas, misteriosas e imprecisas, temas centrais de suas pinturas. No âmbito do onírico, Ofélia será uma personagem que estará em consonância com o pensamento simbolista de representar e compreender a vida como sonho. O irreal e o abstrato se tornam formas de representar o real e definido (Eco, 2004, p. 346).

Outros pintores em concordância com a corrente artística na qual Steck está inserido serão Gustave Moreau, Odilon Redon, Maurice Denis, Paul Sérusier e Aristide Maillol. Em resposta à pintura de Millais, e a tantas outras do período, o simbolismo apresentará uma Ofélia apaziguada com a morte e com sua loucura final. Em contraste com a *Ofélia* inglesa, Steck mergulha a jovem em águas fundas e lamacentas. Próprio do simbolismo, seu interesse é o de representar a heroína imersa num jogo onírico entre o deixar a superfície da vida e o adentrar na liquidez da morte ou da dissolução natural.

Em Steck, essa interpretação leva a uma Ofélia em paz, conhecedora de seu destino e de sua morte. Isso é expresso pela posição do corpo dela, como um pesado ataúde afundando rapidamente. Seus olhos são os olhos de quem dorme e sonha. A linguagem onírica, própria do simbolista, está no cenário que abarca a Ofélia da pintura: as águas são escuras e sombrias. O verde das plantas aquáticas está ao seu redor, abraçando-a. São elas que substituirão o afeto do pai morto, do irmão distante e do amante ensandecido.

Nesse quadro, a loucura inexiste pois pertencia a um antigo ambiente de vida que não existe mais. De acordo com a peça, Ofélia morre como vítima de ardis que provocaram sua loucura terminal, ardis voluntários – como as palavras de Laertes, Polônio e Hamlet - e involuntários – como a execução de seu pai. Sua morte, pintada por Steck, não tem mais a conotação negativa de fim ou descontinuidade. Antes é a continuidade da morte que dá valor a vida. É na morte de Ofélia que todos os personagens da peça, incluindo Hamlet, abarcam os últimos acontecimentos das suas próprias existências.

Para Paul Steck, como também para todos os simbolistas, os símbolos da vida e da morte não estão separados, como antagonistas. Influência direta do Romantismo, a idealização dessa Ofélia ninfa faz com que a obra perca sua força expressiva em comparação com a de Milais. Nisso, a *Ofélia* pré-rafaelita provoca no espectador sentimentos variados e conflitantes, como desconforto e perplexidade. Já na *Ofélia* simbolista, estamos diante de uma imagem onírica mortuária, que resulta na meditação sobre a bela imagem de morte que ela evoca. O que aparentemente seria um peso: o corpo de Ofélia a afundar nas águas escuras e musgosas do riacho, torna-se leveza. É uma leveza constituída de um fim silencioso e acolhedor. Como um voltar ao útero, representação das águas pintadas por Steck, Ofélia afunda de olhos cuidadosamente fechados. E diferente de Millais, os olhos fechados da *Ofélia* de Steck representam um esquecer de todos os desesperadores acontecimentos anteriores. Aqui, a morte encontra a vida, porém o peso tornar-se leveza, num jogo de espelhos que contrasta com a figura da pintura de Millais.

4. Conclusão

Nessa semana, reforçamos um tópico importante aos nossos estudos comparativos entre Literatura e Artes Visuais: o crescente questionamento da noção de “fidelidade” na transposição de uma arte para outra. Os exemplos das pinturas de Millais e Steck evidenciam que quando um pintor parte de uma referência literária, ele dificilmente será “fiel” ao texto fonte. Antes, o artista estará mais centrado em sua própria interpretação do signo textual, sempre acrescentando outros ecos a esse signo.

Embora nesta semana estivemos mais interessados na interpretação geral de detalhes visuais – ao invés de aspectos estruturais, como eixos e formas geométricas, como estivemos na semana anterior – tanto uma interpretação quanto a outra são válidas para nossos exercícios de análise. Sobre isso, perguntamos: já escolheram qual a obra que vocês analisarão na próxima tarefa e no trabalho final? Usem o fórum para pedir algum auxílio ou para tirarem dúvidas.

Bons estudos e até a próxima semana, a última da nossa disciplina.

2.4 – William Blake e o seu Laocoonte

Na última semana da disciplina, estudaremos um dos autores mais originais no que diz respeito à relação entre poesia e pintura. Falamos do inglês William Blake, poeta, pintor e gravurista romântico que produziu de forma independente seus próprios livros ilustrados. Num certo aspecto, ele é o nosso capítulo final da história do Laocoonte. Além de estudarmos sua enigmática versão do tema, detalharemos os critérios de avaliação do trabalho final, em que vocês terão de escolher uma obra visual baseada num tema literário e apresentar a sua análise e interpretação.

Introdução

Como visto anteriormente, o tema do Laocoonte caracteriza uma ponte entre a cultura clássica greco-romana, o renascimento italiano e a crítica estética dos séculos 17 e 18. Além disso, trata-se de uma obra que intensifica uma das principais questões da tradição ocidental: a relação ou oposição entre as artes da pintura e da poesia, exemplificada pela expressão horaciana *Ut pictura poesis*, "da poesia como pintura". Como vimos, o grupo estatuário ficou perdido por mais de um milênio, sendo redescoberto no século 16. O poeta e pintor inglês, chamado William Blake (1757-1827), fez uso desse tema para expressar suas opiniões sobre poesia e imagem. Nesse sentido, sua gravura torna o *Laocoonte* uma ponte ainda mais ampla, aproximando a tradição clássica do mundo judaico-cristão.

Nesta semana, aprofundaremos a crítica dedicada ao *Laocoonte* blakeano, sob o viés de sua concepção e realização artística, tendo em vista tanto sua forma pictórica quanto as idéias que o gravurista inscreveu ao redor da imagem central. Diferente de muitos dos seus contemporâneos, Blake nunca viu o original estatuário. Conhecia-o de ilustrações e de uma reprodução presente na Royal Academy de seu tempo. Para o poeta-pintor inglês, a figura possuía uma grande importância.

1. Blake e a Imagem Temporal do Seu Laocoonte

A gravura de Blake (Fig. 01) apresenta uma "unidade de composição" que dificilmente permite que a imagem ou o texto sejam observados de forma separada. David James, ao tratar da relação entre imagem e texto na obra, menciona que um altera o sentido do outro: "espacialmente" a disposição das frases é guiada pelas linhas da figura central enquanto esta só é "esclarecida" ou "apresentada" quando observada à luz das frases (James, p. 228). Essa "espacialidade" do texto, em contraste com a temporalidade da imagem quando vista em função do texto, é justamente uma quebra com as ideias de Lessing no seu Laocoonte.

Blake conhecia o grupo da Royal Academy londrina, que possuía uma reprodução em tamanho real da estátua, como visível no quadro de Henry Singleton (Fig. 02). No seu *Laocoonte*, Blake relê tanto o tema quanto os preceitos comuns no período sobre obras de arte, estética, religião e comércio. Problematizando a relação entre texto e imagem nessa gravura, é como se o artista almejasse "ensinar" seus espectadores a serem leitores e seus leitores em espectadores, algo que permeia toda a sua produção poética e pictórica. A disposição do texto da lâmina obriga o leitor a prestar atenção aos detalhes da figura. Tal arranjo visual de frases e palavras, "como raios que vibram da figura, exigem um engajamento físico com o artefato, algo comparável com o passear ao redor de uma estátua" (Essick, Viscomi, 2003, p. 231). As frases de Blake na gravura seguem as linhas que definem a forma das três personagens, em especial os contornos superiores do pai e dos dois filhos, o que obriga "os leitores a estudar os gestos e a linguagem gráfica facilmente negligenciada e a se deter mais naquilo que o olho de um observador desatento não perceberia" (p. 232).

Primeiramente, notamos que há algumas diferenças entre o grupo estatuário e a versão de Blake. Como visto, as versões que Blake teve acesso para compor o seu *Laocoonte* – tanto em ilustrações quanto na réplica da Royal Academy – apresentavam a posição errada do braço direito da figura principal. Na versão de Blake, nota-se o quanto o sofrimento do Laocoonte original, sofrimento expresso pelos membros contraídos e pela expressão facial, foi amenizado na gravura.

Embora mantenha a posição tradicional das personagens, Blake altera sua configuração por meio de pequenos detalhes estéticos. Como Essick e Virscomi marcam, Blake alterou a inclinação corporal do protagonista, desenhando-o numa posição inclinada na diagonal. Essa alteração cria a impressão de que o Laocoonte está mais tentando alcançar algo acima de si próprio, do que expressando seu sofrimento, como a posição inclinada vertical da figura original indica. Em sua gravura, Blake também ajustou a inclinação da

cabeça fazendo-a olhar para cima, além de contrair os músculos do abdômen para reforçar seu sofrimento (2003, p. 230) – movimento facial e abdominal realçado pela posição esticada do braço direito.

Fig. 1. William Blake, *Laocoonte*, 1827, Gravura, Fitzwilliam Museum, Cambridge
Fig. 2. Henry Singleton, *The Royal Academicians in General Assembly*, 1795

Além disso, o rosto do Laocoonte blakeano parece menos pesaroso ou agonizante do que a versão original. Seus olhos – detalhe inexistente no conjunto estatuário – olham para cima, como suplicando aos céus por algo que ainda não sabemos o que seria. O mesmo acontece com as faces das figuras menores, que, no original, duplicam visualmente o desespero paterno. Na versão de Blake, o filho da direita, estranhamente feminino, resulta visualmente reticente no seu gesto de retirar a serpente que o devora. Nesse personagem temos um importante detalhe: Blake reproduz o braço do Laocoonte de forma errada, mas corrige o do filho – que na versão reconstruída também possuía o braço esticado – numa posição que críticos, como Janet Warner e Julia Wright, relacionam com sonolência, prazer ou passividade sexual (2004, p. 11).

O filho da esquerda, com a palma de sua mão voltada para o leitor-espectador – código pictórico do período identificado como sinal de súplica ou pedido –, parece admoestar algo ao pai, talvez um sinal de paciência ou de resignação, algo que inexiste na versão replicada e exposta na Royal Academy. Enquanto em algumas versões a mão do filho da direita apresenta apenas dois dedos em riste, em sinal de sufrágio ou consentimento, Blake duplica esse sinal com os quatro dedos em paralelo. Tais elementos amenizam o desalento presente no tema original. Mas o principal deles, sutilmente enfraquecido por Blake em sua versão, é o dedicado às serpentes.

A serpente principal do estatuário romano tem uma aparência ameaçadora, afinal se trata de uma criatura que destroça o corpo dos filhos e do pai. Essa figuração é perceptível no olhar do animal, com seus conjuntos ópticos arqueados nas extremidades, comum em qualquer figura pictórica que indica perfídia ou crueldade. Curiosamente, Blake anula essa composição ameaçadora por desenhar as serpentes com órbitas oculares neutras, tornando a nocividade das serpentes originais inexistente em sua versão. Além disso, como observado por Wright, o poeta não muda apenas os olhos, mas também a posição da cabeça. Enquanto na estátua essa é vista de perfil com a boca devoradora, Blake mostra-a de cima, anulando tal característica (2004, p. 11). Esse detalhe é importante, pois prepara o espectador, já no início de sua observação e interpretação visual, para a releitura que Blake proporá no texto da gravura para a dualidade da matéria e do espírito ou do bem e do mal.

Nesses detalhes visuais, Blake reforça o tipo de diálogo que está empreendendo com seu *Laocoonte*: uma resposta muito mais opositiva do que conciliatória das obras e críticas anteriores. É necessário lembrar que essas primeiras impressões – todas visuais – advêm apenas de uma percepção parcial da gravura, completamente dissociada do texto, na qual tentamos colocar em prática a "leitura guiada" da imagem blakeana. Nessa ordem, primeiro visual e depois textual, quando o leitor observa as frases do *Laocoonte* de Blake, algumas das primeiras impressões sobre a organização da imagem central serão confirmadas. Outras, entretanto, precisarão ser completamente revistas. A começar pelo título da obra. O que no estatuário grego é chamado de *Laocoonte*, Blake nomeia *Javé & seus dois Filhos Satã & Adão como foram copiados dos Querubins que guardavam o Templo de Salomão por três homens de Rhodes & usados como Fatos Naturais ou na História de Ílion*.

Nesse longo título, Blake transmuta diretamente a estória original do mito grego e romano para seus próprios propósitos. Nele, o autor reinterpreta o mito clássico ao transformar Laocoonte e os filhos em Javé e seus filhos Satã e Adão – tríade que luta contra as dualidades do "bem" e do "mal" – termos que nomeiam cada uma das serpentes. Nos termos de Essick e Viscomi, encontramos no Laocoonte de Blake um famoso "ícone grego apresentado em termos bíblicos" (2003, p. 231), tanto em termos textuais quanto pictóricos.

Sobre essa estranha alusão ao "Templo de Salomão", Bindman menciona que Blake dialoga com o único trabalho de arte pictórico reconhecido pela adoração hebraica (1977, p. 142). Aqui, o artista sugere um determinado padrão simbólico já presente na arte judaica, padrão que teria sido "copiado" ou "recriado" por outras culturas. Desde seus primeiros tratados anti-deístas de 1788 até o seu *Descriptive Catalogue* de 1809, Blake insiste no argumento de que tanto o velho quanto o novo testamento reúnem neles os grandes arquétipos da arte, de onde proveriam todas as expressões artísticas de outras nações (Essick, Viscomi, 2003, p. 231). Idéia sumarizada na máxima do seu *Laocoonte* como "O velho e o novo Testamento são o Grande Código da Arte". Assim, a primeira impressão que se tem da observação e da leitura do título da gravura é o de que o autor objetiva uma completa subversão do tema, desprendendo-o do seu lugar específico – a relação entre Laocoonte, seus filhos e as divindades gregas que atacam ou protegem Tróia – e alocando-o numa estrutura mítica de caráter geral. Nesse caso, a do conflito familiar entre um pai e seus filhos, ou entre Javé, Adão e Satã, com o universo que os circunda. Interpretação que pouco ajuda no estudo do estatuário original, mas que em muito amplia a interpretação da gravura de Blake.

Seguindo essa primeira identificação, o *Laocoonte* blakeano é o seu Javé-Urizen, nos termos da mitologia do poeta, o criador do mundo material, uma divindade imperfeita e egoísta, instituidora de limites e leis. Estar Javé enlaçado ou enredado por suas serpentes, criaturas por ele concebidas, e que também prendem e sufocam seus filhos, denota a complexa teia mítica tecida por Blake e usada para reler toda a tradição religiosa ocidental. Enquanto na tradição religiosa cristã e também no mito grego a serpente tinha uma significação mais negativa do que positiva – é ela a responsável pela expulsão do Éden ou artifício da maldição dos deuses como no caso do Laocoonte ou da maldição de Hera sobre a górgona Medusa –, na obra de Blake a serpente tem uma simbologia ambivalente: é ora relacionada negativamente com a maldição de Gênesis 3:15, ora relacionada com a revelação de segredos numa acepção em essência gnóstica. Ambivalência que é reforçada pelo olhar neutro das duas serpentes que Blake ilustra.

Nesse momento da leitura e da observação do *Laocoonte* blakeano, é difícil para o leitor/espectador de qualquer formação compreender que Javé esteja sendo atacado por serpentes que ele mesmo criou. Ou que, aos seus olhos, Satã e Adão estejam no mesmo patamar. Ou ainda, que tanto o bem quanto o mal sejam monstros devoradores. Tal estranhamento resulta, na verdade, das concepções tradicionais de bondade e maldade associadas à figura de Deus, Satã e Adão. O que Blake intenta é justamente demonstrar o quanto as dualidades da cultura ocidental são inúteis na observação atenta de qualquer relação humana ou familiar específica, isso numa interpretação menos abrangente.

Tais dualidades, que se constroem sobre as concepções bipolares de bem e mal, corpo e espírito, feminino e masculino, céu e inferno, são imperfeitas justamente por simplificarem processos mentais e físicos específicos numa oposição moral falsamente reconhecível. O fato de Blake ter nomeado as duas serpentes do seu *Laocoonte* como "Bem" e "Mal" reforça essa ideia. O mundo ocidental, na visão de Blake, foi culturalmente organizado tendo por base elementos binários e opositivos. Para ele, o papel da arte está em identificar essas simplificações, destruí-las, modificá-las ou mesmo desprezá-las. As oposições bem/mal, céu/inferno, riqueza/pobreza, etc., são para Blake o oposto da arte: que é sempre amoral, não governada pelo que é ditado pelos sistemas religiosos e culturais como imoral ou moralmente aceitável.

2. Blake e o texto espacial do seu *Laocoonte*

Partindo dessa primeira leitura, da imagem, do título e também das identificações de suas personagens, Adão, Satã e as Serpentes do Bem e do Mal, podemos então passar para a leitura das diversas máximas que compõem o entorno da imagem. Assim como nas ilustrações para o *Livro de Jó*, datadas do mesmo período, Blake circunda sua imagem com máximas que funcionam tanto como tratado estético quanto como crítica à tradição literária e bíblica. Essas múltiplas temáticas não visam esgotar seus respectivos assuntos ou campos de contato. Pelo contrário, elas têm mais um caráter de oposição e de confrontação com a opinião corrente sobre seus assuntos. É nesse sentido que o leitor, inquieto diante das diferenças pictóricas, textuais e temáticas propostas por Blake, lê máximas como "Onde qualquer visão de Dinheiro existe Arte não pode ser mantida" ou "Os Deuses da Grécia & do Egito Diagramas Matemáticos".

Como visto, Blake também contraria aqui ideais cristãos estabelecidos, ideais que relacionam moralidade com salvação ou condenação. Por isso, escreve no seu *Laocoonte* máximas como "Arte nunca pode existir

sem Beleza nua Exposta", "Tudo o que Satã nomeia Pecado são Amores & Bênçãos na Eternidade" ou "Bem & Mal são Riqueza & Pobreza uma Árvore de Miséria que propaga Decadência & Morte", entre outras.

As frases do *Laocoonte* de Blake podem tanto ser divididas em ordens temáticas ou seguidas na ordem de sua disposição na gravura. No primeiro modo, pode-se separar todas as frases que apresentam a noção de Blake para "arte" ("Jesus e seus apóstolos eram artistas", "O velho & novo testamento são o grande código da arte", "Praticar é Arte") ou para "ciência em relação à arte" ("Arte é a Árvore da Vida e Ciência é Árvore da Morte" ou "A Arte Hebraica é chamada de Pecado pela Ciência Deísta").

Também há, nessas máximas, indicações de leitura que visam ampliar ainda mais os temas presentes na lâmina. "Veja Platão", "Veja Lucas 2, 1", "Leia Mateus 10:9,10" e "Veja Virgílio, Eneida, Livro VI, Verso 848" denotam uma proposta de leitura que levará o leitor a outros textos, também fragilizando quaisquer noções de leitura completa ou finalizada. A passagem de Virgílio, por exemplo, é aquela em que Roma deverá conquistar e dominar outros povos, deixando para esses a arte e a invenção. A citação de Virgílio está diretamente relacionada com máximas como "Arte Degradas Imaginação Negada Guerras Governam Nações" ou "Onde qualquer visão de Dinheiro existir [ou qualquer bem tomado a força de outros] Arte não pode ser mantida, somente a Guerra". Já as citações dos evangelhos ampliam do mesmo modo essa relação de oposição entre conquista material e realização artística.

Na outra opção, como sugere Erdman, pode-se começar pela legenda inferior que apresenta a obra para ler as frases que contornam a imagem, seguindo da esquerda para a direita. Por fim, pode-se ler as frases externas, começando novamente da esquerda para as frases superiores e as da direita. (Erdman, p. 273-275). Indiferente da escolha, a ordem da leitura dessas máximas irá aos poucos alterando a percepção do leitor diante da imagem principal da figura. Sobre o efeito dessas epigramas, Essick e Viscomi escrevem:

> O que distingue a gravura de Blake é sem dúvida a parede de aforismos, epigramas e mini-narrativas com assuntos que vão de Cristo à economia. Eles expressam a batalha pessoal de Blake como um artista visionário numa era comercial, e também a batalha de todos os artistas de inspiração para fazerem arte em países devotados ao dinheiro, à lei moral, à guerra e às imitações. (2003, p. 231)

Se concordarmos com Essick e Viscomi, se realmente crermos que o Laocoonte blakeano "é uma tentativa de criar um certo tipo de espectador e de instilar neles um senso do que significa a execução da arte" (2003, p. 231), se observará na sua obra um diálogo contínuo não apenas entre as artes da pintura e da poesia como também na própria concepção que se tem de arte ou de assuntos culturais diversos. Encerrando sua leitura, o leitor atento terá relido não apenas sua própria concepção de arte e de cultura, como também seus próprios conceitos sobre o ambiente cultural ou social no qual está inserido.

Conclusão

Nas palavras de Erdman, "a satisfação de Blake não estava apenas em registrar: ele desejava forçar seu leitor a pensar junto com ele" (apud Wright, 2004, p. xxix). Esse "pensar junto com ele" está impresso numa técnica no qual a recepção passiva inexiste, ao menos no caso dos "leitores perceptivos". Nesse sentido, o *Laocoonte* de Blake "lembra mais um quebra-cabeças do que uma página de um livro de emblemas, mais um grafite moderno do que uma gravura, mais notas de margem do que aforismos de arte" (Wright, 2004, p. 5), um texto-imagem ou uma imagem-texto no(a) qual todas as formas de recepção e interpretação de pintura e poesia estão ali contidas, mescladas, fundidas pelo artista-alquimista de forma que, no fim, exista apenas um material único, inseparável, uma pedra filosofal que carrega em si teoria de arte, discussão visionária, crítica social, releitura literária e mítica, recriação pictórica e, acima de tudo, expressão visionária que condena os limitados conceitos justapostos pela crítica.

Nesse sentido, pode-se mencionar que a escolha de Blake pelo tema não foi acidental, sobretudo numa obra em que os limites da pintura e da poesia, do impresso e do manualmente produzido, da leitura em sua ordem ou desordem interpretativa, são ali mesclados para realizar o propósito de Blake enquanto artista: tornar leitores espectadores, tornar espectadores leitores, tornar todo e qualquer público de seus poemas/pinturas em visionários potenciais, observadores e intérpretes para quem os limites entre realidade e imaginação nunca foram bem nítidos. Em arte, alguém desejaria que fossem? Para ilustrar a desafiadora arte de Blake, traduzimos as máximas que circundam a gravura. Vocês podem acessar o arquivo em PDF presente nessa unidade. Um grande abraço e bom trabalho na reta final da nossa disciplina.

Nota sobre a Tradução e a Disposição do Texto de Blake no seu *Laocoonte* ou *Javé & seus dois Filhos Satã & Adão como foram copiados dos Querubins que guardavam o Templo de Salomão por três homens de Rhodes & usados como Fatos Naturais ou na História de Ílion* (1827)

Reproduzo a seguir a tradução das epigramas que Blake justapôs à sua imagem do Laocoonte para compor a gravura de 1827, talvez seu último trabalho de gravação. Ao invés de simplesmente traduzir tais frases numa ordem aleatória qualquer – opção dos editores das versões impressas de Blake –, decidi alocá-las ao redor da imagem original, em formato ampliado. Em vista disso, tentei compô-las nas páginas respeitando a posição original da disposição do autor em sua gravura. Tal opção teve por objetivo enfatizar o caráter tátil, material, que o leitor de Blake teria ao "ler" a gravura. Assim, a ação de girar a página para ler suas frases faz com que o leitor perceba os detalhes da imagem central.

O Laocoonte ou Javé & seus dois Filhos Satã & Adão como foram copiados dos Querubins que guardavam o Templo de Salomão por três homens de Rhodes & usados como Fatos Naturais ou na História de Ílion

Desenhado & Gravado por William Blake (1826-1827)

Onde qualquer visão de Dinheiro existir Arte não pode ser mantida, somente a Guerra (Leia Mateus, 10: 9,10)
pelas pretensões das duas Impossibilidades Caridade & Abstinência Deuses dos Bárbaros

Ele arrependeu-se de ter feito Adão (da Fêmea, de Adamah) & sentiu-se ferido em seu coração

O Anjo da Presença Divina

מלאך יהוה

[Anjo de Jeová]

ΟΦΙΟΥΧΟς

[O Senhor da Serpente]

Arte nunca pode existir sem Beleza Nua Exposta

Os Deuses da Grécia & do Egito Diagramas Matemáticos Veja Platão

Zombar da União Divina e Negar a Comunhão Imediata com Deus Os Saqueadores questionam Onde estão as Obras Que Ele fez no Deserto Veja! Quem são esses Quando eles Vierem Essas não são as Obras Do Egito, nem de Babilônia, Cujos Deuses são os Poderes deste Mundo. Deusa, Natureza. Quem primeiro saqueou & então Destruiu a Arte Imaginativa Pois sua Glória são Guerra e Dominação

Império é contra a Arte. Veja Virgílio, Eneida, Livro VI, Verso 848

Pois para todo Prazer o Dinheiro é Inútil

Há Estados nos Quais Todo Homem Visionário é tido por Louco

Homens como os Gregos & Romanos Tais são Império ou Imposto

Veja Lucas, Capítulo 2, Verso 1.

Guerra Espiritual
Israel liberta do Egito
é a Arte liberta da
Natureza & da Imitação

Um Poeta um Pintor um Músico um Arquiteto: o Homem
Ou a Mulher que não é um desses não é um Cristão
Você precisa deixar Pais & Mães & Casas & Terras
Se eles impedirem o caminho da ARTE

Oração é um Estudo de Arte
Orar é Praticar a Arte

O Jejum & etc está relaciona à Arte
A Cerimônia Pública é Anticristo

O Corpo Eterno do Homem é a IMAGINAÇÃO. Que é o próprio Deus o Corpo Divino ישו Jesus, Nós somos seus Membros
Ela manifesta a si própria nas Obras de Arte (Na Eternidade Tudo é Visão)

A Verdadeira Caridade Cristã não advém do Dinheiro (O sangue de Famílias Pobres) isso é César ou Império ou Religião Natural

Dinheiro, que é o grande Satã ou a Razão A Raiz de todo Bem & Mal na Acusação do Pecado

Jesus & os Apóstolos & Discípulos eram todos Artistas Suas Obras foram destruídas pelos 7 Anjos das 7 Igrejas da Ásia. Anticristo Ciência.

O Homem improdutivo não é um Cristão, não menos que o Destruidor

O Velho & Novo Testamentos são o Grande Código da Arte

Toda a Atividade do Homem são Artes & Coisas Comuns

Nenhum Segredo na Arte

ARTE é a Árvore da Vida

DEUS é JESUS

Ciência é a Árvore da MORTE

O que pode ser Criado Pode ser Destruído

Adão é apenas O Homem Natural & não a Alma ou Imaginação

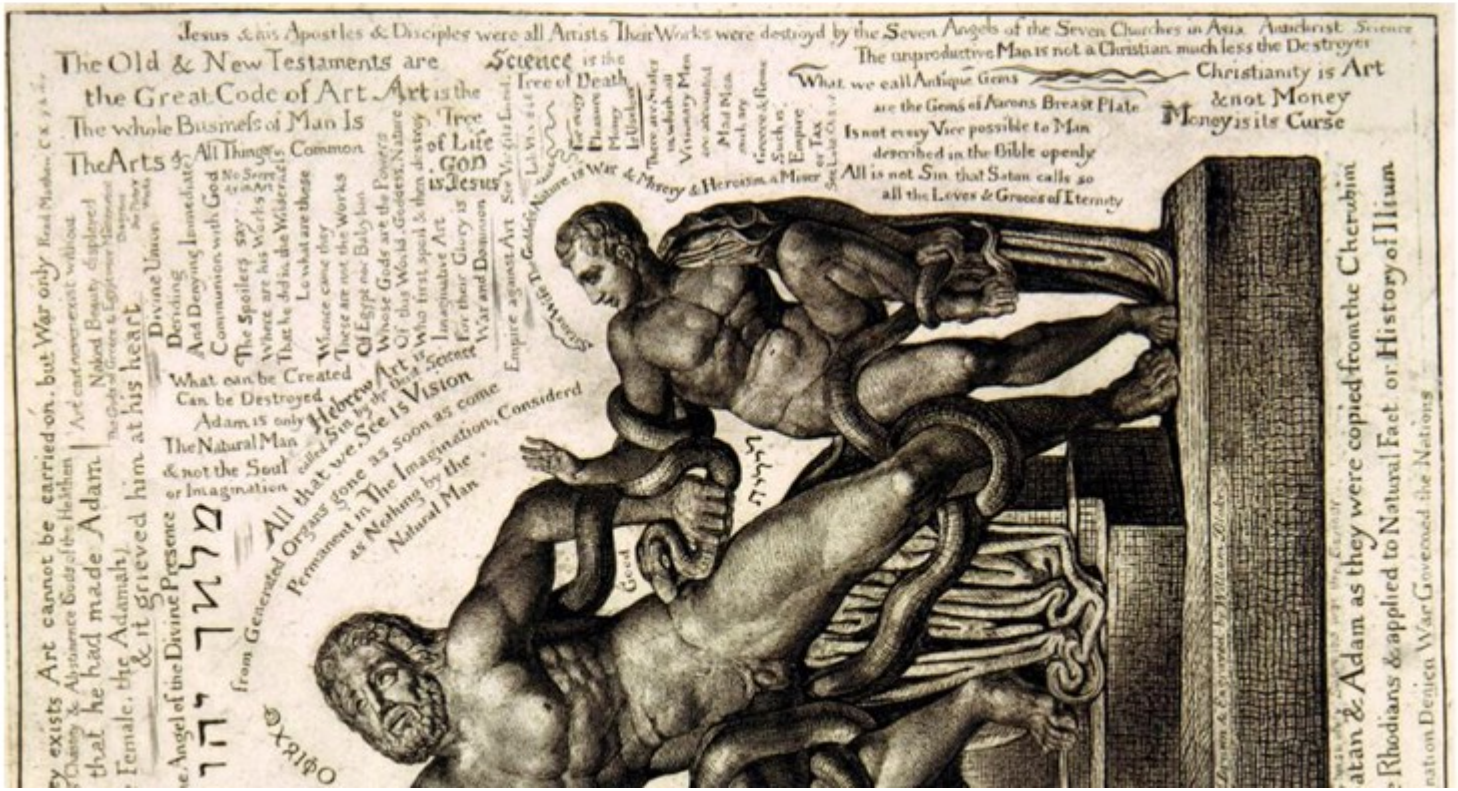
O que nomeamos Jóias Antigas são as Jóias da Placa Peitoral de Arão

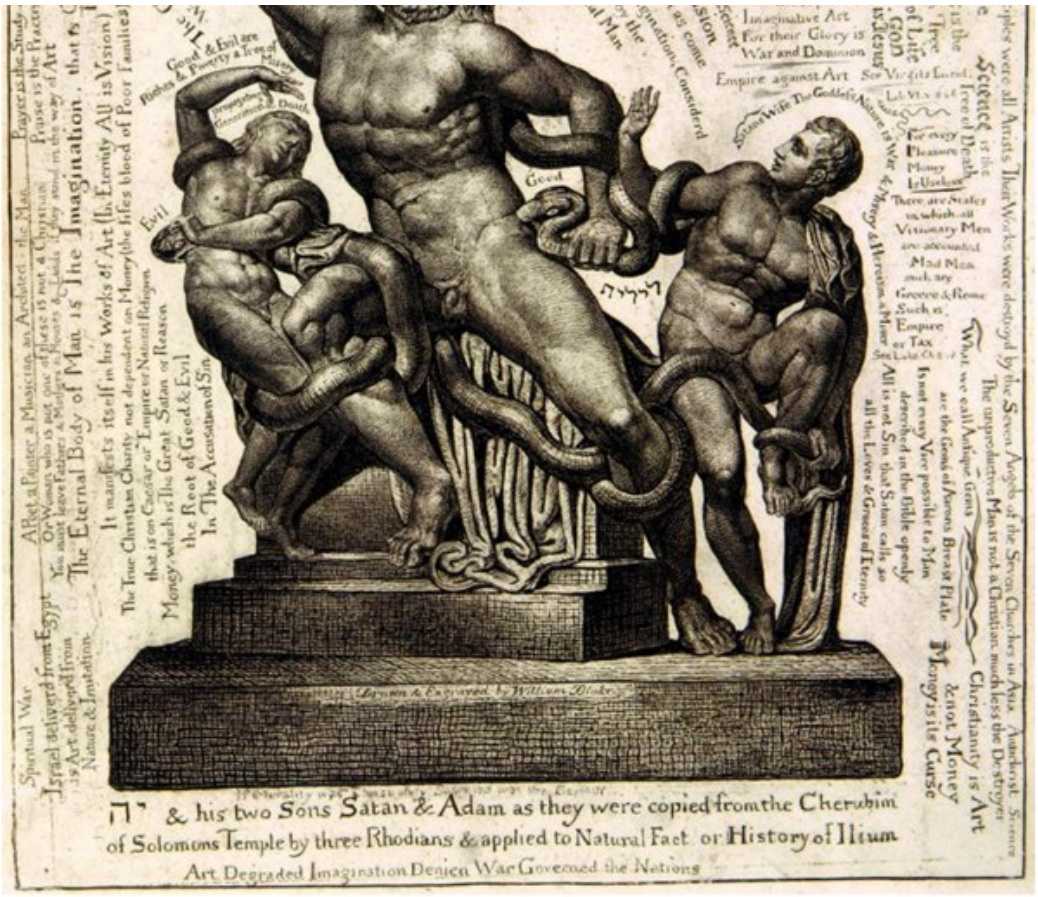
Não está cada Vício possível ao Homem descrito abertamente na Bíblia

Tudo o que Satã nomeia Pecado são Amores & Bênçãos na Eternidade

Cristianismo é Arte & Não Dinheiro

Dinheiro é a sua Maldição





Os Deuses de Príamo são os Querubins de Moisés & Salomão

As Hostes dos Céus

Sem Prática incessante nada pode ser feito

Praticar é Arte

Se você desistir você está Perdido

Bem & Mal são Riqueza & Pobreza uma Arvore de Miséria que propaga Decadência & Morte

Mal

Desenhado & Gravado por William Blake

Se Moralidade é Cristianismo Sócrates é o Salvador

יה[Jeová] & seus dois Filhos Satã & Adão como foram copiados Dos querubins que guardavam o Templo de Salomão por três homens De Rhodes & usados como Fatos Naturais ou na História de Ilion

Arte Degradada Imaginação Negada Guerras Governam Nações

A ARTE HEBRAICA é chamada de Pecado pela CIENCIA Deísta

Tudo o que Vemos é VISÃO de Órgãos Degenerados, as coisas Permanentes na Imaginação, são consideradas como Nada pelo HOMEM NATURAL

Esposa de Satã, a Deusa Natureza é Guerra & Miséria & o Heroísmo um Avaro

Bem

לילית [Lilith]

Universidade Aberto do Brasil
Universidade Federal de Santa Maria
Curso de Letras
Disciplina Literatura e Artes Visuais

Possível Gabarito para a Segunda Tarefa

Para o tipo de tarefa proposta em nossa disciplina, a palavra "gabarito" deve ter seu sentido esclarecido. Com ela, não almejamos dizer que há uma resposta certa e outras erradas. Antes, indicamos por "gabarito" *uma* possibilidade de resposta que, ao partir do enunciado da tarefa, posso guiar a percepção do aluno para formas de *ler* literatura, *observar* imagem e de *interpretar* a relação texto/imagem. Assim, sendo, vamos rever o que a tarefa pedia:

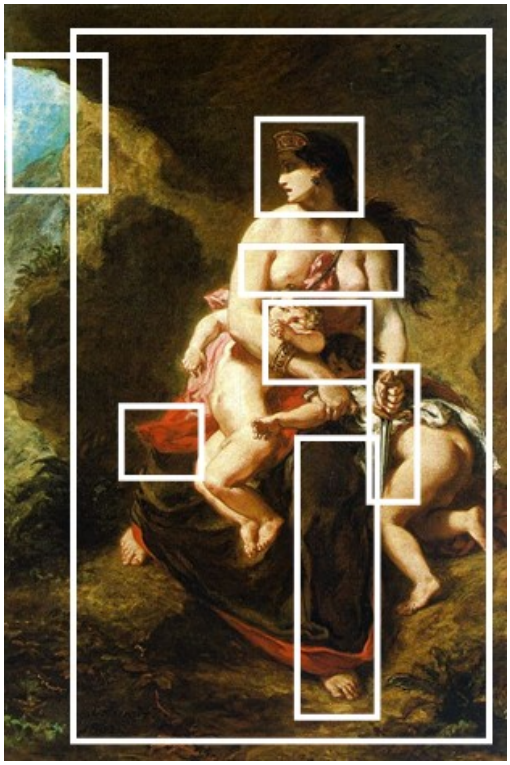
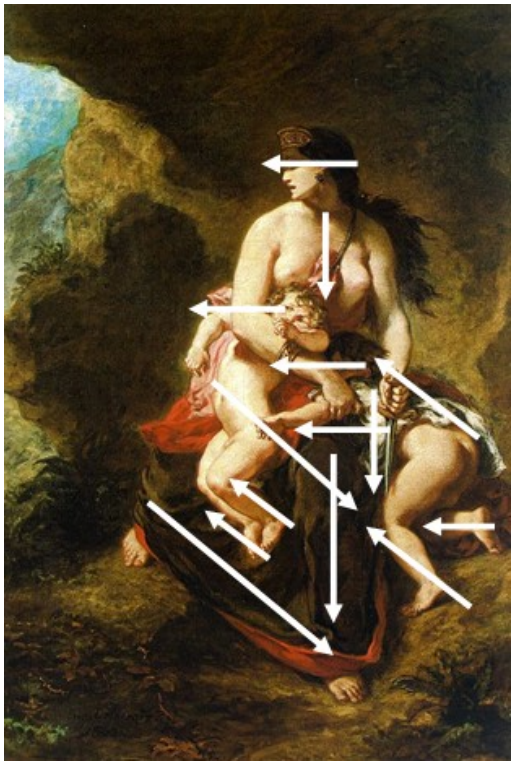
> O aluno trabalhará com um fragmento literário e com uma obra visual específica, formulando um texto descritivo/argumentativo que interprete a imagem à luz do texto literário. Ele/ela deverá fazer isso em **três** parágrafos. No **primeiro**, deverá tratar da citação literária. No **segundo**, descrever a imagem. No **terceiro**, apresentar um comentário comparativo sobre sobre as similaridades ou diferenças entre o texto e a imagem.

Nessa primeira informação, nos concentraremos, então, no número de parágrafos pedidos, três, e nos tópicos pedidos para cada um deles: literatura, imagem e relação texto/imagem. Quanto à análise dessas, o enunciado também alude aos aspectos "antagônicos" do mito de Medeia, dividida entre o "o amor que sente pelos filhos e (...) a vingança pretendida contra Jasão". Na parte final do enunciado, destacamos essa oposição ao deixar em negrito os termos "contraditórias" e "antagônicas". Assim, toda a análise, tanto do texto quanto da imagem, deveria ressaltar essa contrariedade nas *palavras* e nas *ações* de Medeia.

Abaixo, então, uma possibilidade de resposta para esta tarefa.

Na fala de Medeia, na tragédia de Eurípides, percebemos pares de oposição que destacam, de um lado, o amor e o carinho que a mãe dedica aos filhos: "queridos", "alegrias", "doces pensamentos", "olhos queridos" e "face radiante deles", além da recorrência de pronomes possessivos como "meus", que indicam proximidade e intimidade familiar. Por outro lado, a fala revela uma série de termos que evidenciam o sofrimento de Medeia e a futura vingança contra Jasão. São termos como "arrancada", "amargura", "sofrimentos", "derradeiro olhar", "amargurar", "desgraçá-los", "duplicando minha dor" e "dominada pelo mal", entre outros. Nessa fala, o dramaturgo exemplificou o conflito de Medeia, dividida entre o amor e a vingança.

Na pintura de Delacroix, o pintor figura uma série de oposições visuais que remetem ao conflito de Medeia. Por exemplo, há um contraste entre a luz natural e a escuridão da caverna, para onde Medeia leva seus filhos. Enquanto o corpo da heroína avança para o interior da terra (morte), sua face vislumbra a luz (vida); enquanto o corpo da heroína, com os seios maternais despidos, avança para o crime, os corpos dos filhos voltam-se para a salvação; além disso, o contraste entre o vermelho (vida) e o escuro (morte) das vestes de Medeia também problematiza essa dicotomia. Destacamos também a face da personagem, metade na luz, metade nas sombras. No plano visual, também enfatizamos os eixos horizontais que apontam para a luz e os verticais, direcionados para as trevas. O pintor reduplica essas oposições ao variar eixos diagonais que apontam para a morte (as pernas de Medeia) e outros que apontam para a vida (o corpo e os membros dos filhos).

Na pintura de Delacroix, vemos o artista reconfigurando muitos dos sentimentos antagônicos que configuram a personagem de Eurípides. Na tragédia, os sentimentos conflitantes da personagem são construídos no decorrer da fala, ou seja, temporalmente. Diferentemente, na arte espacial da pintura, usando a diferenciação de Lessing, Delacroix cria uma série de detalhes visuais que sinalizam para as oposições amor e ódio, carinho e vingança, vida e morte. Embora utilizando artes diferentes, os dois artistas expressam o conjunto dicotômico de sentimentos que configuram o drama dessa personagem trágica.

Detalhes da Imagem e Eixos Horizontais, Verticais e Diagonais