

Entre mares e condados: o personagem como janela de leitura na *Odisseia* de Homero e em *O Senhor dos Anéis*

Between Sea and Shire: The Character as a Reading Window in Homer's *Odyssey* and *The Lord of the Rings*

Rafaella da Silva Barros

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

(UFRGS) | Porto Alegre | RS | BR

rafaella-barros@outlook.com

<https://orcid.org/0009-0001-2543-9808>

Resumo: Este artigo busca apresentar a noção de *janelas de leitura* como uma abordagem possível à recepção da *Odisseia*, formulando-a a partir dos pressupostos teóricos da estética da recepção e traçando, a partir dela, alguns paralelos entre o poema épico de Homero e os romances de fantasia. Nessa perspectiva, ao pensar a *Odisseia* de Homero como a primeira grande aventura pela fantasia – em que encontramos diversos elementos extraordinários – entende-se que, para desvendar a lógica interna de sua narrativa, é preciso que o leitor seja conduzido até ela. Assim, podemos pensar que há personagens que funcionam como *janelas de leitura*, isto é, que conduzem o leitor para além de sua própria realidade, inserindo-o no mundo do texto. Tal processo de recepção também pode ser averiguado na experiência de leitura dos romances de fantasia, evidenciando um paralelo importante entre a narrativa épica e a contemporânea, o que buscamos propor a partir de uma abordagem comparativa entre os textos da *Odisseia* e de *O Senhor dos Anéis*, nos quais as janelas de leitura configuram-se como parte constitutiva da experiência estética do leitor.

Palavras-chave: janelas de leitura; estética da recepção; fantasia; recepção dos clássicos.

Abstract: This article seeks to present the notion of reading windows as a possible approach to the reception of the *Odyssey*, formulating it from the theoretical assumptions of reception aesthetics and

drawing, from it, some parallels between Homer's epic poem and fantasy novels. From this perspective, considering Homer's *Odyssey* as the first great adventure into fantasy – in which we find several extraordinary elements – it is understood that, to unravel the internal logic of its narrative, the reader must be led to it. Thus, we can consider that there are characters that function as *reading windows*, that is, that lead the reader beyond their own reality, inserting them into the world of the text. This reception process can also be verified in the reading experience of fantasy novels, highlighting an important parallel between epic and contemporary narrative, which we seek to propose through a comparative approach between the texts of the *Odyssey* and *The Lord of the Rings*, in which reading windows are configured as a constitutive part of the reader's aesthetic experience.

Keywords: reading windows; aesthetics of reception; fantasy; reception of the classics.

1 Introdução

Pensar a recepção dos clássicos é pensar, antes de tudo, sobre o sintoma de sua sobrevivência na atualidade. Acerca disso, Tinoco (2010) destaca a reflexão de Jauss (2011) sobre a historicidade dos textos, a qual não se confunde com o historicismo, relativo à identificação da obra com um dado período histórico; a historicidade de uma obra, ao contrário, está ligada estritamente à sua atualização ao longo do tempo, sendo o leitor o elemento responsável por garantir que os textos ainda sejam lidos e admirados. Tendo isso em vista, é relevante refletir sobre como a épica homérica pode ser recebida por leitores contemporâneos, visto que, conforme destaca Malta (2015), ainda que não haja dúvida de que a poesia homérica seja de matriz oral, nós *lemos* Homero; sendo assim, “para nós, não se trata, toda vez que entramos em contato com ele, de um texto puramente oral, mas sim de um texto oral *lido*” (Malta, 2015, p. 220, grifo nosso).

É nesse sentido que, pensando abordagens possíveis à recepção dos clássicos, proponho refletir sobre a ideia de *janelas de leitura*, a qual podemos entender como uma via de acesso ao texto literário. O desenvolvimento dessa noção tem se dado ao longo de minha pesquisa, principalmente a que culminou na dissertação de mestrado, da qual deriva este estudo. Desse modo, ao pensar a *Odisseia* de Homero

como a primeira grande aventura pela fantasia – em que encontramos diversos elementos extraordinários – entende-se que, para desvendar a lógica interna de sua narrativa, é preciso que o leitor seja conduzido até ela. Assim, podemos pensar que há personagens que funcionam como *janelas de leitura*, isto é, que conduzem o leitor para além de sua própria realidade, inserindo-o no mundo do texto.

2 O personagem como *janela de leitura*

Para pensar o personagem como *janela de leitura*, é necessário refletirmos, antes, sobre como se dá o processo de recepção literária, tendo em vista a identificação que se opera entre leitor e personagem durante a experiência de leitura. Ao desenvolver sua teoria sobre a estética da recepção, Jauss (2011) diferencia o prazer estético dos prazeres simples, destacando a necessidade do distanciamento para que se possibilite a realização da fruição estética. A noção de distanciamento compreende o que Jauss (2011) denomina como “uma tomada de posição”, o que se refere à atitude do leitor, que não contempla o objeto desinteressadamente, visto que ele é “co-produzido pelo fruidor à semelhança do que se passa no mundo imaginário, em que entramos como co-participantes” (Jauss, 2011, p. 96). Desse modo, o distanciamento não se configura como uma atitude passiva ou tão só contemplativa, mas sim denota um interesse estético que se demonstra pela relação de reciprocidade entre sujeito e objeto:

Este interesse estético se explica de forma mais simples pelo fato de que o sujeito, enquanto utiliza sua liberdade de tomada de posição perante o objeto estético irreal, é capaz de gozar tanto o objeto, cada vez mais explorado por seu próprio prazer, quanto seu próprio eu, que, nesta atividade, se sente liberado de sua existência cotidiana. Por conseguinte, o prazer estético realiza-se sempre na relação dialética do *prazer de si no prazer no outro* (Jauss, 2011, p. 97-98).

Partindo dessas considerações, já podemos inicialmente pensar em como se dá esse processo de identificação entre leitor e personagem, tendo em vista o prazer estético que permite ao leitor “um modo da experiência de si mesmo na capacidade de ser outro” (Jauss, 2011, p. 98), proporcionada pela *coparticipação* das vivências do personagem da obra. Ainda sobre a noção de distanciamento, é relevante analisar as considerações de Ricoeur (2008), para quem o distanciamento é constitutivo do fenômeno do texto como escrita. Desse modo, o autor chama atenção ao fato de que o funcionamento da referência fica alterado e propõe a noção de *mundo do texto*, onde toda referência à realidade dada pode ser abolida, o

que torna possível o fenômeno da literatura. Apresenta-se, assim, uma dimensão referencial original, o que faz com que o mundo do texto constitua uma nova espécie de distanciamento que a ficção introduz em nossa apreensão do real.

Ricoeur (2008) apresenta dois níveis de referência, que se distinguem no processo hermenêutico. A chamada referência de primeiro nível diz respeito à realidade cotidiana, a qual pode ser totalmente abolida pela literatura. Por conseguinte, sua abolição possibilita que seja liberada uma referência de segundo nível, que atinge o mundo; contudo, mais do que expandir a referencialidade do texto em uma *proposição de mundo*, esse nível de referência permite o desdobramento da própria subjetividade, que ali alcança as possibilidades de *ser-no-mundo*. Tais ideias se relacionam com as proposições de Jauss (2011) quando ambos os autores indicam essa característica, que é inerente à experiência de leitura, a qual consiste em uma formação estética da identidade.

Sendo assim, percebe-se a importância da noção de distanciamento para refletir sobre o processo de recepção, no qual se realiza a fruição da obra literária. A esse respeito, Jauss (2011) distingue as três categorias fundamentais do prazer estético; são elas a *poiesis*, a *aisthesis* e a *katharsis*, todas atingíveis pelo alcance do distanciamento. A *poiesis* configura-se como o prazer de sentir-se *co-autor* da obra, à medida que vai se concretizando o seu processo de recepção; ela é relativa, portanto, à atividade produtora, à realização que nós mesmos fazemos da obra no prazer advindo dessa recepção produtiva. A *aisthesis* consiste na experiência receptiva básica, a que denota a consciência receptora; esta, por sua vez, é responsável pela renovação das percepções da realidade – desse modo, o prazer advém tanto do reconhecimento de tal capacidade receptiva quanto do efeito provocado pelas novas percepções que ela apresenta. Já a *katharsis* corresponde à experiência estética comunicativa básica, é o prazer que motiva a transformação das convicções do recebedor. Zilberman (1989) enfatiza as teses de Jauss destacando a definição do teórico sobre a *katharsis*, a qual é descrita como a concretização de um processo de identificação que leva o espectador a assumir novas normas de comportamento social. A respeito disso, a autora ainda ressalta:

A definição de catarse mostra-a como basicamente mobilizadora: o espectador não apenas sente prazer, mas também é motivado à ação. Esta característica acentua a função comunicativa da arte verbal, que, por seu turno, depende do processo vivido pelo recebedor: o de identificação. Esta é provocada pela experiência estética e leva o sujeito à adoção de um modelo (Zilberman, 1989, p. 57).

Entende-se, portanto, que identificação e experiência estética estão interligadas no processo de recepção. Além disso, é pela identificação que se realiza a função comunicativa da experiência estética, a qual Jauss (2011) procura evidenciar e legitimar, especialmente na catarse, mas perpassando a experiência estética como um todo:

A função comunicativa da experiência estética não é necessariamente mediada pela função catártica. Também pode decorrer da *aisthesis*, quando o observador, no ato contemplativo renovante de sua percepção, compreende o percebido como uma informação acerca do mundo do outro ou quando, a partir do juízo estético, se apropria de uma norma de ação. A própria atividade da *aisthesis*, contudo, também pode se converter em *poiesis*. O observador pode considerar o objeto estético como incompleto, sair de sua atitude contemplativa e converter-se em co-criador da obra, à medida que conclui a concretização de sua forma e de seu significado. A experiência da *aisthesis* pode, por fim, se incluir no processo de uma formação estética da identidade, quando o leitor faz a sua atividade estética ser acompanhada pela reflexão sobre seu próprio *devir* (Jauss, 2011, p. 102-103).

A relação entre *devir* e experiência estética pode ser complementada, ainda, pelas considerações de Deleuze (2019). Partindo de suas asserções, entendemos “*devir*” como a *potência do ser*, isto é, a sua tendência a estar em constante processo de formação, nunca chegando a um estado acabado ou definido, devido às diversas possibilidades de ser de um indivíduo. No entanto, esse *devir* não remete a uma generalidade do ser; ao contrário, realça as suas singularidades, o seu caráter imprevisto. Isso posto, a literatura passa a ser entendida como um meio de afirmar essas outras possibilidades de ser – e faz isso abrindo espaço para as singularidades através da linguagem.

Considerando as reflexões teóricas expostas até aqui, percebemos uma gama de análises que colocam em evidência o leitor e sua experiência receptiva da obra literária. A partir do encontro com o texto, o sujeito pode realizar-se na relação do *prazer de si no prazer no outro*, conforme Jauss (2011), o que o permite refletir sobre as possibilidades de *ser-no-mundo*, que se colocam suspensas na dimensão referencial que é própria do texto literário, nas palavras de Ricoeur (2008). Liberado de sua existência cotidiana pela experiência que se opera no distanciamento estético, o leitor se coloca em um novo nível de referência, o da *proposição de mundo*, o mundo próprio de cada texto, no qual pode refletir sobre seu *devir*.

No entanto, para alcançar esse mundo, que é regido por uma lógica única e interna à sua narrativa, o leitor precisa ser conduzido através de sua experiência literária, para que desvende essa nova realidade e, então, possa experimentar-se num modo de si mesmo na capacidade de ser outro. Aqui podemos destacar a redefinição de Jauss para a categoria de herói, o qual tipifica “o padrão comunicativo de uma identificação esteticamente mediada” (Jauss, 1974 *apud* Zilberman, 1989, p. 59).

Nesse sentido, proponho pensar o personagem – definido como o herói, nas categorias de Jauss (2011) – como *janela de leitura*, visto que ele conduz o leitor de sua própria circunstância para aquela que é projetada na ficção do texto literário, o que perpassa todo o seu processo de recepção. Na *aisthesis*, o leitor sente o prazer de sua consciência receptora na atitude contemplativa das ações do personagem, o que renova suas percepções de mundo; na *poiesis*, esse mesmo leitor experimenta-se no prazer de sentir-se “co-autor” da obra na medida em que acompanha os passos do personagem na narrativa. Já na *katharsis*, é por meio desse personagem que o leitor terá a liberação de sua mente e a transformação de suas convicções, pois, ao participar da experiência alheia, vivenciada pelo personagem, o leitor se vê na liberdade estética de refletir sobre o representado, o que o motiva à ação; nisso consiste a sua fonte de prazer. Desse modo, a ideia de *janela de leitura* encontra-se intimamente relacionada ao processo de recepção, no qual, mediante a identificação que é provocada pela experiência estética, o leitor deixa-se conduzir até o *mundo do texto*. Ao me identificar com o personagem, ele se torna, para mim, a *janela de leitura* que me fará desvendar este mundo próprio do texto e, assim, concretizar a minha experiência leitora.

Partindo dessas considerações, torna-se possível uma análise do texto literário pelo viés das *janelas de leitura*, buscando identificar, assim, o personagem que será responsável pela mediação da experiência estética, isto é, que conduzirá o leitor de sua realidade comum até aquela que se engendra na obra, o que abrange uma reflexão que pode se estender do romance de fantasia contemporâneo até a recepção dos clássicos.

3 Uma janela de leitura para a Odisseia

Para analisarmos a *Odisseia* sob o viés das *janelas de leitura*, podemos contar com o auxílio de categorias específicas da ficção de fantasia – embora a épica seja uma narrativa marcada pela mitologia e pela apreciação poético-religiosa, o que a distancia da concepção contemporânea de fantasia, entendida como gênero literário. Contudo, podemos nos valer de categorias do gênero para analisar a *Odisseia* considerando

este o texto homérico em que o extraordinário se instaura com maior notabilidade, apresentando um universo maravilhoso ao leitor a partir da jornada de Odisseu.

Em *Rhetorics of fantasy*, Farah Mendlesohn (2008) define quatro categorias para esse tipo de ficção, que são determinadas de acordo com os meios pelos quais o fantástico se introduz no mundo narrado. Suas definições, como indica o título da obra, baseiam-se na retórica dos textos, isto é, na análise de como funcionam suas estratégias narrativas. Assim, apresenta-as como *the portal-quest*, *the immersive*, *the intrusive* e *the liminal*. Mendlesohn (2008) aponta a épica como uma das origens da *fantasia de busca*, se não estritamente falando da *fantasia de portal*. Essa categoria narrativa se relaciona amplamente com a perspectiva de *janelas de leitura* e podemos encontrar na *Odisseia* muitos pontos de afirmação tanto dessa retórica quanto desse fator constitutivo do processo de recepção.

Inicialmente, é possível nos encontrarmos em dúvida sobre a categoria que estaria mais adequadamente relacionada à *Odisseia*, a de *fantasia de portal* ou a de *fantasia imersiva*. A dúvida consiste no fato de que a narrativa épica já parece nos envolver em um mundo completamente secundário, isto é, distinto da nossa realidade comum. Além disso, todos os personagens pertencem ao universo apresentado pela obra, sem que ao menos um seja reconhecido como do “nosso” mundo, que compartilhe das mesmas situações cotidianas que nós. Assim, somos inclinados a pensar a *Odisseia* como uma narrativa imersiva. No entanto, ao apresentar o funcionamento da estratégia narrativa de *O Senhor dos Anéis*, Mendlesohn (2008) ilustra um exemplo característico da fantasia de portal que não nos deixa dúvidas quanto à relação dessa retórica também no que tange à composição dos cantos da *Odisseia*:

Apesar de sua reputação como um “mundo secundário completo,” a fantasia de busca mais conhecida, *O Senhor dos Anéis*, de J. R. R. Tolkien, segue a estrutura descrita: Frodo se move de um mundo pequeno, seguro e compreendido para o mundo selvagem e desconhecido da Terra-Média. É *O Silmarillion*, o livro narrado de dentro do mundo, sobre pessoas que conhecem seu mundo, que é a fantasia imersiva. E assim como *O Senhor dos Anéis* (1956) contém em si o portal do Condado para o vasto mundo, *O Leão*, *a Feiticeira* e *o Guarda-Roupa* (1950), *O Maravilhoso Mágico de Oz* (1900) e muitos de seus sucessores de fantasia de portal contêm a jornada e o objetivo das narrativas de busca (Mendlesohn, 2008, s.p., tradução própria).¹

¹ “Despite its reputation as a ‘full secondary world’, the most familiar quest fantasy, J. R. R. Tolkien’s *The Lord of the Rings*, follows the structure outlined: Frodo moves from a small, safe, and understood world into the wild, unfamiliar world of Middle Earth. It is *The Silmarillion*, the book told from within the world, about people who know their world, that is the immer-

Mendlesohn (2008) faz uma distinção entre *O Senhor dos Anéis* e *O Silmarillion*, ambos de J. R. R. Tolkien, afirmando entre os textos uma diferença de estratégias narrativas. Embora ambas as obras contenham em si um universo maravilhoso, que consiste em um mundo completamente secundário, com personagens que pertencem em sua totalidade a este mundo inventado, *O Silmarillion* é a narrativa “de dentro do mundo”, a qual apresenta personagens que conhecem plenamente o universo que habitam; por essa razão, a obra é caracterizada como uma *fantasia imersiva*.

Já *O Senhor dos Anéis*, por mais que apresente este mesmo mundo inventado, coloca diante de nós determinados personagens que desconhecem a grandeza e a totalidade desse universo. Temos a representação máxima disso na figura de Frodo. O jovem *hobbit* nos é apresentado, logo no início da narrativa, vivendo em um mundo “pequeno e seguro”, mas principalmente um mundo que é “compreendido” pelo personagem: o Condado. Nesse ponto inicial da narrativa, nós, como leitores, já compreendemos que se trata de uma realidade completamente distinta da nossa: um universo maravilhoso, habitado por personagens que apresentam semelhanças humanas, mas que também se diferenciam de nós, posto que são *hobbits*. No entanto, Frodo, o mesmo personagem que habita o Condado e que, portanto, integra esse mundo secundário da narrativa, em certo ponto se depara com o desafio de ter que deixar para trás o pequeno mundo que conhecia para desbravar territórios daquele universo que eram totalmente desconhecidos e incompreendidos por ele.

Sendo assim, o Condado funciona, narrativamente, como um portal para o “grande mundo” da Terra-Média, configurando, assim, *O Senhor dos Anéis* como uma *fantasia de busca*, na qual também se opera a estratégia narrativa da *fantasia de portal*. De modo semelhante, no que tange à recepção da obra, nós, como leitores, acompanhamos a saída de Frodo do Condado para explorarmos junto com ele os mistérios da Terra-Média em sua jornada como portador do anel. Sendo assim, se *retoricamente* o Condado funciona como *portal* para o grande mundo da Terra-Média, do mesmo modo Frodo funciona para nós, leitores, como *janela de leitura* em nossa experiência estética, isto é, em nosso processo de recepção da obra. É por meio dele que somos conduzidos ao mundo do texto, que conhecemos a lógica interna a essa narrativa, mesmo partindo de uma realidade que, inicialmente, também

sive fantasy. And as *The Lord of the Rings* (1956) contains within it the portal from the Shire into the big wide world, so *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (1950), *The Wonderful Wizard of Oz* (1900), and many of their portal fantasy successors contain the journey and the goal of the quest narratives” (Mendlesohn, 2008).

se diferencia da nossa. O Condado, que nos é apresentado no início da obra, já se configura como um universo maravilhoso, distinto da nossa realidade cotidiana. Porém, assim como Frodo, é desse mundo minimamente conhecido por nós, visto que nos foi apresentado inicialmente, que partimos rumo ao “grande mundo”, completamente desconhecido tanto para nós quanto para o personagem da obra.

Desse modo, passamos a entender, com o auxílio da categoria de *fantasia de portal*, que a *janela de leitura* não precisa necessariamente conduzir o leitor de sua própria realidade até aquela inventada na obra. Ou seja, para adentrar o mundo do texto, não é necessário que o leitor parta, primeiro, do seu próprio mundo, nem que o personagem que funciona para si como *janela de leitura* também integre a sua circunstância cotidiana. A respeito disso, Mendlesohn (2008) destaca que a fantasia de portal consiste, essencialmente, em uma narrativa de transição. Assim, podemos entender que essa transição pode ser realizada tanto do nosso mundo para o mundo do texto como de um mundo inicialmente conhecido para um que seja incompreendido por nós, como no caso de *O Senhor dos Anéis*:

Quando pensamos em fantasias de portal, comumente presumimos que o portal é do “nosso” mundo para o fantástico, mas a fantasia de portal trata de entrada, transição e negociação. Muitas fantasias de busca, por mais que construam o mundo secundário completo, se encaixam melhor com a fantasia de portal. Caracteristicamente, na fantasia de busca, a protagonista passa de uma vida mundana – na qual o fantástico, se ela tem consciência disso, é muito distante e desconhecido (ou pelo menos indisponível para a protagonista) – para o contato direto com o fantástico, através do qual ela transita, até o ponto de negociação com o mundo por meio da manipulação pessoal do reino fantástico [...] Na fantasia de busca, vemos o mundo por meio dessa narrativa transicional: apesar da afirmação de que esse mundo sempre existiu, a técnica permanece idêntica à da fantasia de portal e o efeito sobre a linguagem do texto é o mesmo, forçando o autor a descrever e explicar o que é visto pelo ponto de vista da personagem enquanto ela negocia o mundo (Mendlesohn, 2008, n.p., tradução própria).²

² “When we think of portal fantasies, we commonly assume that the portal is from ‘our’ world to the fantastic, but the portal fantasy is about entry, transition, and negotiation. Much quest fantasy, for all that it builds the full secondary world, fits better with the portal fantasy. Characteristically in quest fantasy the protagonist goes from a mundane life – in which the fantastic, if she is aware of it, is very distant and unknown (or at least unavailable to the protagonist) – into direct contact with the fantastic, through which she transitions, to the point of negotiation with the world via the personal manipulation of the fantastic realm [...] In the quest fantasy we see the world through this transitional narrative: despite

Nesse sentido, embora integre um universo maravilhoso, Frodo deixa para trás sua “vida mundana” no Condado, isto é, a vida que conhecia, com a qual era habituado e que era a vida possível de se viver naquele mundo da forma como ele o compreendia. Ao sair do Condado, o jovem *hobbit* parte em sua jornada rumo ao “desconhecido”, a um mundo “distante”, que era, até então, “indisponível” para ele. É nessa partida que Frodo realiza “a entrada” para o grande mundo da Terra-Média e é somente por meio dessa transição que ele consegue atingir o ponto de negociação com esse novo mundo, pois, ao adentrá-lo e, assim, conhecê-lo, torna-se possível a manipulação de um universo que se apresenta como fantástico ao personagem, posto que era inicialmente indisponível para ele.

Portanto, *O Senhor dos Anéis* configura-se como uma fantasia de busca, em que a jornada do personagem nos permite “ver” ou compreender o mundo próprio a esse texto através da narrativa de transição que se opera na obra. A respeito disso, Mendlesohn (2008) destaca que, “apesar da afirmação de que este mundo sempre existiu”, ou seja, de que o universo maravilhoso se estabelece desde o princípio na lógica interna da obra, a técnica narrativa que se efetua consiste naquela que se realiza na fantasia de portal, o que causa o mesmo efeito na linguagem do texto: o da necessidade de o autor descrever e explicar esse mundo a partir do ponto de vista do personagem.

De tal modo, ao sair do Condado e, assim, realizar a transição narrativa que é própria da fantasia de portal, Frodo entra na Terra-Média e passa a conhecer um “grande mundo” que sempre existiu, mas será revelado na obra a partir da perspectiva do *hobbit*, de acordo com suas experiências e com suas maneiras particulares de negociar o mundo. Essa retórica específica da fantasia, em que o autor se vale do personagem para apresentar o mundo próprio do texto, traz efeitos não somente para a linguagem empregada na composição da obra, mas também para o seu processo de recepção.

Se, *retoricamente*, o autor precisa descrever e explicar o mundo inventado pelo ponto de vista do personagem, então, na contrapartida do texto, o leitor, em sua experiência estética, contará com a perspectiva deste mesmo personagem, que funcionará para ele como a *janela de leitura* que o fará adentrar o mundo próprio da narrativa, de modo que ambos compreendam, simultaneamente, o universo

the assertion that this world has always existed, the technique remains identical to that of the portal fantasy and the effect on the language of the text is the same, forcing the author to describe and explain what is seen by the point of view character as she negotiates the world (Mendlesohn, 2008, n.p.).

particular da obra: um de forma *representativa*, como componente essencial à retórica do texto; outro de forma *receptiva*, atuando sobre o texto não só de modo a contemplá-lo, mas também a partir de sua atividade produtora, na qual se coloca como *coparticipante* do mundo imaginário à medida que é conduzido pelo viés da *janela de leitura* que lhe é aberta pelo personagem.

É nesse processo de recepção que se realiza a função comunicativa da experiência estética, que se efetiva pela identificação do leitor com o personagem, o que o libera das implicações de seu cotidiano e motiva uma transformação de suas convicções. É esta a experiência teorizada por Jauss (2011), a qual encontra, nas *janelas de leitura*, um meio de concretização da atividade receptiva que, na fruição do texto literário, perpassa as categorias fundamentais do prazer estético: *aisthesis*, *poiesis* e *katharsis*.

As *janelas de leitura*, por sua vez, abrem-se ao espectador na medida em que se apresenta no texto uma retórica específica, que demanda do autor uma certa estratégia de composição narrativa: a que se vale do personagem como meio de descrição e de explicação do mundo inventado na obra. A essa retórica, Mendlesohn (2008) atribui a definição de *fantasia de portal*, na qual o personagem realiza a sua “entrada” no universo fantástico, ao mesmo tempo que compartilha com o leitor o seu processo de “transição” e de “negociação” com o mundo que se revela. À medida que o texto vai tomando corpo com essa forma específica de narrar, o leitor, em contrapartida, vai adentrando o mundo próprio ao texto ao acompanhar as ações do personagem na narrativa, dando forma, assim, à sua experiência de leitura. Mendlesohn (2008) destaca a importância da relação personagem-leitor na fantasia de portal:

Mais significativamente, a fantasia de portal permite e depende da experiência adquirida tanto pelo protagonista quanto pelo leitor. Enquanto a técnica padrão de intrusão é continuar surpreendendo o leitor, as fantasias de portal nos levam gradualmente ao ponto em que o protagonista conhece seu mundo o suficiente para mudá-lo e adentrar seu destino. Uma maneira de visualizar essa técnica é que cavalgamos ao lado da protagonista, ouvindo apenas o que ela ouve, vendo apenas o que ela vê; assim, nossa protagonista (mesmo que não seja a narradora) nos proporciona uma visita guiada pelas paisagens (Mendlesohn, 2008, n.p., tradução própria).³

³ Most significant, the portal fantasy allows and relies upon both protagonist and reader gaining experience. Where the stock technique of intrusion is to keep surprising the reader, portal fantasies lead us gradually to the point where the protagonist knows his or her world enough to change it and to enter into that world’s destiny. One way to envision this technique is that we ride alongside the protagonist, hearing only what she hears, seeing only what she

Destaca-se, portanto, nessa retórica, o modo como a sua estratégia de composição funciona e o efeito produzido por ela na contrapartida receptora do texto, em que se percebem personagem e leitor “ganhando experiência” à medida que se avança na narrativa. Nesse sentido, Mendlesohn (2008) diferencia a *fantasia de portal* da *fantasia de intrusão*, na qual o leitor é continuamente surpreendido pelo elemento fantástico, efeito muito diverso daquele que se observa nas fantasias de portal, visto que elas “nos levam gradualmente” até o ponto em que o personagem conhece esse novo universo e passa a integrá-lo. Desse modo, tal retórica produz um efeito específico no processo de recepção da obra, no qual o leitor, em sua experiência estética, passa a conhecer o mundo do texto através da *janela de leitura* aberta pelo personagem, assim “ouvindo apenas o que ele ouve” e “vendo apenas o que ele vê”.

Desse modo, propõe-se que tanto o funcionamento da retórica que compõe a fantasia de portal quanto o seu efeito na experiência estética receptiva dos textos, que podem ser analisados em romances como *O Senhor dos Anéis*, podem ser também verificados na narrativa da *Odisseia*, esta que é considerada, enquanto épica, uma das origens da fantasia de busca, a qual se vale da mesma técnica de composição que a fantasia de portal – e que apresenta, portanto, os mesmos efeitos no processo de recepção. No que tange à experiência receptiva da *Odisseia*, além da figura de Odisseu – herói da narrativa e, portanto, a *janela de leitura* mais evidente na obra –, outra *janela de leitura* que se coloca em evidência é o personagem de Telêmaco, apresentado ao espectador logo no início do poema.

Nesse contexto, assim como Frodo, em *O Senhor dos Anéis*, apresenta inicialmente para o leitor o pequeno mundo do Condado, Telêmaco também introduz o espectador, nos dois primeiros cantos da *Odisseia*, à pequena Ítaca, ilha já conhecida pelos gregos e que, portanto, remete à sua realidade, caracterizada pelas implicações de sua vida comum. No entanto, são necessários apenas alguns versos para que o ouvinte (ou o leitor) perceba que Telêmaco apresenta apenas algumas semelhanças com o sujeito comum, já que habita um mundo em que se opera uma lógica particular, a qual possibilita, por exemplo, que o jovem seja visitado por uma deusa disfarçada – Palas Atena. Desse modo, se Ítaca representa inicialmente um mundo já conhecido pelos gregos, ela ao mesmo tempo se reapresenta sob uma nova lógica, a qual se torna possível por meio de uma reconfiguração narrativa que confere a este mundo uma coerência interna, própria da ficção.

sees; thus, our protagonist (even if she is not the narrator) provides us with a guided tour of the landscapes (Mendlesohn, 2008, n.p.).

Em *O Senhor dos Anéis*, Frodo apresenta semelhanças humanas, mas também se diferencia dos homens, posto que é um *hobbit*, criatura que habita o universo maravilhoso do Condado. Na *Odisseia*, Telêmaco, embora seja humano, compartilha com o homem comum quase que tão somente a condição da mortalidade, visto que faz parte de um mundo permeado pelo extraordinário e que, por isso, mostra-se distinto daquele que de fato conhecemos. Os deuses fazem parte deste mundo que se apresenta como “fantástico” ao espectador – não na sua concepção contemporânea de gênero literário, mas no sentido de que apresenta elementos da ordem da fantasia, que se afastam de nossa circunstância.

Ademais, embora integre a lógica narrativa da obra, percebe-se que os deuses também compõem este mundo que se apresenta como “fantástico” ao próprio Telêmaco, assim como aos demais habitantes de Ítaca. Isso se torna evidente pois o que se verifica não é uma interferência direta dos deuses sobre a realidade dos gregos, como se os humanos pudessem a qualquer momento se deparar com a presença de um imortal sem que isso se mostrasse como algo extraordinário a eles. Ao contrário, vê-se na narrativa um outro tipo de abordagem, que faz os deuses se aproximarem dos mortais por meio de disfarces, como Atena, que se dirige a Telêmaco primeiro como Mentos e depois como Mentor.

A própria narrativa da *Odisseia* é conduzida em dois planos: o dos deuses e o dos mortais. Homero clama à Musa, no primeiro verso do primeiro canto, que lhe fale “do homem astuto que tanto vagueou”, e, assim, o poeta tem conhecimento do que se passa no palácio de Zeus, podendo cantar sobre suas conversas com Atena e com os demais deuses. A necessidade de dois planos narrativos pode ser entendida como uma estratégia de composição que evidencia a não equivalência entre os dois mundos, o que torna o encontro com o divino um acontecimento extraordinário para os mortais, posto que pertence a outra ordem, o que configura o plano dos deuses como um universo fantástico àquele que já é habitado e conhecido pelos humanos.

Assim, no plano dos mortais, a narrativa da *Odisseia* se inicia com Atena disfarçada de Mentos, que vai ao encontro de Telêmaco, o qual se encontra “com tristeza no coração, / imaginando no seu espírito o nobre pai chegando / para causar em toda a casa a dispersão dos pretendentes” (Hom. *Od.* 1, v. 114-116). À semelhança de Frodo, em *O Senhor dos Anéis*, Telêmaco também é impelido a deixar sua terra para partir rumo a lugares nunca antes desbravados por ele. Quem o incita a tal aventura é a própria deusa, na figura de Mentos, que o encoraja a buscar notícias de Odisseu nas cidades de Pilos e Esparta.

No caso particular de Telêmaco, essa jornada faz parte de um importante processo de amadurecimento do personagem, que, sendo jovem, precisa realizar a passagem da infância para a vida adulta, o que significa integrar o mundo grego com seu código de valores, os quais impõem certas expectativas em uma sociedade aristocrática, sendo a principal delas a busca da glória (*kléos*). Quando Atena o encontra, no início da narrativa, o que vê é um jovem perdido, que não consegue se posicionar frente aos pretendentes que cortejam sua mãe e gastam toda a sua herança. Ela, então, encoraja o filho de Odisseu a mudar seu comportamento, de modo a orientá-lo quanto ao que deveria ser feito para restaurar a ordem na casa de seu pai:

Não há dúvida de que tens necessidade do ausente Ulisses;
 ele que poria as mãos nos pretendentes desavergonhados!
 [...]
 A ti recomendo que ponderes como para longe
 daqui poderás afastar os pretendentes.
 Agora presta atenção e ouve as minhas palavras.
 Convoca amanhã a assembleia dos Aqueus
 e fala a todos; sejam os deuses testemunhas.
 Aos pretendentes ordena que se dispersem;
 quanto a tua mãe, se o coração a mover a casar-se,
 que volte para a casa do seu pai poderoso;
 lá lhe farão a boda, lhe trarão oferendas em abundância,
 tudo o que deverá acompanhar uma filha bem amada.
 A ti darei bons conselhos, se me ouvires com atenção.
 Equipa com vinte remadores a melhor nau que tiveres,
 e parte em busca de notícias do pai ausente;
 talvez te fale um homem mortal, ou alguma coisa ouças
 de Zeus, que muitas vezes traz notícias aos homens.
 Primeiro vai a Pilos para interrogares o divino Nestor;
 e daí para Esparta, para junto do loiro Menelau.
 Dos Aqueus vestidos de bronze foi ele o último a regressar.
 Se acerca da sobrevivência e do regresso alguma coisa ouvires,
 então, embora aflito, aguentarias mais um ano.
 Mas se ouvires dizer que partiu, morreu –
 nesse caso deves voltar para a tua pátria amada:
 um túmulo erige e sobre ele derrama em abundância
 as libações devidas; e tua mãe a novo marido oferece.
 Depois que tal tiveres feito e cumprido,
 no coração e no espírito reflete com cuidado,
 como em tua casa poderás matar os pretendentes,
 seja com dolo ou às claras. Pois não deves entregar-te

a atitudes infantis; já a tua idade tal coisa não permite.
 Ou não terás ouvido da fama que granjeou o divino Orestes
 entre todos os homens, quando matou o assassino de seu pai,
 Egisto ardiloso, porque este o pai glorioso lhe matara?
 Da tua parte, amigo – vejo como és alto e belo –,
 sê corajoso, para que homens ainda por nascer falem bem de ti
 (Hom. *Od.* 1, v. 253-302).

Desse modo, ao orientar Telêmaco quanto ao que ele deveria fazer e sobre como deveria proceder, Atena ensina o personagem a seguir o código de valores estabelecido, o que inclui desde seu posicionamento como orador em assembleia até a conduta com sua mãe, a busca por notícias do pai e a vingança aos pretendentes. A fala da deusa se encerra com a exortação de que ele não se entregue a atitudes infantis, e traz como comparação os feitos de Orestes, jovem que granjeou fama entre todos os homens quando matou o assassino de seu pai. A esse respeito, Atena destaca o grande objetivo da nova postura que deve ser adotada por Telêmaco: a conquista do *kléos*. Mais do que partir em busca do pai, o jovem precisa empreitar-se na busca de si mesmo, isto é, da sua própria glória. Por essa razão, ela o incita a ser corajoso, “para que homens ainda por nascer falem bem de ti” (Hom. *Od.* 1, v. 302).

Tendo isso em vista, de todos os direcionamentos instruídos por Atena, o que se mostrava mais desafiador era o de deixar Ítaca para partir em busca de notícias do pai nas cidades de Pilos e Esparta. Isso porque Telêmaco nunca saíra dos limites de Ítaca, ou seja, ele desconhecia a grandeza e a totalidade do universo que habitava, tal como Frodo em *O Senhor dos Anéis*, que, no início da narrativa, conhecia apenas a realidade do Condado. Isso contribui tanto para que possamos pensar a transição retórica realizada na obra – a qual produz seus efeitos na recepção da narrativa ao passar de um contexto inicialmente conhecido para outro que se apresenta como extraordinário – quanto para que possamos entender o processo gradativo de amadurecimento pelo qual passa o personagem, que coincide com a sua própria “entrada” no universo fantástico da obra, e, junto dela, a transição que o próprio leitor (ou espectador) realiza em sua experiência estética. Assim, ao passar da infância para a vida adulta, Telêmaco também consegue ultrapassar o plano narrativo que se restringe ao humano, vislumbrando o extraordinário, que constitui o plano fantástico da obra, ou seja, aquele pertencente à ordem do divino.

Desse modo, evidencia-se, com a saída de Ítaca, uma configuração narrativa que aproxima a *Odisseia* de uma *fantasia de portal*, tendo Telêmaco como o personagem que primeiro funcionará como *janela de leitura* na contrapartida receptora do texto. Junto de Telêmaco, o leitor parte de Ítaca para o “grande mundo”, que

ainda é desconhecido para ambos, leitor e personagem. Acerca disso, Mendlesohn (2008) destaca as estratégias retóricas que se verificam na fantasia de busca e na fantasia de portal, as quais negam o que é dado como certo e posicionam tanto o leitor quanto o personagem como ingênuos. Na *Odisseia*, podemos considerar que tal posição de ingenuidade em relação ao fantástico se mantém até o quarto canto, quando Telêmaco descobre de que maneira Menelau obteve as últimas notícias de seu pai. É a partir deste relato que Telêmaco entra em contato pela primeira vez com os elementos extraordinários que ultrapassam o plano dos mortais, ou seja, que o fazem conhecer aquilo que há para além dos limites do mundo que habitava:

Antes de tudo: do que me disse o infalível Velho do Mar,
disso nada te ocultarei nem tentarei esconder.
Estava eu no Egito, desejoso de regressar; mas retinham-me
os deuses, porque não lhes oferecera apropriadas hecatombes.
[...]
E todos os viveres se teriam gasto e toda a força dos homens,
se um dos deuses se não tivesse apiedado de mim, salvando-me:
Idoteia, filha de Proteu, o poderoso Velho do Mar.
Pois a ela muito comovi o coração. Apareceu-me
quando eu vagueava só, longe dos meus companheiros,
que davam sempre volta à ilha, pescando com recurvos anzóis,
uma vez que a fome lhes apertava os estômagos.
Ela chegou ao pé de mim e disse-me estas palavras:
[...]
“A ti, estrangeiro, tudo direi com verdade e sem rodeios.
Costuma aqui vir o infalível Velho do Mar,
Proteu, o imortal Egípcio, que do mar conhece
todas as profundezas, como vassalo que é de Poseidon.
Ele é, segundo dizem, o pai que me gerou e deu vida.
[...]
Assim que o virdes reclinar-se para repousar,
pensai imediatamente na força e na coragem:
retende-o, pois ele quererá esquivar-se com afinco.
Tudo tentará e assumirá todas as formas conhecidas
de tudo o que se mexe na terra: até água e fogo ardente.
Vós deveis agarrá-lo e segurá-lo com ainda mais força.
Mas quando finalmente ele te falar e interrogar
sob a forma com que pela primeira vez o vistes,
então, ó herói, deverás desistir da força e deixá-lo:
pergunta-lhe qual dos deuses se encoleriza contra ti;
pergunta-lhe sobre o teu regresso pelo mar piscoso.”

[...]

Assim falei; e ele, respondendo-me, disse-me estas palavras:
 “Atrida, por que me interrogas sobre estas coisas?
 Não te compete compreender nem conhecer a minha mente.
 E digo que não ficarás muito tempo sem chorar, quando tudo
 souberes; pois muitos deles morreram e muitos ficaram para trás.
 Mas só dois soberanos dos Aqueus de brônzea armadura
 morreram no regresso; quanto à guerra, tu próprio estiveste lá.
 Há outro que talvez ainda viva, embora retido no vasto mar.

[...]

É o filho de Laertes, que tem sua morada em Ítaca.
 Vi-o numa ilha a verter lágrimas copiosas,
 no palácio na ninfa Calipso, que à força lá o retinha.
 E assim ele não pode regressar à sua terra pátria,
 pois não tem naus equipadas com remos, nem tripulação
 que o possa transportar sobre o vasto dorso do mar”
 (Hom. *Od.* 4, v. 365-560).

O relato de Menelau é rico em detalhes e proporciona a Telêmaco, mesmo que de forma indireta, um contato com o extraordinário, pois, ao ouvir as palavras do rei, ele passa a ser testemunha dos acontecimentos que lhe foram relatados. Além disso, aquilo que está ouvindo não diz respeito a um estranho, mas sim a seu próprio pai, o que, portanto, faz com que tais acontecimentos digam respeito a ele próprio. Seu objetivo ao sair de Ítaca, ter notícias de Odisseu, é alcançado, e junto de tal proeza Telêmaco lança-se irrevogavelmente numa experiência diferente de tudo que já vivera até ali.

Isso se dá conforme ele vai tomando conhecimento dos fatos a partir do relato de Menelau: primeiro, ao saber que o rei de Esparta recebera ajuda de uma deusa, Idoteia, a qual preparou uma cilada para o próprio pai, o imortal Velho do Mar; em seguida, ao tomar conhecimento do modo como a artimanha se realizou, o que compõe uma narrativa por si só *maravilhosa*, com Menelau e seus homens tendo que se defender de um deus que assumia “todas as formas conhecidas” – conforme o relato, Idoteia atirou sobre eles peles de foca para que pudessem passar despercebidos por Proteu, que, ao ser retido, “transformou-se primeiro num leão barbudo; / depois numa serpente, num leopardo e num enorme javali; / depois em água molhada e numa árvore de altas folhas” (Hom. *Od.* 4, v. 456-458) –; e, por fim, ao descobrir que o pai está cativo na ilha de uma ninfa, Calipso. Assim, o relato de Menelau faz com que Telêmaco se defronte com um mundo que era até então indisponível para ele.

Ainda que no canto 1 (Hom. *Od.* 1, v. 323) Telêmaco tenha percebido em seu espírito e no coração sentido espanto pois “soube que ela era um deus”, Atena não se apresentara a ele em sua forma divina, mas sob um disfarce humano (primeiro Mentos; posteriormente Mentor). Desse modo, ser testemunha de um encontro real entre um deus e um mortal (o que ouvira tanto em relação a Menelau quanto a seu próprio pai, Odisseu) é algo que se mostra inusitado ao jovem de Ítaca, acostumado apenas com os sinais que os deuses mandavam à ilha. A partir do canto 5, a narrativa se volta a Odisseu, e é somente no canto 15 que o poema retorna à Esparta, após Telêmaco ouvir o relato de Menelau. O canto inicia com Atena indo falar a Telêmaco que se pusesse a caminho de Ítaca. Neste momento, ela não se preocupa com disfarces, mas coloca-se diante dele como a verdadeira deusa:

Porém Palas Atena foi até a ampla Lacedemônia,
para lembrar ao glorioso filho do magnânimo Ulisses
o retorno do pai e para o incitar a pôr-se a caminho.
Encontrou Telêmaco e o belo filho de Nestor
a dormir no pátio do famoso Menelau,
mas só o filho de Nestor estava vencido pelo sono suave.
Não se apoderara o doce sono de Telêmaco, mas ao longo
da noite imortal a preocupação pelo pai o mantinha acordado.
De pé junto dele, assim falou Atena, a deusa de olhos esverdeados:
“Telêmaco, não te fica bem estares longe de casa por mais tempo,
deixando para trás no teu palácio riquezas e homens tão
insolentes, não vão eles dividir e devorar todos os teus haveres,
ao mesmo tempo que terás feito uma viagem em vão.
Mas pede agora a Menelau, excelente em auxílio, para te pôr
a caminho, para ainda encontrares em casa tua mãe irrepreensível”
(Hom. *Od.* 15, v. 1-15).

Desse modo, podemos considerar que, após o seu primeiro contato com o extraordinário a partir do relato de Menelau, Telêmaco realiza sua transição, isto é, sua entrada no universo fantástico da obra, o que ao mesmo tempo indica o seu amadurecimento na narrativa. Acerca disso, Malta assinala que “o próprio fato de Atena se mostrar ao jovem diretamente, sem disfarce algum, é algo singular, e pode reforçar a identificação e esse novo estágio de Telêmaco” (Malta, 2018, p. 96). A questão do disfarce pode ser associada também à transição que o personagem realiza entre os planos mortal e divino do poema. Ao ouvir as palavras de Menelau, Telêmaco passa a conhecer o universo fantástico que compõe o mundo existente para além dos limites de Ítaca, este mundo que “sempre existiu”, mas que até então era indisponível para

ele. Ao ser inserido neste universo, o filho de Odisseu torna-se capaz de cruzar o plano mortal e ter, ele próprio, um encontro real com o divino, o que se concretiza com a visita de Atena, desta vez revelada como ela mesma, sem disfarce.

Nesse sentido, após o relato de Menelau, Telêmaco deixa de ser ingênuo em relação aos elementos extraordinários de seu mundo. Concomitantemente, tal ingenuidade também deixa de caracterizar o leitor que acompanha a jornada do personagem, visto que, assim como para o filho de Odisseu, as palavras de Menelau servem para inserir o próprio espectador no universo fantástico da obra. Nesse aspecto, o conto do Velho do Mar desempenha a função de introduzir este *extraordinário por excelência*, que servirá de base para a composição da *Odisseia*. Ou seja, a falta de familiaridade de Telêmaco com os elementos extraordinários de seu mundo possibilita que Menelau realize uma série de descrições para explicar ao jovem de que maneira obteve notícias de Odisseu.

Assim, a desfamiliarização de Telêmaco permite que as explicações que lhe são fornecidas sirvam não apenas como meio de realizar sua própria transição ao extraordinário, mas também como forma de inserir o leitor no *mundo do texto*, isto é, no universo fantástico da obra. Desse modo, ao mesmo tempo em que se opera retoricamente a entrada do personagem neste mundo, é ele quem, na contrapartida do texto, funciona como a *janela de leitura* que conduz o leitor até esse universo, através das explicações realizadas na obra.

4 Pelos mares da *Odisseia*, rumo ao extraordinário

Pensar a *Odisseia* pelo viés das *janelas de leitura* implica lançar sobre este clássico um olhar curioso e capaz de se surpreender com a percepção de que, apesar do tempo, há muitos aspectos que nos aproximam de sua narrativa. Essa reflexão pode se estender desde a identificação com seus temas e com seus personagens, até o entendimento de como formamos nossa própria maneira de contar histórias e de compreendê-las.

Nessa perspectiva, Purves (2010) identifica, nos clássicos de Homero, certos elementos que o motivam a tecer considerações bastante significativas acerca do fazer literário. O autor define algumas maneiras pelas quais ele considera que Homero incentiva o público a “ver” seu poema. Ele argumenta sobre um movimento da épica homérica para a prosa clássica, sendo possível identificar dois conjuntos de discursos concorrentes informando a noção de forma, espaço ou visão de uma obra literária.

Para Purves (2010), a primeira configuração de espaço e tempo na narrativa grega antiga aspira ao fantástico, no sentido de se mostrar impossível em termos

humanos, como a posição espaço-temporal das Musas. Ele classifica este ponto de vista como protocartográfico. O segundo discurso, classificado por Purves (2010) como contracartográfico, é relacionado à ideia de caminhada, tomando a estrada como sua metáfora dominante ao apresentar uma visão do enredo que é sequencial, em vez de simultânea, exigindo tempo para chegar ao fim.

Desse modo, o autor se vale da *Odisseia* para conceituar suas definições e chama atenção para o fato de o poema adotar, em grande parte, um ponto de vista humano, ao apresentar a narrativa de Odisseu sobre as aventuras de seu retorno a Ítaca em primeira pessoa. Segundo Purves (2010), tudo o que o herói diz aos feácios não passa por inspiração divina, mas pela sua própria experiência como viajante. No entanto, atenta para o fato de que a *Odisseia* não renuncia completamente à visão das Musas:

Apesar do papel proeminente de Odisseu como o narrador fundamentado, portanto, o poema não dispensa o sistema sinótico ou protocartográfico de visualização do espaço do épico. Podemos, em vez disso, identificar na *Odisseia* um movimento em direção a uma forma oposta de ver (o que chamo aqui de contracartográfico), pois ela apresenta uma visão que, como o caminho que segue, é sequencial e limitada em seus horizontes. A *Odisseia* acentua o conceito de caminho para articular uma maneira diferente de pensar e olhar o espaço de sua trama. Ao diminuir o papel das Musas na história, Homero nos convida a considerar como uma trama poderia se apresentar de uma perspectiva humana (Purves, 2010, p. 69, tradução própria).⁴

Sendo assim, Purves (2010) destaca que, embora a *Odisseia* se diferencie por apresentar um narrador em primeira pessoa que evidencia um ponto de vista estritamente humano, o poema ainda não abandona a sua configuração original de espaço-tempo, isto é, o seu sistema protocartográfico. Nesse sentido, o que Purves (2010) assinala é um movimento em direção a um modo de ver oposto ao que se configurava até então, o que ele denomina como contracartográfico. Nesse sistema, o que se destaca é o “ponto de vista terrestre”, conforme mencionado pelo autor, aquele que deixa

⁴ Despite the prominent role of Odysseus as the grounded narrator, therefore, the poem does not dispense with epic's synoptic or protocartographic system of envisioning space. It is rather that we can identify in the *Odyssey* a move toward an opposite way of seeing (what I am calling here the counter-cartographic), because it presents a vision that, like the path that it follows, is both sequential and limited in its horizons. The *Odyssey* accentuates the concept of the path in order to articulate a different way of thinking about, and looking at, the space of its plot. By diminishing the role of the Muses in the story, Homer asks us to consider what a plot might look like from a human perspective (Purves, 2010, p. 69).

de contar com a visão ampla da posição aérea para estar restrito ao que se consegue ver pelo caminho, enquanto se percorre a jornada pela estrada ou, no caso de Odisseu, pelo mar. Essas diferentes formas de cartografia podem ser consideradas, então, como modos distintos do fazer literário, os quais encontram, já na *Odisseia*, os primeiros indícios de uma transição de perspectivas narrativas. É em vista disso que Purves (2010) se refere a um movimento da épica homérica para a prosa clássica.

Se relacionarmos as ideias de Purves (2010) às que são propostas por Mendlesohn (2008), podemos pensar que o autor se refere a diferentes técnicas narrativas ou a retóricas específicas de acordo com o ponto de vista que se deseja adotar. Desse modo, podemos considerar também a contrapartida do texto, pensando a sua recepção na perspectiva das *janelas de leitura*. Assim, associamos a experiência estética do texto à sua estratégia de composição, a qual se aproxima da *fantasia de busca e de portal*, tendo em vista a narrativa da *Odisseia*.

Como visto anteriormente, a obra utilizada por Mendlesohn (2008) para ilustrar o que se entende por *fantasia de portal* pode ser tomada como parâmetro para observar as relações que também se estabelecem entre essa categoria e o poema homérico. Sendo assim, temos, em *O Senhor dos Anéis*, o personagem Frodo, jovem *hobbit* que parte do Condado para a Terra-Média. O Condado representa este mundo “pequeno e seguro” que é compreendido por Frodo. Ao partir para a Terra-Média, o *hobbit* parte rumo ao desconhecido e, à medida que este novo mundo vai sendo explicado para o personagem, por meio das descrições da narrativa, ele também vai sendo explicado para o leitor. Nesse sentido, o Condado funciona como o *portal* deste romance de fantasia, pois, ao atravessá-lo, o personagem entra em contato com o extraordinário, isto é, com um universo que se apresenta como fantástico, posto que era inicialmente indisponível para ele. Do mesmo modo, assim como Frodo retoricamente atravessa o *portal* e passa a conhecer o mundo do texto, ele, em contrapartida, funciona como *janela de leitura* na recepção da obra, sendo o personagem que conduz o leitor até o mundo inventado na narrativa.

Na *Odisseia*, temos o personagem de Telêmaco, que, à semelhança de Frodo, também é um jovem que desconhece a grandeza e a totalidade do universo que habita. Seu mundo “pequeno e seguro” (aliás, nem tão seguro, tendo em vista a ameaça dos pretendentes) consiste na ilha de Ítaca e é quando parte em busca de notícias de seu pai, Odisseu, que o personagem entra em contato com o extraordinário, em seu caso, ultrapassando o plano mortal da narrativa, primeiro ao ouvir o relato de Menelau sobre o Velho de Mar e depois ao ver Atena como a própria deusa, sem disfarce.

Telêmaco também funciona, portanto, como *janela de leitura* na experiência estética literária. Isso posto, somos inclinados a pensar que, assim como o Condado funciona como o *portal* da narrativa de *O Senhor dos Anéis*, do mesmo modo Ítaca representa o *portal* atravessado por Telêmaco na *Odisseia*. No entanto, se Odisseu, como herói da narrativa, também se constitui como *janela de leitura*, de que forma podemos compreender Ítaca como *portal* se Odisseu já não se encontra mais nela? Há, na *Odisseia*, algum *portal* que tenha sido atravessado por ambos, pai e filho, apresentando a eles um mundo fantástico, até então desconhecido? A *Odisseia* é a narrativa homérica que apresenta o extraordinário por excelência. Nela, temos o relato em primeira pessoa do herói, Odisseu, que conta as aventuras que viveu durante seu retorno para casa, uma jornada repleta de perigos e criaturas maravilhosas: gigantes, sereias, monstros, ninfas. A viagem de Odisseu apresenta a ele o aspecto fantástico de seu universo, aquilo que lhe era desconhecido, mesmo tendo partido de Ítaca há vinte anos. Ao mesmo tempo, Telêmaco também embarca em uma viagem que lhe mostra a grandeza de seu mundo, fazendo-o conhecer o que até então era indisponível para ele. Ao ouvir o relato de Menelau, o jovem não só tem conhecimento dos deuses, na figura de Proteu, mas também das criaturas e coisas maravilhosas em que este pode se transformar. Ele também conhece Atena, sem disfarce, em sua própria forma divina.

Desse modo, Odisseu e Telêmaco são apresentados, em diferentes momentos da narrativa, a esse extraordinário, que era incompreensível para eles até a viagem pelo mar. É nisso que consiste, portanto, o *portal* atravessado por ambos. A travessia pelo oceano constitui a jornada individual de cada personagem e é pelo mar que cada um deles alcança aquilo que lhes é mais fundamental: a conquista do *kléos*.

O mar é, ainda, um elemento de extrema importância para o épico, e muito significativo para a narrativa da *Odisseia* em específico, conforme destaca Purves (2010). Ele chama atenção para a última viagem que Odisseu deverá fazer, descrita pelo personagem como “uma provação desmedida” (Hom. *Od.* 23, v. 249) quando relatada à Penélope no momento de seu retorno a Ítaca. A viagem é profetizada por Tirésias quando Odisseu desce ao Hades durante sua volta para a ilha. Nela, o herói partirá para uma região onde não haverá mar, a ponto de seus habitantes não usarem sal em sua comida, nem saberem a utilidade de um remo. Para Purves (2010), esse afastamento do mar apresenta importantes repercussões para a estrutura da narrativa épica:

O desaparecimento do mar tem certas ramificações importantes para o poema como um todo, pois desestabiliza os parâmetros do mundo épico como o conhecemos.

À primeira vista, o mar pode parecer, especialmente em um contexto

épico, apenas uma entidade perniciosa e, portanto, sua ausência no poema pode ser considerada sem grande significado. O mar causa afogamento, o pior tipo de morte, e é responsável pela perda do último membro da tripulação de Odisseu, bem como de vários heróis aqueles que retornavam de Troia. Morrer no mar, um destino muito pior do que morrer em terra, sugere o esquecimento (*Od.* 5.306-12). No entanto, o mar também é um importante circulador de histórias homéricas [...] As notícias viajam rapidamente de navio, e seria difícil imaginar como qualquer tipo de enredo grego antigo poderia funcionar sem a passagem, em algum momento no tempo, de personagens através do mar. Em termos mais específicos, se existe um grupo de pessoas que nunca ouviu falar do mar ou que não sabe para que serve um remo, então também existe um grupo de pessoas que nada sabe da epopeia homérica [...] Quando Odisseu pega um remo no ombro e caminha para o interior até encontrar um povo que nunca provou sal; quando vira as costas, isto é, para o local familiar do mar, então, e somente então, ele se perderá verdadeiramente tanto no mundo quanto no poema. Esse movimento em direção a uma versão alternativa do espaço no poema repercute na estrutura da narrativa épica, denotando não apenas uma mudança para uma topografia radicalmente nova e estranha, mas também uma mudança de gênero entre o fim da epopeia e o início da prosa (Purves, 2010, p. 71-73, tradução própria).⁵

Ao relacionarmos as considerações de Purves (2010) à perspectiva das *janelas de leitura* podemos, então, refletir sobre outro aspecto de suas proposições acerca

⁵ The disappearance of the sea has certain important ramifications for the poem as a whole, for it destabilizes the parameters of the epic world as we know it. At first glance the sea might seem, especially in an epic context, to be only a baneful entity, and thus its absence from the poem might be thought to be of no great significance. The sea causes drowning, the worst kind of death, and is responsible for the loss of the last of Odysseus's crew, as well as a number of Achaean heroes returning from Troy. To die at sea, a fate far worse than dying on land, suggests oblivion (*Od.* 5.306-12). Yet the sea is also an important circulator of Homeric storylines [...] News travels swiftly by ship, and it would be difficult to imagine how any kind of ancient Greek plot could work without the passage at some point in time of characters across the sea. In more specific terms, if there exists a group of people who have never heard of the sea or who do not know what an oar is used for, then there also exists a group of people who know nothing of Homeric epic [...] When Odysseus takes up an oar on his shoulder and walks inland until he meets a people who have never tasted salt; when he turns his back, that is, on the familiar site of the sea, then, and only then, will he truly lose his way in both world and poem. This movement toward an alternative version of space in the poem has repercussions for the structure of epic narrative, denoting not just a shift to a radically new and alien topography but also a shift in genre between the ends of epic and the beginnings of prose (Purves, 2010, p. 71-73).

do fazer literário. Se, para o autor, o afastamento do mar denota uma mudança de gênero que indica o fim do épico e o início da prosa, e se, conforme ele, a última viagem de Odisseu tensiona o modelo narrativo de caminho aos seus limites, entendemos que, quanto mais afastado do mar, mais o fazer literário se aproxima do que Purves (2010) denomina como sistema contracartográfico. Sendo assim, quanto mais próximo do mar, mais a narrativa também se aproxima do que o autor entende por um sistema protocartográfico, o que ele relaciona ao fantástico, isto é, a um ponto de vista narrativo que se distancia do que é humano ou simplesmente possível, um viés extraordinário. Constituindo-se como o *portal* desta narrativa homérica, o mar é também o local onde o extraordinário se instaura, flutuando sobre as águas da *Odisseia* de modo a transformá-la no que podemos denominar, por fim, como uma narrativa *protofantástica*. Não à toa a experiência de leitura que se verifica na obra é semelhante à que se realiza nos romances de fantasia. Para adentrar o mundo do texto, basta abrir uma *janela* para o extraordinário.

5 Considerações finais

Buscou-se, com este artigo, apresentar a noção de *janelas de leitura* como uma abordagem possível à recepção da *Odisseia* de Homero. Tendo isso em vista, além do herói da narrativa, Odisseu, considerou-se o personagem de Telêmaco como uma importante *janela de leitura* para o texto homérico, conduzindo o leitor ao universo da obra.

Ao relacionar as *janelas de leitura* às proposições de Mendlesohn (2008), destacou-se a noção formulada como contrapartida receptiva da retórica definida pela autora como *fantasia de portal*, a qual apresenta uma ideia de transição. Desse modo, se o *portal* descrito por Mendlesohn (2008) não precisa necessariamente denotar a passagem da nossa realidade concreta para o mundo inventado na obra, do mesmo modo o personagem, para ser entendido como *janela de leitura*, também não precisa atravessar um portal que cumpra este critério. Trata-se de uma transição, o que pode ocorrer de uma realidade já diversa da que conhecemos para outra que também é criada pelo texto.

Essa inter-relação entre as proposições também possibilita que consideremos outros paralelos entre elas. Nesse sentido, se o *portal* descrito por Mendlesohn (2008) configura uma das retóricas da fantasia, ele pode ser pensado, portanto, como uma categoria do processo narrativo à medida em que integra essa técnica específica de composição. Sendo assim, também a *janela de leitura* pode ser pensada, em contrapartida, como uma categoria do processo de recepção literária, sendo parte constitutiva da experiência estética do leitor.

Por fim, ao identificar o mar como sendo, na *Odisseia*, o *portal* que leva o personagem ao extraordinário do texto, concluímos que, tendo em vista os estudos referentes à ficção de fantasia, a *Odisseia* pode ser entendida como uma narrativa *protofantástica*, não no sentido que se atribui ao termo como gênero literário, mas no de aproximar o leitor daquilo que entendemos hoje como o aspecto *maravilhoso* do texto, constituindo-se, portanto, como a primeira grande aventura pelo mundo da fantasia.

Referências

- BARROS, R. da S. *O personagem como janela de leitura: um estudo sobre literatura e recepção*. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.
- BARROS, R. da S. *Uma janela para o extraordinário: um estudo da experiência estética literária a partir das janelas de leitura na Odisseia*. 2024. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024.
- DELEUZE, G. A Literatura e a Vida. In: DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2019.
- FRITSCH, V. H. DE C. Atravessando limiares: simbologias de passagem no romance de fantasia. In: PEREIRA, C. M.; CAVALCANTI, L. M. D. (org.). In: Revista Recorte – Revista eletrônica da UninCor, Três Corações, v. 11, n. 1, 2014.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics & Companhia das Letras, 2011.
- JAUSS, H. R. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, L. C. (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução de Luiz Costa Lima e Peter Naumann. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- JAUSS, H. R. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. In: LIMA, L. C. (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução de Luiz Costa Lima e Peter Naumann. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- MALTA, A. *A astúcia de ninguém: ser e não ser na Odisseia*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2018.
- MALTA, A. A moralidade e os sentidos da *Ilíada* e da *Odisseia*. In: SOUZA NETO, J. M. G. DE; MOERBECK, G.; BIRRO, R. M. (org.). *Antigas leituras: ensino de História*. Recife: EDUPE – Editora Universidade de Pernambuco, 2020.

- MALTA, A. *A Musa difusa: visões da oralidade nos poemas homéricos*. São Paulo: Annablume Editora, 2015.
- MENDLESOHN, F. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press, 2008.
- MORRISON, J. *A Companion to Homer's Odyssey*. Westport: Greenwood Press, 2003.
- PURVES, A. C. *Space and Time in Ancient Greek Narrative*. New York: Cambridge University Press, 2010.
- RICOEUR, P. A função hermenêutica do distanciamento. In: RICOEUR, P. *Hermenêutica e ideologias*. Tradução de Hilton Japiassu. Petrópolis: Vozes, 2008.
- TINOCO, R. C. *Leitor real e teoria da recepção: travessias contemporâneas*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.
- TODOROV, T. A Narrativa Fantástica. In: TODOROV, T. *As Estruturas Narrativas*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970 (Coleção Debates).
- TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014 (Coleção Debates).
- Tolkien, J. R. R. *O Senhor dos Anéis: A Sociedade Do Anel*. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves, Almiro Pisetta; revisão técnica e consultoria de Ronald Eduard Kyrmse; coordenação de Luís Carlos Borges. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ZILBERMAN, R. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1989 (Série Fundamentos, v. 41).