

ODISSEIA 7.79–135: UMA ἘΚΦΡΑΣΙΣ

PAULO MARTINS*

Universidade de São Paulo

Resumo. Entre as passagens épicas que se valem da écfrase, muito já se discutiu sobre o escudo de Aquiles em Homero, ou o de Hércules em Hesíodo, ou o de Eneias em Virgílio. Também não foram poucos os trabalhos empenhados a discutir as pinturas no templo de Juno em Cartago, apresentadas também na *Eneida* de Virgílio. Este artigo visa a discutir a écfrase como procedimento retórico-poético aplicado à narrativa da *Odisséia*, tendo em vista o episódio do palácio de Alcino. Não se preocupa o texto, pois, apenas com os critérios elocutivos da écfrase, como também o trabalha sob uma perspectiva da produção de sentido na narrativa, aproximando o mecanismo ecfástico do procedimento retórico da digressão.

Palavras-chave. Écfrase; *Odisséia*; digressão; narrativa; retórica; poética.

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v18i1p19-34

The most important function of Pheacian books is perhaps to make Odysseus himself ready for his return to the real world.

— A. F. Garvie

SISTEMATICAMENTE, TOMAMOS CONTATO COM CONSIDERAÇÕES A RESPEITO dos procedimentos ecfásticos como recurso retórico. Essas os circunscrem. De um lado, a teorização do mecanismo descritivo está restrita às doutrinas retóricas posteriores ao século I, fato que, *per se*, limita a aplicação dessa operação a textos ulteriores à regulamentação preceptiva, sob pena de incurso num anacronismo que, muita vez, imprime projeções equivocadas ao objeto observado e analisado. De outro, essas mesmas considerações delimitam os *lugares* desse tropo às descrições de obras¹ plásticas ou pictóri-

* Professor adjunto da Universidade de São Paulo junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas na graduação e pós-graduação. Doutor em Letras Clássicas pela mesma Universidade (2003).

** Artigo recebido em 05.ago.2015 e aceito para publicação em 31.out.2015.

¹ Barchiesi 1997, 271: "In modern criticism the term 'ecphrasis' ('description') is used specifically to refer to a literary description of a work of art. In ancient criticism the term belongs to a much wider area of reference, covering both the visual force and the emotional impact of verbal art (not only poetry but historiography and rhetoric)."

cas (πλαστικά² τέχνηαι ου γραφαί³ τέχνηαι) ainda que elas possam ser fictícias, ou, simplesmente, inexistentes, i. e., φαντασικά com peso do verbo.

Nesse sentido, temos, no primeiro caso, os exercícios preparatórios (προγυμνάσματα) que tratam explicitamente desse procedimento elocutivo e argumentativo: Hélio Teão, Hermógenes, Aftônio e Nicolau são exemplares, em que pese aqui a distância de mais de 250 anos entre o primeiro e o último.

E, no segundo caso, em decorrência dessa teorização realizada a partir dos séculos I e II, temos a apropriação do procedimento e sua consequente transformação em gênero de letras pela “dita” segunda sofística nas obras de Calístrato e dos Filóstratos como utilização e/ou realização autônoma, fora dos gêneros continentes delas mesmas, descrições vívidas, ἐκφράσεις – como haviam ocorrido em Homero, Eurípides, Teócrito, Apolônio, Catulo ou Virgílio⁴.

Há que se lembrar ainda que essa autonomização da ἐκφρασις, ou, digamos, seu afastamento daqueles gêneros continentes tem também uma utilização diversificada e diferenciada em Luciano de Samósata, seguido pela prosa narrativa grega⁵, à qual moderna e equivocadamente pregou-se a etiqueta taxonômica de “novela ou romance grego”, cujas autoridades são Longo, Cáriton, Xenofonte de Éfeso e Heliodoro de Emesa.

Ewen Bowie (2009) propõe sobre a importância de Luciano para o texto de Filóstrato, o Velho:

Nas suas obras *Sobre a casa* (*De domo*, Περὶ τοῦ οἴκου) e *Representações* (*Imagines*, εἰκόνες) Luciano também brincou com uma forma artística autônoma, desenvolvida a partir de um jogo literário muito antigo, a descrição de uma obra de arte precisa e evocativamente – um jogo em que os sofistas teriam sido ensinados em um estágio inicial enquanto eram treinados em exercícios mais abrangentes de descrição. (...) Mas a abordagem de Luciano para este tipo de ἐκφρασις é aquela que teve mais influência sobre Filóstrato.⁶

Fato é que o confinamento nesses dois vieses, a supor a exclusão de um pelo outro, estreita a compreensão do procedimento descritivo vívido e claro (ἐκφρασις), pois que o primeiro grupo de autores – gramáticos e rétores – aponta para a épica homérica em chave de *exemplum*, observo obviamente

² Pl., *Leg.*, 679a: καὶ μὴν ἀμπεχόνης γε καὶ στρωμνῆς καὶ οἰκίσεων καὶ σκευῶν ἐμπύρων τε καὶ ἀπύρων ἠδύπορον· αἱ πλαστικαὶ γὰρ καὶ ὅσαι πλεκτικαὶ τῶν τεχνῶν οὐδὲ ἐν προσδεόνται σιδήρου, ταῦτα δὲ ἅντα τούτω τῷ τέχνῳ θεὸς ἔδωκε πορίζειν τοῖς ἀνθρώποις, ἵν' ὅποτε εἰς τὴν τοιαύτην ἀπορίαν ἔλθοιεν, ἔχοι βλάστην καὶ ἐπίδοσιν τὸ τῶν ἀνθρώπων γένος.

³ Hdt. 2.73: Ἐγὼ μὲν μιν οὐκ εἶδον εἰ μὴ ὅσον γραφῆ·

⁴ Ginzburg 2007, 8: “A descrição verbal (ekphrasis) de obras de arte verdadeiras ou imaginárias constitui um gênero literário desde a Grécia Antiga: basta pensar no exemplo mais remoto que conhecemos, a descrição do escudo de Aquiles”.

⁵ Cf. Webb 2007.

⁶ Bowie 2009, 27.

o escudo de Aquiles⁷, a fim de ensinar o que vem a ser o mecanismo/operação⁸, portanto me parece ser difícil de ser sustentada a tese de julgamento anacrônico do procedimento às letras anteriores ao século I. Já o segundo grupo, que podemos classificar de “descritores de obras” – ainda que soe pejorativa tal classificação –, já que aponta a uma suposta restrição do uso, ἔκφράσεις às “obras de arte”, recupera nesse inovador gênero a prescrição de inúmeros outros, entre os quais, o épico, o idílico, o epistolar, o trágico, a sátira etc. Vale dizer também que tanto a prescritiva retórico-gramatical a partir do I século, como os autores que autonomizam o gênero ecrástico são mediados pelas letras helenísticas⁹ e, nesse sentido, ora, acrescentam elementos novos à prescrição do gênero – dado absolutamente previsível já que estamos diante da emulação –, ora dão voz a inovações genéricas, preceituando, assim, doutrina a partir da própria realização letrada inovadora, sem precedência como ponto de partida da emulação.¹⁰

Em Roma, se pensarmos nos agentes dos *exempla* de tropo ecrástico, *auctoritates* que referenciam a preceptiva do mecanismo (Teão, Aftônio e Hermógenes), temos que, a despeito do epitalâmio de Catulo, seu poema 64, Virgílio representa muito bem a utilização seriada do tropo, tendo como êmulos Teócrito e Homero, pensando nas *Bucólicas* e na *Eneida*. A. Barchiesi, ao tratar da ἔκφρασις na poesia hexamétrica de Virgílio, propõe:

O hexâmetro didático e o heróico épico estão igualmente muito preocupados com o impacto visual, embora com ênfases diferentes: a poesia didática focaliza aquilo que é típico e repetitivo, enquanto a poesia heróica é uma narração de eventos graves, tradicionalmente orientados para o grandioso e o violento. No entanto, em ambas as formas o desafio da representação está em jogo: em que medida o meio verbal é adequado para transmitir uma impressão daquilo que está sendo descrito (quer o contexto requiera que isto seja vívido e fresco, realístico e típico, ou único e impactante)?¹¹

Tais palavras nos fazem refletir em dois aspectos: o primeiro diz respeito à função desse tropo e, nesse sentido, pode-se pensar que a ἔκφρασις

⁷ Hom., *Il.*, 18, 468-617.

⁸ Rodolpho 2010, 102: “A éfrase dos modos também implica certa progressão, os teóricos dos Progymnasmata são unânimes em exemplificar com o canto XVIII da *Iliada*: onde se dá a fabricação das armas de Aquiles por Hefesto, o deus forja um escudo com imagens que tornam o objeto descrito quase visível e vemos as narrativas ali inseridas acontecendo.” Cf. Theon, *Prog.* 118,6: αἱ δὲ καὶ τρόπων εἰσὶν ἔκφρασις, ὅποῃ αἰ τῶν σκευῶν καὶ τῶν ὄπλων καὶ τῶν μηχανημάτων, ὃν τρόπον ἕκαστον παρεσκευάσθη, ὡς παρὰ μὲν Ὀμήρῳ ἡ ὀπλοποιία (...): Também existem as ἔκφρασις de tropo como as que descrevem a maneira em que equipamentos ou armas ou máquinas de guerra são fabricadas, como a elaboração das armas em Homero (...). (ed. M. Patillon, Paris, 1997: 66-9).

⁹ Bowie (2009, 27) explicita tal dado principalmente para a obra de Luciano de Samósata, indicando seus êmulos na poesia helenística de Posípedo e Hélio Aristides.

¹⁰ São exemplares os Idílios de Teócrito de Siracusa.

¹¹ Barchiesi 1997, 271.

além de indubitavelmente ser um mecanismo afeito ao *ornatus*, logo de caráter essencialmente elocutivo, apresenta uma relação estreita com a invenção já que se encarrega da comoção pelo sentido da visão (mesmo que anímica) e, é então, um tropo que não pode ser apartado de sua força argumentativa. O segundo diz respeito à exclusão da poesia bucólica de Virgílio no texto de Barchiesi, já que é calcada nos *Idílios* de Teócrito de Siracusa, portanto plena de elementos visuais, ou simplesmente, de visualidades. Fato é que, independentemente do gênero (épico, didático ou bucólico) em que está contido o tropo, Virgílio sintetiza a prática antiga da *descriptio/ἔκφρασις*, aplicando-a de acordo com o decoro dos gêneros continentais ao emular com a poesia homérica em leitura helenística, com Teócrito, ou mesmo, com os poetas didáticos helenísticos que intermedeiam a relação genérica entre *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo e *As Geórgicas*.

Em 2005, tratei¹² acerca da leitura de uma ἔκφρασις virgiliana – as pinturas do templo de Juno¹³ – de sua relação estreita com a teoria platônica do conhecimento¹⁴ e sua função argumentativa na construção do ἦθος de Eneias. Essa operação descritiva ou ecfástica, assim, merece ser verificada não só com base na elocução, afinal funciona como uma *digressio*¹⁵ que serve, em

¹² Martins 2001.

¹³ Verg., *Ae.*, 1. 446 – 97.

¹⁴ Pl., *R.*, 6. 509d-511e.

¹⁵ Cic., *Inu.*, 1. 274: “Narratio est rerum gestarum aut ut gestarum expositio. narrationum genera tria sunt: unum genus est, in quo ipsa causa et omnis ratio controversiae continetur; alterum, in quo digressio aliqua extra causam aut criminationis aut similitudinis aut delectationis non alienae ab eo negotio, quo de agitur, aut amplificationis causa interponitur. tertium genus est remotum a civilibus causis, quod delectationis causa non inutilli cum exercitatione dicitur et scribitur.” (“A narração é a exposição das coisas realizadas ou das coisas como se supõe que foram realizadas. Três são os seus gêneros: um é aquele em que estão contidas a própria causa e toda a razão da controvérsia; o segundo, aquele em que se insere alguma digressão exterior à causa em função da acusação ou da comparação ou do deleite não estranho ao processo que se discute, ou em virtude da amplificação. O terceiro gênero afasta-se das causas civis, porque é motivo de deleite não inútil quando por exercício se escreve ou se pronuncia.” Tradução de Ilunga 2009, com alterações.) Cic., *De Or.*, 2.312: “itaque vel re narrata et exposita saepe datur ad commovendos animos digrediendi locus, vel argumentis nostris confirmatis vel contrariis refutatis vel utroque loco vel omnibus, si habet eam causa dignitatem atque copiam, recte id fieri potest; eaeque causae sunt ad augendum et ad ornandum gravissimae atque plenissimae, quae plurimos exitus dant ad eius modi digressionem, ut eis locis uti liceat, quibus animorum impetus eorum, qui audiant, aut impellantur aut reflectantur.” (“Assim, depois de narrada e exposta a matéria, não raro se oferece a oportunidade de uma digressão com a finalidade de influenciar os ânimos, e isso pode ser feito de maneira adequada depois que confirmamos nossos argumentos, refutamos os contrários, ou em ambos os casos, ou em todos, se a causa apresenta dignidade e riqueza; e as causas mais importantes e mais completas para a amplificação e para a ornamentação são aquelas que dão margem a uma digressão que permita que empreguemos os tópicos com que se impelem e refreiam os ímpetos dos ânimos dos ouvintes.” Tradução de Scatolin 2009.). Quint. *Inst.* 4.2.19: “Ficta interim narratio introduci solet, uel ad concitandos iudices, ut pro Roscio circa Chrysoگونum, cuius paulo ante habui mentionem, uel ad resoluendos aliqua urbanitate, ut pro Cluentio circa fratres Caepasios, interdum per digressionem decoris gratia, qualis rursus in Verrem de Proserpina: ‘in his quondam locis mater filiam quaesisset dicitur.’” (“Por vezes, costuma

chave de deleite, como ponte entre o tempo presente em curso e o passado que será narrado como também na invenção, já que corrobora pressuposto essencial da épica virgiliana cujo fundamento é a própria constituição de Eneias. Nesse caso especificamente este trecho deve ser lido em inter-relação ao canto 6, pois se no primeiro canto Eneias se reconhece sensivelmente como herói, porque é figurado entre heróis (“Se quoque principibus permixtum adgnouit Achiuis”¹⁶), no sexto aparecerá entre os φαντάσματα, figuras em si. Nesse sentido, estamos diante de um argumento/ornamento *ad concitandos iudices* (para convencer os juízes), como propõe Quintiliano, ou como quer Cícero *ad commouendos ânios* (para comover os ânimos), afinal as imagens não apenas comovem o observador espelhado – Eneias –, como também os leitores/ouvintes da épica nesse ponto.

Nosso trabalho hoje visa fazer uma avaliação retrospectiva do manancial desse mecanismo a partir da leitura de uma passagem da *Odisseia* (7:79-135) em que os principais elementos de uma ἔκφρασις de lugar (*tópica* – pensando nas 5 possibilidades de Teão) são dados ao ouvinte/leitor. Também, por ser uma ἔκφρασις dentro da épica homérica, obviamente, devemos situá-la no primeiro tipo a que me referi, i.e., aquelas contidas em outro texto, não atuando, pois, autonomamente. Além de entendê-la especificamente como referencial paradigmático ao mesmo procedimento encontrado nas “pinturas do templo de Juno”, bem como nos portais do templo de Apolo, passagem ao Orco, uma e outra, passagens da *Eneida* nos cantos 1 e 6, respectivamente.

Parece-me que, muito mais do que uma simples similaridade de espécie de ἔκφρασις, ou seja, de tropo de descrição tópica vívida, na *Eneida* e na *Odisseia*, existe uma ligação de funcionalidade em relação ao todo das duas narrativas épicas. Quero dizer que o elemento determinante de ambas é o mesmo, além de as duas se apresentarem como *digressiones*, como já foi dito, elas mantêm ponto de contato com a consciência da memória do protagonista desenhado por Homero, Odisseu, e aquele marchetado por Virgílio, Eneias. É mister, contudo, verificar que em Virgílio a ἔκφρασις parte de uma pintura cujo tema é épico e em Homero, de um sonho, de um lugar vividamente imaterial, onírico, por assim dizer. Um φάντασμα, cuja descrição a todos, desde sempre, sugeriu ser uma φαντασία de Homero. Porém em ambos os casos, antecedem os exercícios de memória que serão realizados pelos protagonistas ao tomarem o lugar do aedo ou do vate quando falam/

ser introduzida uma narração fictícia ou a fim de que os juízes sejam comovidos com veemência como a do discurso em favor de Róscio contra Crisógono, ou a fim de que sejam relaxados por alguma graça, como a do discurso em favor de Cluêncio contra os irmãos Cepásios, ou enfim por graça do decoro uma digressão como no contra Verres a de Prosérpina, começando: ‘outrora nestes lugares uma mãe diz-se que procurou a filha.’” Tradução minha).

¹⁶ Verg., *Ae*, 1, 488.

cantam aos feácios e aos cartagineses. Então mais um dado convém ser lembrado: a relação entre ἔκφρασις e memória e entre memória e descrição de lugar. Afinal não há memória sem um lugar que a acolha.

Devo salientar ainda dois elementos importantes – ambos contidos na definição de ἔκφρασις construída por Teão –, assim, antes de avaliar a passagem a que me proponho observar hoje, relembremos a lição do rétor em seus προγυμνάσματα:

[118.7] Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ’ ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον. γίνεται δὲ ἔκφρασις προσώπων τε καὶ πραγμάτων καὶ τόπων καὶ χρόνων. [...] [118.15] [...] τόπων δὲ οἷον λιμῶνος, αἰγιαλῶν, πόλεων, νήσων, ἐρημίας, καὶ [118.20] τῶν ὁμοίων¹⁷.

[118.7] Ἐκφραση é um discurso descritivo que traz vividamente o assunto mostrado perante os olhos. Uma εκφραση pode ser de pessoas, de eventos, de lugares e de épocas. [...] [118.15] De lugares, tais como prados, praias, cidades, ilhas, lugares desertos e [118.20] que tais.

O sentido de λόγος περιηγηματικὸς não me parece suficientemente esclarecido nas traduções, pois essas o propõem como simples discurso descritivo. Entretanto o verbo περιηγέομαι, que dá origem ao substantivo e ao adjetivo nesse caso, imprime senso a mais à descrição, isto é, o sentido de um percurso ou uma condução por caminhos do olhar e por meandros da mente em forma e “fôrma” discursiva. Esse elemento que se assoma à descrição propriamente dita imprime movimento e tempo à descrição, tornando-a plena de narratividade. Veremos que no trecho de Homero em questão, Odisseu é colocado diante de um palácio¹⁸ e passa a descrever o caminho de seu olhar, verticalmente de cima para baixo, o percurso de sua φαντασία ou do devaneio de sua mente, sem falar no próprio movimento mecânico que alavanca a descrição, uma vez que ele transpõe os portais, adentra ao palácio, percorre suas galerias até chegar a um *locus amoenus* de seu jardim interno.

Além disso, há que se pensar nos termos que seguem ao περιηγηματικὸς, ou seja, ἐναργῶς ὑπ’ ὄψιν – vividamente, brilhantemente, claramente diante dos olhos. É o termo que me parece diferenciar a ἔκφρασις das descrições

¹⁷ Theon, *Prog.* 118.7-20.

¹⁸ Murgatroyd 1997, 357–66: “The description of the palace of a mythical being goes back to Homer and was common in poetry (especially epic) down to Apuleius’ time and beyond: see Homer II. 6.242-50 (Priam), Od.4.42-6 (Menelaus), 7.81-135 (Alcinous), Ap. Rhod. 3.215-248 (Aeetes), Verg. *A.* 7.170-191 (Latinus), Ovid, *Met.*, 2.1-18 (Sun), Statius *Theb.* 7.40-63 (Mars), Val. Flacc. 5.408-454 (Aeetes), Claudian *Rapt. Pros.* 1.237-245 (Ceres), *Epithal.* 49-96 (Venus), Sidonius 2.418-423 (Aurora), 1.1.14-33 (Venus), Nonnus *Dionys.* 3.131-177 (Electra) and 18.67-87 (Staphylus). In Note: Cf. also the regal abodes of historical figures in Josephus *Bell. Iud.* 5.176-182 (Herod), *Lucan* 10.111-126 (Cleopatra), *Suet. Nero* 31 (Nero), *Apul. De Mundo* 26 (king of Persia), *Corrippus In Laudem Iustini Augusti Minoris* 1.97-114 (Justin), and at a further removed depictions of non-regal sumptuous residences (for which see A. N. Sherwin-White (1966). *The Letters of Pliny*. Oxford. 186f.)”.

comuns dado que propõe uma virtude elocutiva necessária à *descriptio* e à *narratio*.¹⁹ Assim, os elementos descritos que apresentem aspectos singulares e significativos à visão – cores, tons e luz – são essenciais às ἐκφράσεις.

O desenho arquitetônico de Homero para o palácio de Alcínoo oferece, assim, inúmeros lugares efrásticos, que ora serão emulados pela construção serial épica antiga em Roma, ora serão re-operados nos quadros verbais de Filóstrato, o Velho na Grécia romana. Fato curioso, porém, é não encontrarmos na crítica contemporânea, em que a ἐκφρασις sistematicamente tem sido tão discutida, haja vista os trabalhos de Ruth Webb, Simon Goldhill, Tim Whitmarsh, Jas Elsner, D. Thomas Benediktson e outros referências à passagem da *Odisseia* que hoje me ocupa.

O primeiro dado a que me reporto é o comentário que A. F. Garvie (1994) faz acerca dos chamados livros feácios da *Odisseia*, i.e., os livros 6, 7 e 8. Informa-nos:

Já na Antiguidade era discutido se Esquéria pertencia inteiramente ao mundo da imaginação e da fantasia, ou se Homero tinha em mente um lugar real. Os estudiosos modernos também têm exercido considerável engenhosidade para identificá-lo com um ou outro lugar no mundo real.²⁰

Apesar de Garvie identificar especificamente nesse caso um tipo de estudo que tenta resgatar a geografia da *Odisseia*, ou seja, estudos que se preocuparam com os lugares pelos quais Odisseu teria passado, a fim de produzir uma relação direta do texto com o mundo concreto, o que nos interessa aqui é justamente a possibilidade inversa dessa preocupação, pois, a nós pouco importa se Esquéria existe ou não, mas sim que a descrição desse lugar como um todo e, mais precisamente, a *descriptio* ou ἐκφρασις do palácio de Alcínoo é fruto de uma φαντασία cuja materialidade se realiza em διάνοια a partir do tropo da ἐκφρασις e, ainda, possui dentro do μῦθος da *Odisseia* função de suspensão digressiva que serve na estrutura narrativa à intermediação entre aquilo que ocorre presentemente (a saída da ilha de Calipso/chegada à Ítaca) e aquilo que ocorrera no passado (o fim da guerra e a chegada à terra de Calipso). Neste último caso, imagino que sob o aspecto da τάξις dessa épica homérica, a organização talvez inovadora, no caso, da ação narrativa em “desenho” não-linear (*in medias res*) seja responsável pela presença dessa *digressio* descritiva que neutraliza ou suspende a narração dos fatos até o momento da comoção de Odisseu diante de Demódoco²¹ e a

¹⁹ Cic., *Part.* 19; Cic., *De Or.* 3. 25; 3. 160 e 3. 163; Quint., *Inst.* 4.2.63-5; 6.2.29; 6.2.32; 8.3.61-70.

²⁰ Garvie 1994, 19.

²¹ Garvie 1994, 22-3: “The strangely ambivalent character of the Phaeacians has long been noted. So has the transitional nature of the Phaeacian episode in the narrative of Odysseus’ homecoming. The two go together. Odysseus’ previous adventures have taken place largely

consequente passagem do canto para a boca do protagonista e a apresentação de fatos concretos e reais para si e os seus, desde o fim da guerra de Troia, tornando-o aí responsável pelos eventos passados e não mais o aedo, isto é, torna-se, ele mesmo *um aedo de suas estórias*. Podemos dizer, pois, que Odisseu a partir de enunciação de suas aventuras progressas passa a ser o cantor/agente de seu destino²².

Ainda tomando um argumento geográfico anotado por Garvie em torno das discussões de Willamowitz²³ e Shewan²⁴, tendo em vista o fato de Σχέρια ter a mesma etimologia de σχερός (continente, terra firme) e, portanto, observar que o lugar não seria uma ilha, afinal manteria uma relação de contiguidade com a terra (continente), penso que podemos ler Esquéria justamente como a ponte narrativa de *continuidade*, aquela que estabelece o ponto de contato entre o presente e o passado. Esquéria, nesse sentido, é afeita a figurações que não possuem correspondência no mundo concreto ou natural. São φαντάσματα figurados verbalmente²⁵, como eu mesmo propus há pouco.

Outro elemento que corrobora a hipótese de ser Σχέρια um mundo fantástico²⁶, além dos inúmeros estudos realizados²⁷, são justamente as duas apresentações que são feitas por Homero das embarcações feácias, tidas como mágicas, no primeiro caso quando é pedido a Odisseu que indique qual é seu destino:

beyond the known world, in the mysterious lands and seas where he has encountered monsters and nymphs. These adventures are now behind him, and he will shortly return to the real world of the ordinary people. He has only just left the nymph Calypso, but soon he will be home in his own palace with Penelope. From one point of the view the Phaeacians are presented as belonging to the fantasy-world which he is about to leave, and his stay on Scheria is last of his adventures”.

²² Segal 1962, 17–64: “Through the structural complexity of his poem, moreover, Homer has controlled the order and framework in which these necessities are presented. Odysseus himself appears first actively only in the fifth book, on his next-to-last stopping place before Ithaca, and the main portion of his overseas adventures emerges only as recounted by tie hero in retrospect, not as currently lived experiences like the voyage from Calypso to the Phaeacians or the subsequent events on Ithaca. The greatest perils of Odysseus’ return to Ithaca are thus unfolded among the peaceful and comfort-loving Phaeacians, amid the ease and pleasures of a banquet.”

²³ Wilamowitz-Moellendorff 1927.

²⁴ Shewan 1919.

²⁵ Os conceitos de *eidola* ou *simulacra* em Martins e Amato 2012.

²⁶ Talvez eu mesmo pudesse fazer parte do grupo sobre cujo juízo fora estabelecido por Fraser (1929, 157): “Others, more imbued with agnosticism or perhaps with mental inertia, are willing to follow Welker and Andrew Lang in relegating Scheria and its inhabitants to real of the imagination”.

²⁷ *Contra* Pocock 1957, 125-130: “In all European literature there is nothing more justly famous than Odysseus’ meeting with Nausicaa in Book vi of the Odyssey. Editors of the Odyssey from antiquity to the present day have agreed in regarding the land of the Phaeacians and Scheria, their city, as an imaginary place, although it is remarked from time to time that it may be drawn from some real place and the Phaeacians from a real people. But there is in fact sufficient internal evidence in the poem to prove beyond any reasonable doubt that Scheria is to be identified with Trapani in north-western Sicily.”

οὐ γὰρ Φαιήκεσσι κυβερνητήρες ἔασιν,
οὐδέ τι πηδάλι' ἔστί, τά τ' ἄλλαι νῆες ἔχουσιν·
ἀλλ' αὐταὶ ἴσασι νοήματα καὶ φρένας ἀνδρῶν,
καὶ πάντων ἴσασι πόλιας καὶ πίονας ἀγροῦς
ἀνθρώπων καὶ λαῖτμα τάχιθ' ἄλως ἐκπερώσιν
ἤερι καὶ νεφέλῃ κεκαλυμμέναι· οὐδέ ποτέ σφιν
οὔτε τι πημανθῆναι ἔπι δέος οὔτ' ἀπολέσθαι.²⁸

É que os Feaces não têm timoneiros, nem têm lemes, como é hábito entre as naus dos outros; mas as próprias naus compreendem os pensamentos e os espíritos dos homens, e conhecem as cidades e férteis campos de todos, atravessando o abismo do mar rapidamente, ocultadas por nuvens e nevoeiro. Nunca receiam que algo de mal lhes aconteça, nem nunca têm medo de se perder.

E em 7.321–6 quando são expostas as capacidades extraordinárias dessas naves para realizar percursos longos em pouquíssimo tempo.²⁹ Além dessas referências, parece-me que há na descrição do palácio de Alcínoo, outros tantos elementos que correspondem a essa, digamos, irrealidade, e que ecfraísticamente são postos diante de nossos ouvidos e olhos atentos. Antes de observarmos a passagem em questão, lembremos previamente o que se nos coloca a narrativa.

Ao início do canto ⁵³⁰, Atena interpela Zeus sobre a possibilidade de livrar Odisseu de sua atual morada ao lado de Calipso e nisto é atendida prontamente. Mais adiante nesse canto, o deus dos deuses envia Hermes à ilha da ninfa a fim de livrar³¹ Odisseu que logo constrói uma jangada³² para partir. Num momento do trajeto, uma tempestade acomete contra ele e naufraga.³³ No início do canto 6, Odisseu adormecido, desnudo e exaurido numa praia não identificada recobra o ânimo e vê-se ladeado por lindas moças e entre elas, Nausícaa³⁴ que lhe dá informações acerca de sua localização e o ajuda a se recompor: dá ajuda no seu banho e dá-lhe o que vestir. A linda moça também o informa sobre quem ela seja e sugere que seu pai o rei Alcínoo possa ajudá-lo a terminar sua viagem, seu νόστος. Adverte, entretanto, que não seria prudente que fossem juntos à cidadela, portanto

²⁸ Hom., *Od.* 8.557-63.

²⁹ Fraser 1929, 159.

³⁰ Hom., *Od.*, 5.7-20.

³¹ Hom., *Od.*, 5.29-42. Cf. 5.97-115 e 5.160-170.

³² Hom., *Od.*, 5.243-264.

³³ Hom., *Od.*, 5.286-493.

³⁴ Hom., *Od.*, 6.117-148.

segue para lá com alguma antecedência, enquanto Odisseu a acompanha à distância. Nesse momento, já no canto 7³⁵, lemos:

αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
 Ἀλκινόου πρὸς δῶματ' ἔε κλυτὰ· πολλὰ δέ οἱ κῆρ
 ὤρμαιν' ἴσταμένω, πρὶν χάλκεον οὐδὸν ἰκέσθαι.
 ὥς τε γὰρ ἡελίου αἴγλη πέλεν ἢ ἐσελήνης
 δῶμα καθ' ὑπερεφές μεγαλήτορος Ἀλκινόοιο. 85
 χάλκεοι μὲν γὰρ τοῖχοι ἐληλέδατ' ἔνθα καὶ ἔνθα,
 ἔς μυχὸν ἐξ οὐδοῦ, περὶ δὲ θρηγκὸς κυάνοιο·
 χρύσειαι δὲ θύραι πυκινὸν δόμιον ἐντὸς ἔργον·
 ἀργύρειοι δὲ σταθμοὶ ἐν χαλκῷ ἔστασαν οὐδῶ,
 ἀργύρεον δ' ἐφ' ὑπερθύριον, χρυσήν δὲ κορώνη. 90
 χρύσειοι δ' ἐκάτερθε καὶ ἀργύρειοι κύνες ἦσαν,
 οὐς Ἐφαιστος ἔτευξεν³⁶ ἰδυίῃσι πραπίδεσσι
 δῶμα φυλαστέμενα μεγαλήτορος Ἀλκινόοιο,
 ἀθανάτους ὄντας καὶ ἀγήρωσ ἦματα πάντα.
 ἐν δὲ θρόνοι περὶ τοῖχον ἐρηρέδατ' ἔνθα καὶ ἔνθα 95
 ἔς μυχὸν ἐξ οὐδοῖο διαμπερές, ἔνθ' ἐνὶ πέπλοι
 λεπτοῖ. εὐννητοί³⁷ βεβλήατο, ἔργα γυναικῶν
 ἔνθα δὲ Φαιήκων ἡγήτορες ἐδριόωντο
 πίνοντες καὶ ἔδοντες· ἐπηετανὸν γὰρ ἔχεσκον.
 χρύσειοι δ' ἄρα κοῦροι³⁸ εὐδμήτων ἐπὶ βωμῶν³⁹ 100
 ἔστασαν αἰθομένας δαΐδας μετὰ χερσὶν ἔχοντες,
 φαίνοντες νύκτας κατὰ δῶματα δαιτυμόνεσσι.
 πεντήκοντα δὲ οἱ δμῶαι κατὰ δῶμα γυναικες
 αἱ μὲν ἀλετρεύουσι μύλησ' ἐπὶ μήλοπα καρπόν,
 αἱ δ' ἴστοὺς ὑφώσωσι καὶ ἠλάκατα στρωφῶσιν 105
 ἦμεναι, οἳα τε φύλλα μακεδνῆς αἰγείριοιο·
 καιρουσέων δ' ὀθονέων ἀπολείβεται ὑγρὸν ἔλαιον.
 ὅσσον Φαιήκες περὶ πάντων ἴδριες ἀνδρῶν
 νῆα θοὴν ἐνὶ πόντῳ ἐλαυνέμεν, ὥς δὲ γυναικες
 ἴστον τεχνῆσαι· περὶ γὰρ σφισὶ δῶκεν Ἀθήνη 110
 ἔργα τ' ἐπίστασθαι περικαλλέα καὶ φρένας ἐσθλάς.
 ἔκτισθεν δ' αὐλῆς μέγας ὄρχατος ἄγχι θυράων
 τετράγυος· περὶ δ' ἔρκος ἐλήλαται ἀμφοτέρωθεν.
 ἔνθα δὲ δένδρεα μακρὰ πεφύκασι τηλεθάοντα,
 ὄγχνα καὶ ροῖαι καὶ μηλέαι ἀγλαόκαρποι 115
 συκέαι τε γλυκεραὶ καὶ ἐλαῖαι τηλεθῶσαι.
 τᾶων οὐ ποτε καρπὸς ἀπόλλυται οὐδ' ἀπολείπει

³⁵ Hom., *Od.*, 7.81-137.

³⁶ Fabricar, produzir obra de arte: τεύχεω.

³⁷ Tapeçarias delicadas bem tecidas (...) trabalho de mulheres: πέπλοι λεπτοὶ εὐννητοὶ (...) ἔργα γυναικῶν.

³⁸ Rapazes dourados: χρύσειοι (...) κοῦροι, tendo (ἔχοντες) nas mãos (μετὰ χερσὶν) tochas que hão de queimar (αἰθομένας δαΐδας), iluminado as noites (φαίνοντες νύκτας).

³⁹ Junto aos altares bem feitos: εὐδμήτων ἐπὶ βωμῶν.

χείματος οὐδὲ θέρευς, ἐπετήσιος· ἀλλὰ μάλ' αἰεὶ
 ζεφυρήν πνείουσα τὰ μὲν φύει, ἄλλα δὲ πέσσει. 120
 ὄγχνη ἐπ' ὄγχνη γηράσκει, μῆλον δ' ἐπὶ μῆλω,
 αὐτὰρ ἐπὶ σταφυλῇ σταφυλῇ, σῦκον δ' ἐπὶ σύκῳ.
 ἔνθα δὲ οἱ πολυκαρπος ἀλωῇ ἐρρίζωται,
 τῆς ἕτερον μὲν θ' εἰλόπεδον λευρῷ ἐνὶ χώρῳ
 τέρσεται ἠελίῳ, ἐτέρας δ' ἄρα τε τρυγώωσιν,
 ἄλλας δὲ τραπέουσι· πάροιθε δὲ τ' ὄμφακές εἰσιν 125
 ἄνθος ἀφιεῖσαι, ἕτεραι δ' ὑποπερκάζουσιν.
 ἔνθα δὲ κοσμηταὶ πρασαὶ παρά νείατον ὄρχον
 παντοῖαι πεφύασιν, ἐπητανὸν γανόωσαι.
 ἐν δὲ δύω κρῆναι ἢ μὲν τ' ἀνά κῆπον ἅπαντα
 σκίδναται, ἢ δ' ἐτέρωθεν ὑπ' αὐλῆς οὐδὸν ἴησι 130
 πρὸς δόμον ὑψηλόν, ὅθεν ὑδρεύοντο πολῖται.
 τοῖ' ἄρ' ἐν Ἀλκινόοιο θεῶν ἔσαν ἀγλαὰ δῶρα.
 ἔνθα στὰς θηεῖτο πολύτλας Διὸς Ὀδυσσεύς.
 αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ πάντα ἐῶ θηήσατο θυμῷ,
 καρπαλίμως ὑπὲρ οὐδὸν ἐβήσατο δώματος εἴσω. 135
 εὔρε δὲ Φαιήκων ἡγήτορας ἠδὲ μέδοντας
 σπένδοντας δεπάσσειν εὐσκόπῳ Ἀργεῖφόντη...

Mas Ulisses

aproximou-se do palácio glorioso de Alcínoo. Aí, de pé,
 muito se lhe revolveu o coração, antes de transpor o limiar de bronze:
 pois reluzia o brilho do sol e reluzia o brilho da lua
 no alto palácio do magnânimo Alcínoo. 85
 De bronze eram as paredes que se estendem aqui para ali,
 até ao sítio mais afastado da soleira; e a cornija era de cor azul.
 De ouro eram as portas que se fechavam na casa robusta,
 e na brônzea soleira viam-se colunas de prata.
 Prateada era a ombreira e de ouro era a maçaneta da porta. 90
 De cada lado estavam cães feitos de ouro e de prata,
 que fabricara Hefesto com excepcional perícia
 para guardarem o palácio do magnânimo Alcínoo:
 eram imortais e todos os seus dias eram isentos de velhice.
 Lá dentro, aqui e acolá, estavam tronos encostados contra a parede,
 desde a soleira até ao aposento mais escondido; e sobre eles
 estavam mantas delicadas, bem tecidas: trabalhos de mulher.
 Aí os príncipes dos Feaces tinham por hábito sentar-se
 a beber e a comer, pois tinham de tudo em abundância.
 Mancebos dourados estavam de pé junto aos bem construídos 100
 altares, segurando nas mãos tochas ardentes, assim
 iluminando as noites para os convivas sentados no banquete.
 E cinquenta servas tem Alcínoo dentro do palácio:
 delas há umas que moem o fruto dos cereais nos moinhos;
 outras fabricam tecidos aos teares e sentam-se a fiar lã, 105
 girando as rocas, que se agitam como folhas de um alto choupo.
 E dos fios de linho escorre o líquido azeite.
 Tal como os Feaces são os mais sabedores de todos os homens

sobre como navegar uma nau veloz sobre o mar, assim as mulheres
 têm a perícia dos teares; pois a elas em especial deu Atena 110
 o conhecimento de gloriosos trabalhos e boa sensatez.
 Fora do pátio, começando junto às portas, estendia-se
 o enorme pomar, com uma sebe de cada um dos lados.
 Nele crescem altas árvores, muito frondosas,
 pereiras, romãzeiras e macieiras de frutos brilhantes; 115
 figueiras que davam figos doces e viçosas oliveiras.
 Destas árvores não murcha o fruto, nem deixa de crescer
 no inverno nem no verão, mas dura todo o ano.
 Continuamente o Zéfiro faz crescer uns, amadurecendo outros.
 A pêra amadurece sobre outra pêra; a maçã sobre outra maçã; 120
 cacho de uvas sobre outro cacho; figo sobre figo.
 Aí está também enraizada a vinha com muitas videiras:
 parte dela é em local plano de temperatura amena,
 seco pelo sol; na outra, homens apanham uvas.
 Outras uvas são pisadas. A frente estão uvas verdes 125
 que deixam cair a sua flor; outras se tornam escuras.
 Junto à última fila da vinha crescem canteiros de flores
 de toda a espécie, em maravilhosa abundância.
 Há duas nascentes de água: uma espalha-se por todo
 o jardim; do outro lado, a outra flui sob o limiar do pátio 130
 em direção ao alto palácio: dela tirava o povo a sua água.
 Tais eram os belos dons dos deuses em casa de Alcínoo.
 Ali, de pé, se maravilhou o sofredor e divino Ulisses.
 Mas depois de com tudo se ter admirado no coração,
 transpôs rapidamente a soleira e entrou no palácio. 135
 Encontrou os príncipes e conselheiros dos Feaces
 a verter libações das taças em honra do Matador de Argos...

Os primeiros seis versos são muito importantes nessa descrição, já que fornecem elementos que perpassam os próximos 50 versos. O primeiro dado que deve ser observado com atenção é a expressão de estupefação e reflexão do protagonista diante do palácio. Os δώματα κλυτά – as casas esplendorosas – produzem afecção visual em Odisseu⁴⁰, afinal, estando ele ali de pé à frente da construção, isso lhe faz pensar, refletir. Esse efeito de sentido produzido pelo palácio, entretanto, antecede a causa uma vez que a construção ainda foi não completamente observada ou “lida”. Esta, digamos, antecipação lógica justifica-se logo a seguir pela oração introduzida por um γάρ explicativo que aponta para um argumento consistente: γὰρ ἡελίου αἴγλη πέλεν⁴¹ ἢ ἔσελήνης – “o brilho do sol e da lua vinha a ser no alto palácio de Alcínoo magnânimo”. É possível que essa explicação introduza um elemento

⁴⁰ Vale lembrar que esse mesmo estado é retomado por Virgílio no canto 1, diante das visões das pinturas.

⁴¹ πέλεν – imperfeito do indicativo, terceira pessoa do singular do verbo πέλω – jônico homérico.

sobrenatural, pois que contraria a existência concreta do lugar: o brilho da lua e/ou do sol só existe devido ao palácio, i. e., sem o palácio não há dia nem noite. O segundo ponto a ser observado nesses versos é a marca de abertura dada ao episódio pela expressão temporal/locativa πρὶν χάλκεον οὐδὸν ἰκέσθαι – “antes de ter ultrapassado o portal de bronze”. O portal de bronze além de ser a entrada do palácio supostamente concreto aponta para três possibilidades: (A) é entrada para um mundo fantástico (a ponte entre o passado e o presente); (B) é o limiar do δῶμα da memória e (c) é, enfim, o portal do desfecho da narrativa homérica: o início do seu fim.⁴² Por último é relevante nessa pequena passagem a construção da alegoria da luminosidade solar e/ou lunar. Acredito que essa apresentação da luz elaborada por Homero indique a chave metafórica de uma revelação, de um esclarecimento ou de um conhecimento que a ἔκφρασις irá descortinar desse ponto em diante, dessa *digressio ad comouendos animos*, com o perdão do anacronismo. A luminosidade está obviamente ligada à epifania de Apolo, afinal ele é Febo – luminoso. Isso, sem discutir-se a obviedade da relação dessas luzes e a reflexão que é indicada no início do trecho. O cogitar de Odisseu, seu esclarecimento advém da claridade ou do esclarecimento apontado pelo brilho do sol e da lua. Essa ultrapassagem do portal realizada por Odisseu deve ser lida como base da emulação de Virgílio, no canto 1 e 6 da *Eneida*. Tanto no primeiro canto ao transpor os umbrais do templo de Juno erigido por Dido⁴³, como no canto 6⁴⁴, ao passar pelos portais – plenos de ἔκφρασις⁴⁵ – do templo de Apolo, acompanhado da Sibila de Cumas, Eneias obterá revelações advindas de naturezas distintas: no primeiro caso uma revelação/reconhecimento de si mesmo a partir da observação espelhada que terá de si nas pinturas e, no segundo caso, uma revelação de natureza religiosa, já que

⁴² Essa última possibilidade de leitura do portal sustenta-se por hoje se entender que os cantos feácios da Odisseia, são os cantos de transição entre o início da narrativa e o seu fim, uma vez que de Esquéria, Odisseu partirá para Ítaca onde realizará suas últimas façanhas.

⁴³ Verg., *Ae.*, 1. 446-452: “hic templum Iunoni ingens Sidonia Dido /condebatur, donis opulentum et numine diuae, /aerea cui gradibus surgebant limina nexaeque /aere trabes, foribus cardo stridebat aënis. /hoc primum in luco noua res oblata timorem /leniit, hic primum Aeneas sperare salutem /ausus et adflictis melius confidere rebus.” (“Nesse lugar construía a rainha sidônia um grandioso/templo de Juno, de dons opulento, com a efígie da deusa./A escadaria de bronze; de bronze, osportais reluzentes;/ vigas do mesmo metal; ringem quícios nas portas de bronze./ Foi nesse bosque que Eneias sinais encontrou de certeza / de que seus males estavam no fim e que era lícito lhe era/ alimentar esperanças de sorte melhor no futuro(...).” Tradução de C. A. Nunes)

⁴⁴ Verg., *Ae.*, 1.9-12: “at pius Aeneas arces quibus altus Apollo/ praesidet horrendaeque procul secreta Sibyllae, /antrum immane, petit, magnam cui mentem animumque /Delius inspirat uates aperitque futura.” (“O pio Eneias no momento dirige-se para um dos cumes,/ onde o alto Apolo é cultuado, e prossegue até a gruta secreta/ da pavorosa Sibila, a que o vate de Delos infunde/ inteligência e grande ânimo, e as coisas futuras revela”, tradução de C. A. Nunes).

⁴⁵ Em Verg., *Ae.*, 6.37. É interessante que Sibila pede a Eneias que está a admirar as folhas da porta do templo: “non hoc ista sibi tempus spectacula poscit”.

terá contato com seus descendentes em um futuro extremamente distante. Há que se pensar que no caso de Odisseu ele terá seu passado cantado por Demódoco e por ele mesmo, também bipartindo a revelação em dois níveis de revelações: aquelas que outros têm dele e aquela que tem de si.

Esta estrutura binária dessas revelações, que estão por ser expostas nas narrativas de Demódoco e nos cantares do próprio Odisseu, é-me a mesma que se observa com a luz do sol e da lua que inicia o trecho anterior em viés de conhecimento e esclarecimento. Assim, a luz passa a estar refletida nos “elementos concretos” da arquitetura homérica, enunciados entre os versos 86–94. Já que a luz que o palácio engendra é luz astral (sol e lua) em seu espelhamento material, ela deve estar construída a partir do céu que metaforicamente é a moldura desse quadro descritivo, a moldura azul, θριγκός κύανος, isto é, um friso, uma parte intermediária de um *entablamento*, localizada entre a arquitrave e a cornija e, ainda, de cor azul como o céu onde brilha o sol e a lua. Vale dizer que o termo κύανος, pode também significar lápis lazúli. A materialidade que a luz do sol e da lua ganha dentro desse enquadramento descritivo é a cromaticidade dos tons da prata, do bronze e do ouro que refletidos nas paredes de bronze (χάλκεοι...τοίχοι); nas portas de ouro (χρύσειαι ... θύραι); nas colunas de prata (ἀργύρεοι...σταθμοί); na soleira de bronze (χάλκεος...οὐδός); no batente de prata (ἀργύρεον...ὑπερθύριον); na maçaneta de ouro (χρυσήη...κορώνη) e, por fim, nos dois cães de ouro e prata (χρύσειοι...καὶ ἀργύρεοι κύνες). Ambos emblemáticos, pois além de serem os “porteiros do palácio”, guardam *em si* o manejo “de perícia excepcional” de Hefesto, mais do que isso guardam *em si* a própria imortalidade, afinal são ἀθάνατοι. Talvez a mesma imortalidade advinda da inexistência do palácio no mundo natural, na φύσις.

Logo após esta parada reflexiva à frente do palácio, observando de cima para baixo toda sua arquitetura e ornamento, Odisseu adentra e suas primeiras visões são absolutamente naturais dado que num palácio encontrarmos troncos com mantas sobrepostas a eles é algo banal. Ao falar do hábito de comer e beber dos feácios, Homero apresenta uma descrição da imagem de dois jovens rapazes cuja função é a de iluminação do espaço dos banquetes são eles, como não poderia deixar de ser, rapazes dourados – χρύσειοι (...) κοῦροι –, que tendo (ἔχοντες) nas mãos (μετὰ χερσίν) tochas hão de queimar (αἰθομένας δαΐδας), iluminam as noites (φαίνοντες νύκτας)⁴⁶.

É relevante a estrutura espelhada elaborada por Homero para os próximos versos. O termo γυναικες parece-nos associado paralelamente ao κοῦροι χρύσειοι. Aqueles iluminam o banquete, estas fabricam os tecidos ou

⁴⁶ Hom., *Od.* 7.95–102.

cuidam dos alimentos. Os primeiros são ἀνδριάντες, são εἰκόνες⁴⁷, a supor que Homero não esteja fazendo uma metáfora quando os aponta como dourados. Já as mulheres são indefinidas até o ponto em que o poeta propõe que do tecido que fiam escorre azeite. Análises mais decalcadas nos aspectos referenciais desse texto hão de dizer que o azeite, que escorre das tapeçarias que são tecidas, são os óleos que fazem a roda da roca girar suavemente.⁴⁸ Parece-me, entretanto que tal referência, longe de apontar um dado de realidade, dirige os ouvintes/leitores para o universo não natural em que está Odisseu. As γυναῖκες mais parecem κόραι, figuradas (plástica ou pictoricamente) no salão de Alcínoo. Elas correspondem a mulheres que realizam ações cotidianas, isto é, tear, fiar, moer. Entretanto até este ponto temos uma avaliação apenas “impressionista”, contudo quando Homero indica que as habilidades das γυναῖκες assemelham-se ao navegar dos homens e esse navegar, como foi visto, é mágico, é, pelo menos, inusitado, e a nosso ver, a descrição descola-se da realidade e ganha o mesmo estatuto mágico dos barcos feácios que levarão Odisseu a Ítaca sem que ele mesmo perceba. Assoma-se a isto, a referência divinal de Atena como propulsora dessas habilidades femininas, da mesma maneira que os navegantes têm o amparo de Posídon.

Esse discurso *fantástico*, melhor, fantasioso ou imaginativo, necessariamente carece de uma peroração que não pode ser outra senão o lugar de uma Idade de Ouro que contempla idealidades, afinal: “Destas árvores não murcha o fruto, nem deixa de crescer no inverno nem no verão, mas dura todo o ano” e dessa indicação temos uvas perenes de duas variedades, a de comer e a de amassar, afora as uvas verdes que cedem flores e as que se tornam escuras. Junto ao vinhedo, flores abundam maravilhosas. Não apenas uma nascente de água há, senão duas que espalharão vida por todo pátio. Afinal: “Tais eram os belos dons dos deuses em casa de Alcínoo”.

E daí só resta a Odisseu perfazer seu caminho, seu destino, seu *nóstos* a fim de selar seu *kléos*, glória imorredoura, em Ítaca. Afinal a ele poderíamos dizer como Kaváfis nos disse um dia: “Tu te tornaste sábio, um homem de experiência. / E, agora, sabes o que significam Ítacas.”⁴⁹

⁴⁷ Cf. Martins e Amato 2012.

⁴⁸ Garvie 1994: “azeite de oliva era como, em alguns lugares ainda é um ingrediente importante em alguns processos de tecelagem, trabalhando como agente de branqueamento leve como reforço das fibras.”

⁴⁹ K. Kaváfis. In: *O Quarteto de Alexandria*. Trad. José Paulo Paz.

REFERÊNCIAS

- Barchiesi, A. 1997. "Virgilian narrative: Ecphrasis." In *The Cambridge Companion to Virgil*, edited by C. Martindale, 271–81. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bowie, E. 2009. "Philostratus: the life of a sophist." In *Philostratus*, edited by E. Bowie and J. Elsner, 19–32. Oxford: Oxford University Press.
- Fraser, A. D. 1929. "Scheria and the Phaeacians." *Transactions of the American Philological Association* 60:155–78.
- Garvie, A. F., ed. 1994. *Homer. Odyssey. Books 6-8*. Cambridge University Press.
- Ginzburg, C. 2007. Introdução a *Piero Dell Francesca*, de R. Longhi. São Paulo, Cosac Naify.
- Ilunga, K. 2009. *O Da Invenção, de Marco Túlio Cícero: Tradução e Estudo*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo.
- Martins, P. 2001. "Enéias se reconhece." *Letras Clássicas* 5:143–57.
- Martins, P. e Rosângela S. S. Amato. 2012. "Imagens antigas retoricamente referenciadas." In *Retórica*, organizado por L. A. Bagolin, M. Laudanna e A. F. Muhana, 125–57. São Paulo: IEB, Annablume.
- Murgatroyd, P. 1997. "Apuleian Ecphrasis: Cupid's Palace at *Met*: 5.1.2–5.2.2." *Hermes* 125(3):357–66.
- Pocock, L. G. 1957. "Samuel Butler and the site of Scheria." *Greece and Rome* 4(2):125–30.
- Rodolpho, M. 2010. *Écfrase e evidência nas letras latinas: doutrina e práxis*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo.
- Scatolin, Adriano. 2009. *A invenção no Do orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- Segal, C. P. 1962. "The Phaeacians and the Symbolism of Odysseus' Return." *Arion* 1(4):27–9.
- Shewan, A. 1919. "The Scheria old Odyssey." *The Classical Quarterly* 13(1–2):4–11; 57–67.
- Webb, R. 2007. "Sex, Lies and Sophistic: Rhetoric and the Novel." In *Blackwell Companion to Greek Rhetoric*, edited by I. Worthington, 526–41. Oxford: Blackwell.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. 1927. *Die Heimkehr des Odysseus*. Neue homerische Untersuchungen. Berlin.



Title. *Odyssey* 7.79–135: an ekphrasis.

Abstract. Among the passages of ekphrasis set within epics, much has been discussed on the shield of Achilles in Homer, of Heracles in Hesiod, or of Aeneas in Virgil. A lot of research has also been done on the paintings in the temple of Juno in Carthage, found in Virgil's *Aeneid* as well. This article aims to discuss the ekphrasis as a rhetorical-poetical procedure applied to the *Odyssey's* narrative, with focus on the episode of Alcinous' palace. This paper is not only concerned with the ekphrasis' stylistic criteria but also with the meaning of the narrative, which is going to be observed through the perspective of the similarities between the ekphrastic mechanism and the rhetorical procedure of digression.

Keywords. Ekphrasis; *Odyssey*; digression; narrative; Rhetoric; Poetics.