NARRATIVA HOMÉRICA E ESCULTURA NA GRÉCIA CLÁSSICA: ORIGENS DO DIÁLOGO ENTRE ARTE E LITERATURA

Joseana Paganine (UnB)[1]

Resumo: O presente trabalho investiga a interação entre narrativa e escultura na Grécia clássica. Busca-se compreender como as características que constituíram, de acordo com Jean-Pierre Vernant, a sociedade grega do período clássico estão na base do que Ernst Gombrich chama de "revolução grega" na arte. Em particular, é de interesse a relação do estilo da narrativa homérica, tal qual assinalado por Erich Auerbach e por Jacqueline de Romilly, com a mudança formal sofrida pela escultura grega clássica em relação ao período arcaico. Tomadas em conjunto, essas questões mostram que os gregos inauguraram uma nova visão de mundo, para a qual artistas e poetas contribuíram com um modo inédito de representação do real.
Palavras-chave: Arte grega; literatura grega; escultura grega; história grega; Homero.

O surgimento da cultura grega constituiu um marco na história do Ocidente. Com os gregos, surge um modo de organização social e de pensamento que estabelece as bases da cultura ocidental, demarcando diferenças em relação aos povos do Oriente. Acompanhando as mudanças sociais, também o fazer artístico grego irá conquistar, aos poucos, uma "singularidade" (GOMBRICH, 1986, p.105) que será fundamental para toda a história da arte no Ocidente e cujos primeiros traços serão vistos na narrativa homérica e, em seguida, também nas artes visuais.

Em *As origens do pensamento grego*, o historiador e antropólogo Jean-Pierre Vernant nos apresenta as razões históricas para o surgimento de uma nova mentalidade na Grécia Antiga e suas implicações sociais, as quais tornaram a sociedade grega substancialmente diferente de sociedades anteriores ou mesmo das que lhe eram contemporâneas, como a egípcia e a persa.

A história grega começa por volta do ano 2.000 a.C., com a ocupação dos territórios que circundam o mar Egeu. A primeira civilização a surgir nesses territórios foi a cretense e, em seguida, a micênica. A organização social e política micênica foi, segundo Vernant, orientada pelo modelo dos grandes reinos do Oriente Próximo:

> A vida social aparece centralizada em torno do palácio cujo papel é ao mesmo tempo religioso, político, militar, administrativo e econômico. Neste sistema de economia que se denominou palaciana, o rei concentra e unifica em sua pessoa todos os elementos do poder, todos os aspectos da soberania. Por intermédio dos escribas, que formam

[1] Jornalista, graduada em Teoria, Crítica e História da Arte pela Universidade de Brasília (UnB) e mestre em Teoria Literária pela mesma Universidade. Contato: joseanap@gmail.com.

> uma classe profissional fixada na tradição, graças a uma hierarquia complexa de dignitários do palácio e de inspetores reais, ele controla e regulamenta minuciosamente todos os setores da vida econômica, todos os domínios da atividade social. (VERNANT, 2006, p. 24)

É esse modo de vida que a invasão dórica destrói, por volta do ano 1.100 a.C., rompendo os vínculos da Grécia com o Oriente. Com a queda do império micênico, o sistema palaciano desaba completamente. O rei desaparece da vida política. No seu lugar, ficam os *basileus*, termo que, no mundo micênico, designa os senhores de terra e que, no período homérico (1.100 a 700 a.C.), passará a se referir não a uma só pessoa, mas a "uma categoria que se coloca no cume da hierarquia social" (Idem, p. 37).

A queda do sistema palaciano também põe fim à classe dos escribas. A escrita desaparece da cultura grega para reaparecer depois, por meio dos fenícios, por volta do século IX a.C. Conforme Vernant, esse novo modo de escrita não será somente de um tipo diferente, será o produto de uma civilização radicalmente distinta: não mais a especialidade de uma classe de escribas, mas o elemento de uma cultura comum.

> Seu significado social e psicológico ter-se-á também transformado – poder-se-ia dizer invertido: a escrita não terá mais por objeto constituir para uso do rei arquivos no recesso de um palácio; terá correlação doravante com a função de publicidade; vai permitir divulgar, colocar igualmente sob o olhar de todos, os diversos aspectos da vida social e política. (Idem, p. 38)

O processo de mudança continuará até o surgimento da *polis*, no período arcaico (700 a 500 a.C.). É o advento da cidade que assegura a prevalência da palavra sobre todos os outros instrumentos do poder. A palavra assume a função de "discurso", instrumento político por excelência em um modelo de cidade que não está mais organizada em torno do palácio real, mas em torno da praça pública, a Ágora. Nesse espaço se darão os embates retóricos, cujos argumentos vencedores pautarão o destino da comunidade.

Desse predomínio da palavra, surge uma forma original de pensamento, a filosofia, que será, já a partir do final do período arcaico, o método fundamental de busca do conhecimento da natureza, do homem e do mundo. A palavra *logos*, em grego,

significa “razão”, “faculdade intelectual”, mas um dos seus sentidos iniciais é, justamente, “fala”, “linguagem”[2].

O discurso filosófico assinala o início de uma ruptura com a explicação mítica do mundo, considerando-se o mito como uma “narrativa de caráter poético que recorre aos deuses e ao mistério para a descrição do real” (MARCONDES, 2001, p. 26). Os filósofos originários ou pré-socráticos, como Tales de Mileto, Anaximandro, Heráclito e Parmênides, são os primeiro a voltar os olhos, no século VI a. C., para a natureza com o objetivo de buscar nela as causas das coisas, busca essa fundamentada em bases racionais, não na tradição mítico-religiosa. Por isso, esses primeiros pensadores foram chamados por Aristóteles de *physiologoi*, “filósofos da natureza” (2002, p. 49, 990a4).

Nesse contexto onde a palavra ganha valor político e filosófico, a escrita também crescerá de importância, sendo o meio pelo qual será feita a divulgação de conhecimentos que, em outros tempos, eram reservados ou interditos. Será o elemento base da pedagogia grega. A popularização da escrita também permitirá que seja feita a redação das leis, não a lei divina, mas as regras comuns, da convivência diária, normas racionais sujeitas à discussão na Ágora e modificáveis por decreto.

O caráter público será outra característica importante da vida social na *polis*. Os processos que antes eram privilégio de uma aristocracia guerreira e sacerdotal darão lugar, aos poucos, a práticas abertas. Também a religião será cada vez mais acessível à população. Antigos rituais que eram propriedade particular e marca de parentesco com o divino serão transformados em cultos oficiais da cidade, realizados não em palácios ou na casa de sacerdotes, mas nos templos, que se transformam em lugares de livre acesso.

A publicidade que caracteriza a cultura grega desse período vai determinar também o modo de ser da representação religiosa, que terá repercussões na arte. Sobre as obras alojadas nos templos, Vernant explica:

> Nesse espaço impessoal que se volta para fora e doravante projeta no exterior a decoração de seus frisos esculpidos, os velhos ídolos transformam-se por sua vez: perdem, com seu caráter secreto, sua virtude de símbolo eficaz; eis que se tornam “imagens”, sem outra

[2] O substantivo *logos* deriva do verbo grego *legein*, cujos primeiros sentidos assinalados no *Dictionnaire étymologique de la langue grecque – histoires des mots*, de Pierre Chantraine, são *rassembler*, *choisir*, *cueillir* (1977, p. 625), “reunir”, “escolher”, “colher”. Esse último verbo evidencia a origem agrária do vocábulo. A palavra portuguesa “colher”, de onde também deriva “escolher”, conserva, de modo mais claro que o francês, a raiz grega *leg-*, conforme o *Dicionário Houaiss*, raiz essa que também está presente no verbo “ler”.

> função ritual senão sua aparência. Da grande estátua cultual alojada no templo para nele manifestar o deus, poder-se-ia dizer que toda sua essência consiste doravante em uma aparência. Os *sacra*, outrora carregados de uma força perigosa e não expostos à vista do público, tornam-se sob o olhar da cidade um espetáculo, um "ensinamento sobre os deuses", como sob o olhar da cidade, as narrativas secretas, as fórmulas ocultas se despojam de seu mistério e seu poder religioso para se tornarem as "verdades" que os Sábios vão debater. (2006, p. 59)

Assim, para Vernant, "em toda uma série de domínios, uma delimitação mais rigorosa dos diferentes planos do real prepara a obra de Homero, esta poesia épica que, no seio mesmo da religião, tende a afastar o mistério" (Idem, p. 42).

Em "A cicatriz de Ulisses", Erich Auerbach examina o estilo da narrativa homérica, chamando a atenção para a importância da observação na construção de um texto em que os acontecimentos e mesmo os processos psicológicos das personagens são apresentados com grande clareza e exatidão. Segundo o teórico, em Homero, há uma ênfase no detalhe, de modo a evitar lacunas no enredo ou deixar acontecimentos sem explicação. Todos os elementos da história são explicados ao mesmo tempo em que a narrativa se desenrola. No estilo homérico, há uma necessidade de não deixar "nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado" (AUERBACH, 1994, p. 3).

Auerbach nos dá o exemplo do trecho da *Odisseia*, no canto XIX, em que Euricleia, a criada de Ulisses, ao lavar os pés do estrangeiro recém-chegado à Ítaca, reconhece nele a cicatriz deixada por um ataque de javali no seu então jovem senhor. Homero dedica 72 versos à narrativa do episódio que deixou a marca no herói.

Para a helenista Jacqueline de Romilly, o verbo que define o estilo homérico é "mostrar". Homero nunca analisa uma cena ou a psicologia dos personagens, antes mostra os personagens em ação. Os verbos são mais frequentes que os substantivos. Para distinguir uma ideia ou um sentimento, é preciso partir das ações, como de Zeus brandindo a lança, resmungando, sorrindo. Segundo Romilly, as descrições de Homero procuram ser exatas, sejam as partes de uma armadura, sejam os ornamentos de uma mulher (2011, p. 46-47).

É conhecida também a passagem da *Ilíada* que narra a forja do escudo de Aquiles, no canto XVIII. Homero fornece tantos detalhes do trabalho executado pelo deus Hefesto que o trecho ficou conhecido como um dos exemplos mais antigos de écfrase, a descrição literária de uma obra de arte:

[...]
Fez primeiro um escudo grande e robusto,
todo lavrado, e pôs-lhe à volta um rebordo brilhante,
triplo e refulgente, e daí fez um talabarte de prata.
Cinco eram as camadas do próprio escudo; e nele
cinzelou muitas imagens com perícia excepcional.

Nele forjou a terra, o céu e o mar;
o sol incansável e a lua cheia;
e todas as constelações, grinaldas do céu:
as Plêiades, as Híades e a Força de Oríon;
e a Ursa, a que chamam Carro,
cujo curso revolve sempre no mesmo sítio, fitando Oríon.
Dos astros só a Ursa não mergulha nas correntes do Oceano.
[...] (HOMERO, 2005, p. 381).

Por causa dessas características estilísticas, o historiador da arte Ernst Gombrich considera que a narrativa homérica, clara e rica em descrições, está por trás das transformações pelas quais passará a arte grega. Segundo Gombrich, a narrativa homérica "se preocupa não só com o 'o quê' mas também com o 'como' dos acontecimentos mitológicos" (GOMBRICH, 1986, p. 113), ou seja, não só com o conteúdo, mas com a forma na qual a história é contada, com o estilo da escrita.

Para ele, "desde que o poeta teve licença para abordar o mito e se deter no relato do "como" dos acontecimentos épicos, o caminho ficou livre e desimpedido para que os cultores das artes visuais fizessem o mesmo" (Idem, p. 114).

Inicialmente, a escultura grega arcaica reproduzia elementos do padrão egípcio de representação. Como vemos nas figuras 1 e 2, a estátua apresenta uma postura rígida, com os braços estendidos ao longo do tronco, e um equilíbrio simétrico entre os lados do corpo, do mesmo modo que as esculturas egípcias. Os artistas trabalham a partir da *schemata*, como diz Gombrich, ou seja, de uma representação conceitual, cujos padrões são estabelecidos pela tradição (Idem, p. 105).

Figura 1

Figura 2

Figura 1. Estátua de mármore de um jovem (kouros), 590-580 a.C., Grécia, The Metropolitan Museum of Art.
Figura 2. Estatueta de uma mulher real com cartuchos de Necho II nos seus braços, Egito, 610-595 a.C., The Metropolitan Museum of Art.

Aos poucos, contudo, novos elementos passaram a ser considerados durante a execução de um trabalho, como o movimento de uma figura em determinada situação. Os artistas gregos foram se desprendendo da fórmula egípcia e começando a experimentar outras estratégias de representação, aprimoradas graças a sucessivas "correções" devidas à observação da realidade (Idem, p. 104).

Enquanto a produção egípcia se pautava por padrões estabelecidos pela tradição, a arte grega passa a ser fundamentada na experiência do olhar, na observação, numa tentativa de representar como uma cena ou personagem seriam percebidos na realidade empírica. Em outras palavras, a arte grega desenvolve um compromisso com a verossimilhança.

Figura 3

Figura 4

Figura 3. Zeus di Ugento, 525-500 a. C., Museu Arqueológico (Itália).
Figura 4. Zeus di Capo Artemision, 460-450 a. C., Museu Arqueológico Nacional de Atenas.

Isso pode ser verificado nessas esculturas acima (figuras 3 e 4), que apresentam uma mesma cena, Zeus no momento em que atira algo. A primeira, do período arcaico, já exibe um esforço de movimento, identificado no gesto dos braços, que deixam a posição esticada ao longo do corpo, e no calcanhar do pé direito ligeiramente erguido. No entanto, não alcança ainda a expressão naturalista, pois conserva certa rigidez e alguns elementos da *schemata* egípcia, como simetria e frontalidade. Já a segunda, situada no período clássico, consegue imprimir a sensação de movimento, pois coloca o corpo em uma posição mais próxima a de quem realmente se prepara para atirar alguma coisa. As pernas estão levemente flexionadas, abertas, pés não alinhados, o tronco na

lateral em relação à cabeça, abandonando a frontalidade. Com isso, o corpo se abre e o movimento se expande. As feições do rosto também se modificam, apresentando uma maior individualidade.

Para Gombrich, a função social da obra de arte é fundamental, mais até do que a observação, para elucidar a razão pela qual os gregos romperam com os modelos de representação consagrados e estabeleceram um padrão profundamente comprometido com o naturalismo (1986, p.107). No caso egípcio, a arte possuía função primordialmente religiosa. Encontrava-se, sobretudo, nos túmulos da nobreza e destinava-se a registrar cenas da vida do morto para que ele pudesse reproduzi-las após a morte. Ao contrário do que acontecerá na Grécia clássica, os templos egípcios não serviam para adorações populares, mas para a comunhão dos reis com os deuses. Em seu padrão esquemático, as imagens egípcias são facilmente compreensíveis para os seus contemporâneos, pois seguem a tradição, permanecendo milhares de anos sem variação. Não visam a retratar a realidade, mas a transmitir uma ideia a cerca dos deuses, dos reis e dos mortos, sobre sua vida, sua posição social, política e religiosa.

Para os gregos, ao contrário, a arte deixa de ser principalmente simbólica e, partindo da observação, atinge autonomia, deixando em segundo plano a funcionalidade. Como disse Vernant, a arte deixa de ser símbolo para ser imagem, à vista de todos, "sem outra função ritual senão sua aparência", nas palavras do historiador (2006, p.59). O idealismo na arte egípcia dá lugar, então, ao naturalismo na Grécia clássica.

Figura 5

Figura 5. Discóbolo, cópia romana do original, 460-450 a. C., Museu Nacional Romano.

Como exemplo dessa liberdade artística, podemos lembrar a escultura conhecida como "Discóbolo" (figura 5). Nela, vemos um atleta no momento que antecede o arremesso do disco. Do ponto de vista da técnica, é facilmente perceptível a habilidade naturalista do escultor. Em relação ao significado, é possível dizer que essa escultura se resume à sua aparência, não remete a símbolo além dela mesma, da cena que apresenta. Ao admirar essa obra, parece-nos que a função estética sobrepõe-se a qualquer outro tipo de função.

Desse modo, é possível dizer que as características que constituíram, de acordo com Vernant, a sociedade grega do período clássico – como a popularização da escrita e a consequente valorização da palavra no meio social, a importância do espaço público para a vida dos gregos de um modo geral e o estilo da poesia homérica – estão na base do que Gombrich chama de "revolução grega" nas artes visuais. Para abrir caminho a essa revolução, a liberdade homérica de narração foi, segundo Gombrich, tão necessária quanto a habilidade artesanal dos escultores (1986, p. 117).

A forma artística simbólica – que se carateriza por uma sugestão de sentido ou por representar "outra coisa" que não ela mesma (SHAW, 1978, p. 421), muito usada pelos egípcios – dá lugar, entre os gregos, a uma "apresentação" ou uma "presentificação" do sentido, a clareza de que nos fala Auerbach, ou a ênfase na aparência, colocada por Vernant. Isso está intimamente ligado ao surgimento da razão grega, à busca pela explicação racional e pelo conhecimento filosófico da natureza.

Os *physiologoi* foram os primeiros a se perguntar sobre as causas do real – o como algo é o que é — e a colocar em xeque as respostas dadas pela tradição. Inseridos nesse contexto filosófico, os artistas gregos foram também os primeiros, segundo Gombrich, a indagar sobre as formas de representação do real pela arte – sobre o "como" do visível – o que os egípcios não faziam até aquele momento, apenas reproduziam, em geral, as formas dadas pela tradição. "Foram os gregos que nos ensinaram a perguntar: 'Como ele fica de pé?', ou 'Por que ele fica de pé assim?' Com respeito a uma obra de arte anterior aos gregos, talvez não fizesse sentido perguntar isso" (1986, p. 117).

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES, *Metafísica*. Volume II. Tradução Giovanni Reale. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

AUERBACH, Erich. "A cicatriz de Ulisses", in *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque – histoires des mots.* Paris: Éditions Klincksieck, 1968.

Dicionário Houaiss. Disponível em: http://bit.ly/2fzuyXt. Acesso em 30/09/2017.

GOBRY, Ivan. *Vocabulário grego da filosofia*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

_____. "Reflexões sobre a revolução grega", in *Arte e ilusão*. Tradução Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2005.

_____. *Odisseia*. Tradução Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2005.

MARCONDES, Danilo. *Iniciação à história da filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ROMILLY, Jacqueline. *Compêndio de literatura grega*. Tradução Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Edições 70, 2011.

SARTI, Susana. *Arte greco-romana*. Coleção Pocket Visual Enciclopedia. Florença: Editora Scala, 2011.

SHAW, Harry. *Dicionário de termos literários*. Tradução Cardigos dos Reis. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Rio de Janeiro: Difel, 2006.

Imagens

Figura 1. Disponível em:
http://migre.me/aX0R9

Figura 2. Disponível em:
http://bit.ly/2fpkHXO

Figura 3. Disponível em:
http://migre.me/aX19O

Figura 4. Disponível em:
http://migre.me/aX1dn

Figura 5. Disponível em:
http://migre.me/aX1fQ