

Uma releitura dos frisos de Odisseu no Esquilino*

*Re-reading the Odyssey Landscapes from the Esquiline***

JULIANA BASTOS MARQUES

Pós-doutoranda pela FFLCH/USP. E-mail: jbastos@usp.br

Post-doc at FFLCH/USP. E-mail: jbastos@usp.br

MARINA REGIS CAVICCHIOLI

Doutoranda em História pelo IFCH/UNICAMP. E-mail: marina@mpkbrasil.com.br

PhD candidate in History at IFCH/UNICAMP. E-mail: marina@mpkbrasil.com.br

RESUMO Este artigo oferece, em primeiro lugar, uma revisão bibliográfica sobre a questão dos frisos de Odisseu no Esquilino, uma das mais importantes pinturas remanescentes da arte romana, adicionando comentários específicos à leitura feita por Timothy O’Sullivan sobre a *ambulatio* da elite que os frisos deveriam estimular. Com os elementos fornecidos por esta análise, pretende-se discutir algumas possibilidades hipotéticas a respeito da reconstituição do conjunto total dos frisos, bem como o seu significado.

PALAVRAS-CHAVE Odisseia, paisagem, pinturas parietais, Esquilino, Roma.

ABSTRACT This article offers firstly a review of published works concerning the Odyssey friezes from the Esquiline, one of the most important remaining paintings of ancient Roman art, while also adding some comments to the interpretation of Timothy O’Sullivan about the elite *ambulatio* that the friezes should stimulate. From the elements provided by this analysis, we intend to discuss some possible hypotheses regarding a reconstruction of the total ensemble of friezes, as well as their significance.

KEYWORDS Odyssey, Landscape, Wall Paintings, Esquiline, Rome.

* As autoras agradecem a colaboração de Terrence Lockyer, Bianca Miarka e Timothy O’Sullivan na discussão das ideias apresentadas no texto.

** The authors would like to thank Terrence Lockyer, Bianca Miarka and Timothy O’Sullivan for their inestimable contributions on the discussions over the ideas presented on the text.

Um dos grandes destaques da arte romana são as pinturas parietais. São raros os vestígios da pintura do mundo antigo, hoje remanescentes, excetuando-se em geral o caso de recortes como Pompeia. Assim, tais pinturas, reveladas geralmente por descobertas arqueológicas, são de fundamental importância para a compreensão do cotidiano romano, bem como da história da arte antiga. Embora alguns artefatos tenham sido descobertos há muito tempo, sempre suscitam novas interpretações e análises. De grande relevância entre estas pinturas são os frisos de Odisseu no Esquilino, sobre os quais apresentaremos aqui uma releitura de seu significado, por meio da crítica à bibliografia e de sua análise iconográfica direta. Este artigo tem dois objetivos: em primeiro lugar, far-se-á um adendo à recente leitura de Timothy O’Sullivan da *ambulatio* como delimitadora do padrão de distribuição dos frisos,¹ e, em seguida, uma proposta de reconstituição do número total de imagens e, portanto, do significado delas em conjunto.² No entanto, antes de adentrarmos essas questões específicas, faz-se necessária uma apresentação geral da obra, de suas interpretações e de suas circunstâncias de preservação.

Os frisos de Odisseu são uma série sequencial de oito pinturas e mais um fragmento, datados do século I a.C., que foram encontrados em uma parede durante uma escavação no monte Esquilino, na cidade de Roma, e que retratam cenas dos cantos X e XI da *Odisseia* de Homero. Os frisos foram removidos da casa em que foram encontrados, passaram por duas grandes restaurações e se encontram hoje na Sala delle Nozze Aldobrandine, no Vaticano. E o fragmento, descoberto posteriormente, está no Palazzo Massimo alle Terme. Para alguns historiadores da arte,³ estas pinturas representam o melhor exemplo remanescente das paisagens romanas do Segundo Estilo, da metade do século I a.C., e o primeiro exemplo remanescente de paisagens com temas mitológicos, onde a ação está subordinada ao ambiente.⁴ O Segundo Estilo, também chamado de “Estilo Arquitetônico”, caracteriza-se pelas perspectivas falsas de colunas e vistas arquitetônicas, que causavam a sensação de prolongamento das paredes e apresentavam falsas aberturas do ambiente

One of the most important features of Roman art is wall painting. The vestiges of painting in the ancient world left today are rare, except mostly for the case of collections such as from Pompeii. That being the case, these paintings, which are usually revealed through archaeological finds, are deeply important for the understanding of the Roman everyday life, as well as for the history of ancient art. Although some artifacts were discovered a long time ago, they always incite new interpretations and analyses. Among these paintings, one of the utmost relevance is the so-called Odyssey Landscapes from the Esquiline hill, and we intend to present here a reading of its meaning based on an assessment of the main current published works on the subject and a direct iconographic analysis. This article has two main goals: firstly, we comment on the recent article written by Timothy O’Sullivan on the *ambulatio* as a determining factor for the distribution of the friezes,¹ and then we propose a reconstruction of the total number of images followed by their significance as an entirety.² However, before we turn to these specific questions, an overview of the work is necessary, together with presenting the main interpretations about it and the circumstances of its preservation.

The Odyssey Landscapes are a series of eight sequential paintings plus one fragment, dated from the first century BC, which were found on a wall during an excavation at the Esquiline hill, in Rome, portraying scenes from books X and XI of the *Odyssey* by Homer. The friezes were removed from the house in which they were found, going through two major restorations, and are now displayed at the Sala delle Nozze Aldobrandine, on the Vatican Museum, while the fragment is located at Palazzo Massimo alle Terme. For some art historians,³ these paintings represent the best remaining example of Roman landscapes from the so-called Second Style, dating from mid-first century BC, and the first preserved example of landscapes with mythological themes where action is subject to the environment.⁴ False perspectives of columns and architectural views characterize the

¹ O’SULLIVAN, Timothy. “Walking with Odysseus: the portico frame of the Odyssey Landscapes”. *American Journal of Philology*, 128, 2007, pp. 497-532.

² Bergmann ressalta o problema da ausência da questão do número total de frisos nos estudos a eles dedicados: “the even more crucial fact – which has been curiously ignored by scholars” (p. 803). BERGMANN, B. “Review: Die Odyseefresken von Esquilin by Ralf Biering”. *American Journal of Archaeology*, vol. 101, n. 4, 1997, p. 802-804.

³ Como JANSON, H. W. *História Geral da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 5ª ed., 1992, pp. 191-192.

⁴ LING, R. *Roman Painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 108: “paintings in which figures from myth or legend were reduced to a tiny scale and set in a vast panorama of trees, rocks, sea and the like.”

¹ O’SULLIVAN, Timothy. “Walking with Odysseus: the portico frame of the Odyssey Landscapes”. *American Journal of Philology*, 128, 2007, pp. 497-532.

² Bergmann stresses the problem of the question about the total number of friezes being absent in the studies dedicated to them: “the even more crucial fact – which has been curiously ignored by scholars” (p. 803). BERGMANN, B. “Review: Die Odyseefresken von Esquilin by Ralf Biering”. *American Journal of Archaeology*, vol. 101, no. 4, 1997, pp. 802-804.

³ As in JANSON, H. W. *História Geral da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 5th. ed., 1992, pp. 191-192.

⁴ LING, R. *Roman Painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 108: “paintings in which figures from myth or legend were reduced to a tiny scale and set in a vast panorama of trees, rocks, sea and the like.”

Second Style, also called “Architectonic Style”, causing an impression of extending walls and, through faraway landscapes, presenting false openings from the inner environment outwards. Such images were also connected to an ideal of country living and an appreciation for nature, tied to the concept of the countryside as the space for reflections and leisure (*otium*) esteemed by the Roman aristocracy.⁵ This style is considered most typically Roman if compared to the First Style, influenced by Hellenistic art.⁶

The most singular aspect of this type of friezes is that the events that they portray are visually subordinate to the landscape, which takes a much higher proportion than the action itself on the whole of the composition. The landscape in the Second Style is more remarkable for its color and light shapes and natural forms than for the characters and action that are portrayed, and thus it can even be regarded as a predecessor to the wide landscapes of western painting from the seventeenth century onwards.⁷ In the case of the Odyssey Landscapes, these landscapes also represent one of the most important examples of narrative continuity in the visual arts of the Greco-Roman world. Although these features are considered Roman innovations, some authors⁸ consider the friezes, paradoxically enough, as adaptations of a supposed Hellenistic original from the second century BC, as we will discuss further on.

Excavation

In 1848, houses were being built along the Via Graziosa (today Via Cavour) in the Esquiline hill, when, during a excavation, a segment of *opus reticulatum*⁹ was found which soon revealed to have the two first known friezes. The rest of the excavation was interrupted during the struggles of the *Repubblica Ro-*

interno para o externo, com pinturas de paisagens ao longe. Tais imagens eram também associadas a um ideal da vida no campo e a valorização da natureza, ligada à ideia do campo como espaço de reflexão e ócio (*otium*) valorizados pela aristocracia romana.⁵ É considerado um estilo mais tipicamente romano, se comparado com o Primeiro Estilo, de influência helenística.⁶

A característica mais peculiar deste tipo de friso é que os acontecimentos que retratam são visualmente subordinados à paisagem – ela toma uma proporção muito maior do que a ação propriamente dita no conjunto da composição. A paisagem no Segundo Estilo tem uma presença mais marcante em seus detalhes de cor, luz e formas naturais do que os personagens e a ação em si, podendo ser vista até mesmo como um antecessor das amplas paisagens da pintura ocidental, produzidas a partir do século XVII.⁷ No caso dos frisos de Odisseu, essas paisagens também representam um dos mais importantes exemplos de continuidade narrativa nas artes visuais do mundo greco-romano. Embora se tome essas características como inovações romanas, alguns autores⁸ paradoxalmente veem os frisos como adaptações, possivelmente de originais helenísticos do século II. a.C., como discutiremos mais adiante.

Escavação

Em 1848, quando estavam sendo construídas casas populares ao longo da Via Graziosa (hoje Via Cavour), no Esquilino, foi encontrado durante uma escavação um segmento de *opus reticulatum*⁹ que logo revelou conter os primeiros dois dos frisos conhecidos. O resto da escavação ficou interrompido durante as lutas da *reppu-*

⁵ VARONE, A. “La società dei siti vesuviani antichi nei riflessi della pittura parietale”. In: *Pitture nella reggia dalle città sepolte*. Soprintendenza Archeologica di Pompei. Napoli: Electa Napoli, 1999, pp. 16-17.

⁶ The First Style is also known as “structural”, or “imitation marble”. Dated between the third to the beginning of the first century BC, it consists of relief stucco (painted plaster), which created the impression of marble plaques. It is considered a version of the Hellenistic painting style from the Mediterranean areas of Greek influence in the third and second centuries BC, with modifications as to the use of proportions and some decorative details. Although classified as a Roman art style, it occurs in Pompeii in a period when this is still a samnite town, allied to Rome but undergoing a strong cultural Hellenistic influence; therefore, the style presents a language in imagery common to the Hellenized world.

⁷ As in the artworks of Claude Lorrain (1600-1682) and Jan van Goyen (1596-1656). GOMBRICH, E. A. *História da Arte*. Rio de Janeiro, LTC, 1999, pp. 396-397; 418-419.

⁸ LING, R., op. cit., p. 110; POLLITT, J. J. *Art in the Hellenistic Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 185; BLANCKENHAGEN, Peter H von. “Narration in Hellenistic and Roman Art”. *American Journal of Archaeology*, vol. 61, no. 1, 1957, pp. 78-83.

⁹ Workmanship made of turf bricks on the wall, in diamond shape.

⁵ VARONE, A. “La società dei siti vesuviani antichi nei riflessi della pittura parietale”. In: *Pitture nella reggia dalle città sepolte*. Soprintendenza Archeologica di Pompei. Nápoles: Electa Napoli, 1999, pp. 16-17.

⁶ O primeiro estilo é também conhecido como estrutural, ou mármore fingido. Datado entre os séc. III até princípios do séc. I a. C., consiste em estuque (gesso pintado) em relevo, o que criava a impressão de placas de mármore. É considerado uma versão de um estilo de pintura helenístico recorrente nas áreas do Mediterrâneo de influência grega nos séc. III e II a. C., apresentando modificações quanto ao uso das proporções e de alguns detalhes decorativos. Embora classificado como um estilo da arte romana, ele ocorre em Pompeia em um período em que esta ainda é uma cidade samnita, e que, embora aliada a Roma, sofre do ponto de vista cultural uma forte influência do mundo helenístico e, portanto, apresenta uma linguagem pictórica comum ao mundo helenizado.

⁷ Como as obras de Claude Lorrain (1600-1682) e Jan van Goyen (1596-1656). GOMBRICH, E. A. *História da Arte*. Rio de Janeiro, LTC, 1999, pp. 396-397; 418-419.

⁸ LING, R., op. cit., p. 110; POLLITT, J. J. *Art in the Hellenistic Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 185; BLANCKENHAGEN, Peter H von. “Narration in Hellenistic and Roman Art”. *American Journal of Archaeology*, vol. 61, no. 1, 1957, pp. 78-83.

⁹ Acabamento de tijolos de turfa colocados na parede, com formato de losangos.

blica romana em 1848-1849, com os frisos expostos ao ar livre, e os trabalhos foram retomados apenas graças à influência política do dono do terreno, o sargento Filippo Bennicelli, que obteve mais verba pública para o trabalho. Esses dois primeiros painéis foram removidos antes dos outros, sendo o resto da sequência retirado conjuntamente depois.¹⁰ Um fragmento adicional foi descoberto em 1940, quando das obras do metrô debaixo da Via Cavour. No entanto, o resultado das escavações destruiu o sítio original e tornou impossível a posterior localização exata da casa.

O contexto dos achados se perdeu com o tempo. Os primeiros planos foram feitos em 1871 e 1874, durante a construção da Via Cavour, porém a primeira monografia publicada sobre os achados é de 1852, escrita pelo helenista Piero Matranga, da Biblioteca do Vaticano.¹¹ No seu texto, no entanto, a parte descritiva é tangencial, consumindo apenas os dois apêndices finais.¹² A falta de registros precisos trouxe dois problemas cruciais para as tentativas posteriores de interpretação dos frisos:

a) Em que tipo de cômodo os frisos estavam localizados? As três hipóteses mais prováveis, átrio, criptopórtico ou peristilo, são possíveis, e também não se pode provar com precisão até mesmo se o edifício era privado ou público.¹³ Matranga acreditava que a estrutura era o Pórtico de Lúvia, mas Coarelli¹⁴ defende que era uma grande *domus*, baseado em um fragmento encontrado perto da parede dos frisos, de um plano de mármore no que seria a entrada ou o átrio.¹⁵ Entretanto, todas as evidências são ainda inconclusivas. Biering¹⁶ especula que a casa tenha sido de Lúcio Élio Lamia, um amigo de Horácio, cuja *gens* (*Aelli Lamiae*) remetia a Lamos, rei dos lestrígones. Isso explicaria a presença de uma proporção muito alta de painéis dedicados aos lestrígones no conjunto dos frisos, como veremos a seguir na descrição de cada imagem.

mana in 1848-1849, the friezes being therefore exposed to the open-air. The works were only resumed thanks to the political influence of the landowner, Sergeant Filippo Bennicelli, who obtained further public funds for the project. These two first panels were removed prior to the others, while the rest of the sequence was taken as a block only later.¹⁰ An additional fragment was found in 1940, while conducting works for the Underground under Via Cavour. However, the result of the excavations destroyed the original site, rendering now impossible the exact location of the house.

The context of the finds was therefore lost with time. Although the first architectural plans were sketched only in 1871 and 1874, during the construction of Via Cavour, the first published monograph is dated from 1852, written by the Hellenist Piero Matranga, from the Vatican Library.¹¹ In his text, however, the descriptive part is tangential, taking only the last two appendices.¹² The lack of precise registers brought about two crucial problems for the subsequent attempts to interpret the friezes:

a) In what type of room the friezes were located? The three most probable hypotheses, atrium, cryptoporticus and peristyle are feasible, and also it cannot be proven with certainty whether the building was public or private.¹³ Matranga believed that the structure was the Portico of Livia, but Coarelli¹⁴ argues that it was a big *domus*, based on a fragment that was found near the friezes' wall, of a marble plan on what could be the entrance or the atrium.¹⁵ However, all evidences are still inconclusive. Biering¹⁶ speculates that the house had belonged to Lucius Aelius Lamia, a friend of Horace, whose *gens* (*Aelli Lamiae*) referred to Lamos, king of the Laestrygonians. This would explain the presence of a high proportion of friezes dedicated to the Laestrygonians from the whole, as we will see later on the description of each image.

¹⁰ Para uma análise do contexto da descoberta, ver BIERING, Ralf. Die Odysseefresken von Esquilin. Munich: Biering und Brinkmann, (Studien zur antiken Malerei und Fabergebung 2), 1995, pp. 167-180 e 195-196.

¹¹ MATRANGA, Piero. La città di Lamo stabilita in Tarracina secondo La descrizione di Omero e due degli antichi dipinti già ritrovati sull' Esquilino. Roma: Tipografia della reverenda Camera Apostolica, 1852.

¹² Cf. O'Sullivan, T., op. cit., p. 501, n. 14.

¹³ Embora o consenso dos estudiosos seja por um conjunto privado. Cf. O'Sullivan, T. op. cit., p. 502, n. 15.

¹⁴ COARELLI, Filippo. "The Odyssey Frescos of the Via Graziosa: A Proposed Context". Proceedings of the British School at Rome, 66, 1998, pp. 21-37.

¹⁵ O'Sullivan, porém, nota que não é possível fazer uma ligação precisa entre esse plano de mármore e a localização do sítio dos frisos, já que eles estão relativamente distantes e também não no mesmo eixo. Op. cit., p. 502.

¹⁶ BIERING, R., op. cit., criticado por TYBOUT R. A. "Roman wall-painting and social significance". Journal of Roman Archaeology, 14, 2001, pp. 33-56.

¹⁰ For an analysis of the context of findings, see BIERING, Ralf. Die Odysseefresken von Esquilin. Munich: Biering und Brinkmann, (Studien zur antiken Malerei und Fabergebung 2), 1995, pp. 167-180 and 195-196.

¹¹ MATRANGA, Piero. La città di Lamo stabilita in Tarracina secondo La descrizione di Omero e due degli antichi dipinti già ritrovati sull' Esquilino. Roma: Tipografia della reverenda Camera Apostolica, 1852.

¹² Cf. O'Sullivan, T., op. cit., p. 501, n. 14.

¹³ Although the consensus of the scholars is for a private building. Cf. O'Sullivan, T. op. cit., p. 502, n. 15.

¹⁴ COARELLI, Filippo. "The Odyssey Frescos of the Via Graziosa: A Proposed Context". Proceedings of the British School at Rome, 66, 1998, pp. 21-37.

¹⁵ O'Sullivan, however, points out that it is not possible to make a precise connection between this marble plan and the location of the friezes on the site, since they are relatively distant and not located on the same axis. Op. cit., p. 502.

¹⁶ BIERING, R., op. cit., criticized by TYBOUT R. A. "Roman wall-painting and social significance". Journal of Roman Archaeology, 14, 2001, pp. 33-56.

b) Since the room was not fully excavated to the floor level, no one knows exactly the height of the friezes on the wall (Figure 1). Blanckenhagen¹⁷ believes that the horizon line in the paintings was located a little above eye-level, which would match the Second Style¹⁸. However, none of the excavation reports point to an exact measurement of the total height of the walls. The measurement taken by the excavation reports is 5,5m, but Matranga's interpretation included a vault on the ceiling, which would render the base of the paintings 4m above the floor.¹⁹ Indeed, given that the friezes end at the very top of the wall, which can be inferred by the presence of capitals at the end of the painted columns, it is possible to predict a minimum height for the wall. If the average height of the images is 1,18m²⁰, and adding the average height for the eye-level of a Roman male at the time²¹, the total of 2,78m is too incompatible with the total height level measured at the excavations. The first implication of this fact is that the difficulty in determining the exact eye-level of a spectator makes the intention of the appreciation of the panels as a whole unascertainable, given the disproportion of details related to the *Odyssey* to the broad total of the landscape. Therefore, as the spectator's eye is centered below the bottom end of the friezes, this would justify the concentration of actions on most panels at the edges and bottom part of most of the scenes.

Restorations

The exposition of the friezes, which remained at the original spot during the years 1848 and 1849, greatly damaged the state of the paint on the backgrounds, skies and figures of the scenes. The drawings made during the transfer of the friezes to the Vatican Museum, between 1849 and 1852, reveal that restoration works were already taking place, with repainting of the backgrounds and figures. A good deal of the work was covered with tempera and sealed with a fixative while the friezes were being installed on canvas and wood props. The fixative changed the original colors, turning yellow into brown, and smoothed the abrupt changes on the color palette, making the final result much more soft, homogene-

b) Como o recinto não foi totalmente escavado até o chão, não se sabe exatamente em que altura da parede os frisos se localizavam (Figura 1). Blanckenhagen¹⁷ acredita que nas paisagens a linha do horizonte se localizava um pouco acima do nível de visão do espectador, o que seria compatível com o Segundo Estilo.¹⁸ Porém, nenhum dos registros da escavação aponta para uma medida exata da altura total das paredes. A medida da altura feita pelos registros da escavação é de 5,5m, mas a interpretação de Matranga incluía uma abóbada no teto, o que daria à base das pinturas uma altura de 4m do chão.¹⁹ De fato, dado que os frisos terminam junto ao teto, o que pode ser inferido pela presença dos capitéis das colunas pintadas, é possível fazer uma previsão da altura mínima da parede: se a altura média das imagens é de 1,18m²⁰ e se adicionarmos a ela a altura média de 1,60m para a visão de um romano na época,²¹ o total de 2,78m é demasiado incompatível com a altura total medida nas escavações. A implicação direta desse fato é que a dificuldade de determinar a linha de visão do espectador torna indeterminada a intenção da apreciação do conjunto dos painéis, dada a desproporção dos detalhes relacionados à narrativa da *Odisseia* no todo mais vasto da paisagem. Assim, se a visão do espectador está abaixo da borda inferior dos frisos, isso justificaria a concentração da ação na maior parte dos painéis nas bordas e centro inferiores da maior parte das cenas.

Restaurações

A exposição dos frisos que permaneceram no local da descoberta durante os anos 1848 e 1849 danificou grande parte da pintura dos fundos, céus e figuras das cenas. Os desenhos feitos durante a transferência dos frisos para o Museu do Vaticano, entre 1849 e 1852, revelam que trabalhos de restauração já estavam sendo feitos, com a repintura de fundos e figuras. Boa parte da pintura foi recoberta com têmpera e selada com um fixativo quando os frisos foram colocados nos suportes de tela e madeira. O fixativo alterou as cores originais, tornando o amarelo marrom, e suavizou as mudanças bruscas na paleta restrita de cores, tornando o resultado geral mais esmaecido, homogêneo e “etéreo” (Figura 2). Uma segunda restauração, feita entre 1956 e 1958, retirou o fixativo, mas

¹⁷ BLANCKENHAGEN, op. cit., p. 80.

¹⁸ Cf. ENGEMANN, J. *Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils: Illusionistische römische Wandmalerei der ersten Phase und ihre Vorbilder in der realen Architektur*. Heidelberg: F. H. Kerle, pp. 39-57, 1967.

¹⁹ MATRANGA, P., op. cit., p. 112, n. 12, used by COARELLI, F., op. cit., p. 31.

²⁰ Biering, R., op. cit., p. 204. Cf. LING, R., op. cit., pp. 107 and 108, with 1,16m.

²¹ KOEPKE, N., BATEN, J. “The biological standard of living in Europe during the last two millennia”. *European Review of Economic History*, 9, 2005, p. 76.

¹⁷ BLANCKENHAGEN, op. cit., p. 80.

¹⁸ Cf. ENGEMANN, J. *Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils: Illusionistische römische Wandmalerei der ersten Phase und ihre Vorbilder in der realen Architektur*. Heidelberg: F. H. Kerle, pp. 39-57, 1967.

¹⁹ MATRANGA, P., op. cit., p. 112, no 12, usado por COARELLI, F., op. cit., p. 31.

²⁰ Biering, R., op. cit., p. 204. Cf. LING, R., op. cit., pp. 107 e 108, com 1,16m.

²¹ KOEPKE, N., BATEN, J. “The biological standard of living in Europe during the last two millennia”. *European Review of Economic History*, 9, 2005, p. 76.

também acabou removendo a têmpera da restauração anterior e provavelmente algo da pintura original. O fragmento descoberto em 1940 não passou por restaurações e pôde assim providenciar a paleta de cores original para comparação.

Ralf Biering, na sua tese publicada como livro em 1995, apresenta uma série de fotografias ultravioleta que permitem distinguir as camadas de restaurações e o trabalho original. Suas conclusões apontam para um trabalho original muito menos “etéreo” e eminentemente paisagístico do que foi reconhecido pelos historiadores da arte nos séculos XIX e XX, como por exemplo J. M. C. Toynbee,²² defendendo a posição de Gallina.²³

Datação

A interpretação mais corrente sobre a datação dos frisos é de que são da metade do primeiro século a.C., sendo, portanto, representantes do fim do Segundo Estilo. De fato, isso é corroborado pela presença dos pilares que emolduram cada cena, característicos do estilo.²⁴ Biering,²⁵ entretanto, sugere que o conjunto data do Terceiro Estilo, portanto do fim do século I a.C., pois alguns elementos da paisagem, como a águia e as folhas no ábaco, são característicos do período de Augusto, e mesmo os pilares ainda ocorrem durante este estilo.²⁶ Assim, também seria mais fácil relacionar as semelhanças entre os frisos de Odisseu, as paisagens mitológicas de Boscotrecase²⁷ (Figura 3), a Casa del Frutteto e a

ous and “ethereal” (Figure 2). A second restoration between 1956 and 1958 removed the fixative, but also ended up removing the tempera from the previous restoration, together with probably some of the original painting. The fragment discovered in 1940 never underwent restoration, being then able to provide the original color palette for comparison.

Ralf Biering, on his thesis published in 1995, presents a series of ultraviolet photographs, allowing a discrimination between the restoration levels and the original work. His conclusions point to a less “ethereal” and eminently scenic original work than attributed by art historians in the 19th and 20th centuries – such as, for instance J. M. C. Toynbee²², defending the approach by Gallina²³.

Dating

The most widely accepted interpretation for the dating of the friezes establishes them as from mid-first century BC – therefore, representative of the end of the Second Style. The presence of the typical pillars framing each scene²⁴ indeed supports this assumption. Biering²⁵, however, suggests that the ensemble dates from the Third Style, from the end of the first century BC, because some of the landscape elements, such as the eagle and the leaves in the abacus, are typical of the Augustan period, and even the pillars are still present during this style.²⁶ This would help to relate more easily the Odyssey Landscapes to the mythological landscapes of Boscotrecase²⁷ (Figure 3), and the Casa del Frutteto and Casa del

²² TOYNBEE, J. M. C. “Review: Le Pitture con Paesaggi dell’Odissea dall’ Esquilino by A. Gallina”. *Journal of Roman Studies*, vol. 55, n. 1/2, 1965, pp. 286-287.

²³ GALLINA, A. *Le Pitture con Paesaggi dell’ Odissea dall’ Esquilino*. Roma: L’Erma di Bretschneider, 1964. (Studi Miscellanei 6).

²⁴ CAVICCHIOLI, M. R.; FUNARI, P. P. A. “A arte parietal romana e diversidade”. In: MIYOSHI, A. G.; DAZZI, C. C.; CARDOSO, R. G. (orgs.) *Revisão Historiográfica: O estado da questão, I Encontro de História da Arte*. Campinas, IFCH/Unicamp, 2005, pp. 111-124.

²⁵ BIERING, R., op. cit., pp. 181-190. Coarelli, retoma, com novos argumentos, a datação aceita antes da leitura de Biering e compilada por BEYEN, H. G. *Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum viernten Stil I/II.1*. The Hague, 1938/1960. Cf. TYBOUT, R. A., op. cit., p. 55.

²⁶ O terceiro estilo, também chamado de estilo ornamental, seria caracterizado por uma ornamentação rica e delicada, com muitos elementos egípcianizantes, como a pintura ornamental e fantástica, característica do reinado de Augusto. Os elementos arquitetônicos se transformam em requadros ornamentais e as colunas, estelas vegetais ou candelabros, abandonando-se a perspectiva e o senso de profundidade. Domina aqui o painel central, onde muitas vezes há um motivo mitológico, e também são representadas vilas marítimas e jardins. Atribuem-se as mudanças à influência dos estrangeiros, libertos e comerciantes, que mantinham o contato da Campânia com o mundo oriental, principalmente com o Egito, após a conquista deste. Cf. CAVICCHIOLI, M. R.; FUNARI, P. P. A., op. cit., pp. 111-124.

²⁷ A bibliografia sobre Boscotrecase é relativamente vasta. Como exemplo, podemos citar BLANCKENHAGEN, P.; ALEXANDER, C. *The Paintings from Boscotrecase*.

²² TOYNBEE, J. M. C. “Review: Le Pitture con Paesaggi dell’Odissea dall’ Esquilino by A. Gallina”. *Journal of Roman Studies*, vol. 55, n. 1/2, 1965, pp. 286-287.

²³ GALLINA, A. *Le Pitture con Paesaggi dell’ Odissea dall’ Esquilino*. Roma: L’Erma di Bretschneider, 1964. (Studi Miscellanei 6).

²⁴ CAVICCHIOLI, M. R.; FUNARI, P. P. A. “A arte parietal romana e diversidade”. In: MIYOSHI, A. G.; DAZZI, C. C.; CARDOSO, R. G. (orgs.) *Revisão Historiográfica: O estado da questão, I Encontro de História da Arte*. Campinas, IFCH/Unicamp, 2005, pp. 111-124.

²⁵ BIERING, R., op. cit., pp. 181-190. Coarelli, with new arguments, resumes the dating accepted before Biering’s reading, compiled by BEYEN, H. G. *Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum viernten Stil I/II.1*. The Hague, 1938/1960. Cf. TYBOUT, R. A., op. cit., p. 55.

²⁶ The Third Style, also called “ornamental”, is characterized by rich and delicate ornamentation, with several egyptianizing elements such as ornamental and fantastic painting, typical of the Augustan period. Architectonic elements turn into ornamental frames, columns, stelae of plants or candelabra, with abandonment of perspective and depth. Here the central panel predominates, where there is usually some mythological motif, while maritime villae and gardens are also represented. The changes are attributed to influences from foreigners, slaves, liberti and merchants, who maintained contact of Campania with the Eastern world, mainly Egypt, after its conquest. Cf. CAVICCHIOLI, M. R.; FUNARI, P. P. A., op. cit., pp. 111-124.

²⁷ The bibliography about Boscotrecase is relatively vast. As an example, we can cite BLANCKENHAGEN, P.; ALEXANDER, C. *The Paintings from Boscotrecase*. Heidelberg: F. H. Kerle, 1962.

Sacerdos Amandos in Pompeii.²⁸ In fact, there are no known works from the Second Style, until 40 BC, corresponding exactly to the kind of landscape displayed on the Odyssey Landscapes.

Yet, it is important to remember that the classification of Roman painting in styles is something made quite *a posteriori*. Augusto Mau²⁹ created in 1882 the division in styles of the paintings found in Pompeii, and this criterion extended for the general style of Roman painting until 79 AD, year of the Vesuvius eruption. It is difficult to establish a chronological sequence for the paintings found after 79 AD, since they represent scarce material.³⁰ The divisions created by Mau, supplemented by some further studies, remain as reference still today, but they did not exist in the Roman world. Besides, the appearance of a new style does not mean that everything done before would be forcibly discontinued, implying that there can exist interpolations between different styles in the case of the Esquiline friezes.

Hellenistic influence

Assuming still that the work is from the Second Style, this is known to be strongly influenced by Hellenistic painting. Some authors³¹ argue that the Odyssey Landscapes are a copy of some lost Greek original from the second century BC, studying them either in the contexts of Hellenistic or in Roman art. As it happens, the question of Roman art as a copy or derived directly from Greek art is still commonplace in the field of Art History,³² something that also brings out the debate over Roman appropriation

Casa del Sacerdos Amandos em Pompeia.²⁸ De fato, não existem paralelos dentro do Segundo Estilo, até 40 a.C., que correspondam exatamente ao tipo de paisagem dos frisos de Odisseu.

Todavia, é importante lembrar que a classificação da pintura romana em estilos é algo feito muito *a posteriori*. Em 1882, Augusto Mau²⁹ criou a divisão dos estilos das pinturas encontradas em Pompeia, e esse critério foi estendido como o estilo geral da pintura romana até 79 d.C., ano da erupção do Vesúvio. As pinturas encontradas após 79 d.C. representam um material escasso e normalmente de difícil datação, e torna-se difícil estabelecer para estas uma sequência cronológica.³⁰ Complementadas por alguns estudos posteriores, as divisões feitas por Mau seguem sendo utilizadas até hoje, porém, estas divisões não existiam no mundo romano. Além disso, o fato de um novo estilo aparecer não significava que tudo que havia sido feito anteriormente seria necessariamente descontinuado, o que implica possíveis interpolações entre diferentes estilos no caso dos frisos do Esquilino.

Influência helenística

Assumindo ainda que a obra seja do Segundo Estilo, sabemos que este tem forte influência helenística. Alguns autores afirmam³¹ que os frisos de Odisseu sejam uma cópia perdida de algum original grego do século II a.C, fazendo com que a obra seja estudada tanto no contexto da arte helenística quanto no da arte romana. Realmente, a questão da arte romana como sendo cópia ou derivada diretamente da arte grega é ainda comum nos estudos de história da arte,³² o que

²⁸ BASTET, F. L.; DE VOS, M. Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano. Roma: Archäologische Studien van het Nederlands Instituut te Rome IV, 1979; BARBET, A. La peinture murale romaine: Les styles décoratifs pompéiens. Paris, 1985; WALLACE-HADRILL, A. Houses and Society in Pompeii and Herculaneum. Princeton: Princeton University Press, 1994.

²⁹ MAU, A. Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji. G. Reimer, 1882. Available as e-book on the revised English translation by F.W. Kelsey, Pompeii: its life and art. London, 1907 <<http://fs6.depauw.edu:50080/~pfoss/Mau/maukelsey.html>>. Access in 10/01/2009. Cf. the critical assessment of Wallace-Hadrill, op. cit., p. 160, over the discrepancy between the aesthetic and social aspects of the paintings on Pompeian houses.

³⁰ LING, R., op. cit., p. 2.

³¹ As RUMPF, A. Handbuch der Archäologie, 6, 1953, p. 160ff, and POLLITT, J. J., op. cit., pp. 185-209. Cf. note 9.

³² VAN DYKE, J. C. A Text-Book of the History of Painting. New York: Longmans, 1894, p. 32: "Roman art is an appendix to the art history of Greece". But POLLITT, J. J., op. cit., p. 208, suggests a compromise between interpreting Greek influence and the Roman originality of the friezes: "... the question of whether the Odyssey landscapes are Greek or Roman is a non-question. What they are is a late Hellenistic work of the first century B.C., and they are therefore, like the culture that produced them, 'Greco-Roman'. (...) They brought Hellenistic technique into a world increasingly dominated by Roman taste and are a product of the fusion of the two cultures."

case. Heidelberg: F. H. Kerle, 1962.

²⁸ BASTET, F. L.; DE VOS, M. Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano. Roma: Archäologische Studien van het Nederlands Instituut te Rome IV, 1979; BARBET, A. La peinture murale romaine: Les styles décoratifs pompéiens. Paris, 1985; WALLACE-HADRILL, A. Houses and Society in Pompeii and Herculaneum. Princeton: Princeton University Press, 1994.

²⁹ MAU, A. Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji. G. Reimer, 1882. Disponível em e-book na versão em inglês revisada e traduzida por F.W. Kelsey, Pompeii: it's life and art. London, 1907 <<http://fs6.depauw.edu:50080/~pfoss/Mau/maukelsey.html>>. Acesso em 10/01/2009. Cf. a visão crítica de Wallace-Hadrill, op. cit., p. 160, sobre a discrepância entre os aspectos estético e social das pinturas nas casas pompeanas.

³⁰ LING, R., op. cit., p. 2.

³¹ Como RUMPF, A. Handbuch der Archäologie, 6, 1953, p. 160 e seguintes, e POLLITT, J. J., op. cit., pp. 185-209. Cf. nota 9.

³² VAN DYKE, J. C. A Text-Book of the History of Painting. New York: Longmans, 1894, p. 32: "Roman art is an appendix to the art history of Greece". Já POLLITT, J. J., op. cit., p. 208, sugere um meio-termo entre a interpretação da influência grega e a originalidade romana dos frisos: "... the question of whether the Odyssey landscapes are Greek or Roman is a non-question. What they are is a late Hellenistic work of the first century B.C., and they are therefore, like the culture that produced them,

suscita o debate sobre a apropriação e também resistência romana à influência cultural grega.³³ Um fator que pende para essa interpretação é a presença dos nomes dos personagens escritos em grego nos frisos;³⁴ isso, porém, pode ser visto apenas como elemento reforçador do tema grego escolhido pelo autor da pintura.

Algumas reconstruções foram feitas, retirando-se os pórticos e tratando as paisagens como uma única cena contínua, “restaurando” assim o suposto original grego. Tanto Blanckenhagen³⁵ quanto Biering, porém, não concordam com essa interpretação. O primeiro, por ressaltar a ausência de pilares pintados na pintura grega e a distribuição desigual das cenas. O segundo ressalta as evidências da composição reveladas pelas camadas inferiores na fotografia ultravioleta, que revelam que o artista esboçou os pilares primeiro, deliberadamente, enquadrando cada cena de maneira individual.³⁶ A típica forma romana da narrativa graficamente contínua, mas sem sequência temporal interna, é, de certa forma, o oposto da situação dos frisos de Odisseu, e é comumente exemplificada pela Coluna de Trajano.³⁷

As narrativas pictóricas gregas, no entanto, costumam carecer de um contexto providenciado por uma paisagem definida e detalhada, como vemos, por exemplo, no caso do friso do túmulo de Filipe II em Vergina, retratando o rapto de Perséfone.³⁸ Fala-se de “elementos” da composição, não de uma paisagem contendo personagens em ação, pois quando há alguma paisagem, ela não é determinante para a composição da figura como um todo, e a sensação geral é de ausência do tempo.³⁹

Uma maneira de compreender a narrativa contínua dessas paisagens, tanto no caso dos frisos de Odisseu quanto nos outros, é a forma como Aristóteles define a concepção antiga de tempo, que não é duração, mas sim movimento no espaço.⁴⁰ Portanto, para se

‘Graeco-Roman’. (...) They brought Hellenistic technique into a world increasingly dominated by Roman taste and are a product of the fusion of the two cultures.”

³³ Como exemplo do (vasto) debate, GRUEN, E. *Culture and national identity in Republican Rome*. Cornell University Press, 1995.

³⁴ THOMAS, E. “Zum Zeugniswert griechischer Beischriften auf römischen Wandgemälden der späten Republik und frühen Kaiserzeit”. In: *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome. Antiquity*, 54, 1995, pp. 110-123.

³⁵ BLANCKENHAGEN, P., op. cit., p. 80.

³⁶ BIERING, R., op. cit., pp. 23-25.

³⁷ SMALL, Jocelyn Penny. *Time in Space: Narrative in Classical Art*. *The Art Bulletin*, Dec. 1999. Disponível em <http://findarticles.com/p/articles/mi_m0422/is_4_81/ai_58926044>. Acesso em 20/12/2008. Cf. BLANCKENHAGEN, P., op. cit., p. 80.

³⁸ ANDRONIKOS, M., DOUMAS, A. *Vergina II: The ‘Tomb of Persephone’*. Athens: The Archaeological Society at Athens, 1994; cf. SMALL, J. P., op. cit.

³⁹ SMALL, J. P., op. cit.: “In most cases, all action takes place against a solid, undifferentiated background. The effect is one of timelessness”.

⁴⁰ Física, 4.220b.

and resistance to Greek cultural influence.³³ A factor that sustains this interpretation is the presence of names of the characters written in Greek on the friezes;³⁴ however, this can also be interpreted only as a reinforcing element of the Greek theme chosen by the author of the painting.

Some reconstructions were made removing the porticoes and treating the landscapes as a unique continuous scene, “restoring” the supposed Greek original. Both Blanckenhagen³⁵ and Biering do not agree with this interpretation, the first emphasizing the absence of painted pillars in Greek painting and the uneven distribution of the scenes; the second stressing the evidences of the composition revealed by the lower levels on the ultraviolet photographs, which show that the artist sketched the pillars first, framing each individual scene deliberately.³⁶ The typical Roman form of graphically continuous narrative without inner temporal sequence is, in a way, the opposite of the situation at the *Odyssey Landscapes*, and typical example of this feature is the *Column of Trajan*.³⁷

Greek painted narratives, however, usually lack a context provided by a clear and detailed landscape, as seen, for instance, in the case of the frieze at the tomb of Phillip II in Vergina, depicting the abduction of Persephone.³⁸ Here there are “elements” in the composition and not a landscape containing characters in action. When there is any landscape at all, this does not determine the composition of the image as a whole, the general sensation being one of absence of time.³⁹

One method we can use to understand continuous narrative in these landscapes, in the case of the *Odyssey Landscapes* as much as in others, is how Aristotle defines the ancient idea of time, which is not duration but movement in space.⁴⁰ Therefore, in order to perceive the passage of time, one needs to

³³ As an example of the (broad) debate, GRUEN, E. *Culture and national identity in Republican Rome*. Cornell University Press, 1995.

³⁴ THOMAS, E. “Zum Zeugniswert griechischer Beischriften auf römischen Wandgemälden der späten Republik und frühen Kaiserzeit”. In: *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome. Antiquity*, 54, 1995, pp. 110-123.

³⁵ BLANCKENHAGEN, P., op. cit., p. 80.

³⁶ BIERING, R., op. cit., pp. 23-25.

³⁷ SMALL, Jocelyn Penny. *Time in Space: Narrative in Classical Art*. *The Art Bulletin*, Dec. 1999. Available at <http://findarticles.com/p/articles/mi_m0422/is_4_81/ai_58926044>. Access in 20/12/2008. Cf. BLANCKENHAGEN, P., op. cit., p. 80.

³⁸ ANDRONIKOS, M., DOUMAS, A. *Vergina II: The ‘Tomb of Persephone’*. Athens: The Archaeological Society at Athens, 1994; cf. SMALL, J. P., op. cit.

³⁹ SMALL, J. P., op. cit.: “In most cases, all action takes place against a solid, undifferentiated background. The effect is one of timelessness”.

⁴⁰ Física, 4.220b.

provide the idea of movement in a given space, something that the Odyssey Landscapes do through the change of backgrounds and positions of characters in each frame, as we will now analyze.

The friezes

The first preserved panel is usually numbered as panel 2, since during the excavations there were evidences of a first panel, already destroyed.⁴¹ The remaining panels in sequence are numbered, therefore, from 2 to 9 (the last one being possibly incomplete). There remains also the Sirens fragment, whose location after panel 9 cannot be determined with precision.

Panel 2 (Figure 4, on the left) shows Odysseus' companions being received by the Laestrygonian princess, daughter of king Antiphates.⁴² The atmosphere, such as on the narrative, offers seeming tranquility and normality, reinforced by the general composition of the landscape and the presence of placid figures, one on the left side of the princess (identified as Spring) and the other reclined at the stone above. On the left corner we see animals still matching this calm composition, which we know is deceiving, and such situation thus heightens the expectation for what is about to happen. One of them has its head hidden under the column, indicating a movement towards the next frame.

On panel 3, (Figure 4, on the right), continuing the narrative movement from left to right, the upcoming situation of danger and violence is indicated by a figure and evidenced by a Laestrygonian bending the tree. They then attack the surprised and unwarned Greeks, and once more the right corner shows a partially cut scene, with a Laestrygonian capturing a Greek on the marshes, thereby conducting the eye of the viewer to the next frame. The scene depicts confusion and disorder: on Homer's description, the Laestrygonians were like giants, and, very strong, they would throw stones at the Greeks from the cliff and capture them to eat as dinner.

Panel 4 (Figure 5, on the left) shifts action to the bay, where the Laestrygonians destroy the ships from Odysseus' fleet. This time the reading focuses on the center of the frame, and not anymore in a movement from left to right. This creates a sensation of imprisoning the viewer's gaze, analogous to the imprisoning of the Greeks by the Laestrygonians.

perceber a passagem do tempo, é preciso dar a ideia de movimento em um determinado espaço, o que os frisos de Odisseu fazem por uma mudança de fundos e pelas indicações dos personagens em cada quadro, como iremos agora analisar.

Os frisos

O primeiro painel preservado é comumente numerado como painel 2, pois durante as escavações havia evidências de um primeiro painel, que já estava destruído.⁴¹ Os painéis restantes que estão em sequência vão, portanto, de 2 a 9 (o último, incompleto). Há ainda o fragmento das Sereias, cuja localização após o painel 9 não pode ser precisamente determinada.

O painel 2 (Figura 4, à esquerda) mostra os homens de Odisseu sendo recebidos pela princesa dos Lestrígones, a filha do rei Antífates.⁴² O clima, tal como na narrativa, é de aparente tranquilidade e normalidade, o que é ressaltado pela composição geral da paisagem e pelas figuras plácidas, uma à esquerda da princesa (identificada como a Primavera), e outra reclinada na pedra acima. No canto direito vemos animais que remetem ainda a essa composição calma, que sabemos ser enganosa, e assim tal situação aumenta a expectativa para o que há por vir. Um deles está com a cabeça encoberta pela coluna, o que indica o movimento para o próximo quadro.

No painel 3 (Figura 4, à direita), continuando o movimento da narrativa da esquerda para a direita, a situação de perigo e violência é indicada por uma figura e evidenciada por um lestrígone que entorta a árvore. Eles atacam os surpresos e desprevenidos gregos, e mais uma vez o canto direito mostra uma cena parcialmente cortada, com um lestrígone capturando um grego no pântano, o que conduz o olho do espectador ao momento do próximo quadro. A cena é de confusão e desordem: na descrição de Homero, os lestrígones eram como gigantes, e, muito fortes, jogavam pedras nos gregos do alto da ribanceira e os fisgavam para comer no jantar.

O painel 4 (Figura 5, à esquerda) desloca a ação para o porto, onde os lestrígones destroem os barcos da frota de Odisseu. Desta vez a leitura se foca no centro do quadro, não mais em um movimento da esquerda para a direita, e assim a sensação é de aprisionamento do olhar, análoga ao aprisionamento dos gregos pelos lestrígones.

⁴¹ The interpretation of LING, R., op. cit., p. 108 suggests the theme of the escape from the Cyclops island for the first panel, based on an interpretation of the upper edge of frieze 2 as the winds of Aeolus.

⁴² The Laestrygonians episode takes verses 80 to 132 of book X on the Odyssey. As we saw before, there is indeed a disproportion between the role of the Laestrygonians on the Apologoi, the narrative of Odysseus' deeds from books IX to XII, and the number of panels related to the theme on the whole of the friezes.

⁴¹ A interpretação de LING, R., op. cit., p. 108, sugere o tema da fuga da ilha dos Ciclopes para o primeiro painel, baseado na interpretação do canto superior esquerdo do friso 2 como sendo os ventos de Éolo.

⁴² O episódio dos lestrígones ocupa os versos 80 a 132 do canto X da Odisseia. De fato, como vimos acima, existe uma desproporção entre o papel dos lestrígones na Apologoi, a narrativa dos feitos de Odisseu entre os cantos IX e XII, e a quantidade de painéis relativos ao tema no conjunto dos frisos.

No painel 5 (Figura 5, à direita), a violência ainda está presente no canto inferior esquerdo, dando sequência à carnificina dos pobres gregos – o lestrígone usa uma pedra, prestes a esmagar um grego. Com isso, fecha-se a sequência narrativa da morte dos gregos e destruição dos barcos pelos lestrígones, remetendo aos quadros à esquerda. Do outro lado do quadro vemos finalmente Odisseu, que tinha se escondido fora da baía, receoso e prudente, escapando ileso da matança (seu nome aparece acima do barco). A transição da narrativa é evidenciada pelo aspecto novamente tranquilo das figuras em terra do lado direito, personificações da costa (assinalada na imagem, “*aktai*”), que olham para o lado direito e convidam o espectador a ir para a próxima cena.

O painel 6 (Figura 6) é o painel central da sequência – veremos adiante a questão da perspectiva revelada pelas colunas laterais. Sua característica principal é que contém duas cenas temporalmente distintas mostradas lado a lado. De acordo com Rambaldi,⁴³ a união de duas cenas distintas no mesmo espaço pictórico é um recurso muito utilizado pelos antigos, chamado de narrativa contínua. Diferentemente dos painéis anteriores, a ação se concentra em uma paisagem eminentemente arquitetural, o palácio de Circe.⁴⁴ O edifício, porém, está claramente integrado à paisagem natural, e conecta artificialmente a entrada, na primeira cena à esquerda, com o pátio, à direita, unindo as duas cenas diferentes. No primeiro momento, Circe recebe Odisseu à sua porta (X, 312-313), e no segundo ele a ameaça com sua espada (X, 321-322).

Na narrativa da Odisseia, Circe havia transformado os companheiros de Odisseu em porcos e estava tentando fazer o mesmo com ele. Hermes, porém, havia dado um antídoto a Odisseu; assim, a magia não faz efeito e é então que, na imagem como na narrativa, o herói a ameaça com seu gládio.

Nesse trecho vemos o exemplo mais explícito da narrativa contínua dos frisos, remetendo a sequências tipicamente helenísti-

On panel 5 (figure 5, on the right), some violence is still present on the lower left bottom, following the slaughter of the poor Greeks – the Laestrygonian uses a stone, about to crush a Greek. With this, the narrative sequence of the death of the Greeks and destruction of the fleet by the Laestrygonians comes to a close, reminiscent of the frames on the left. On the other side of the frame we finally see Odysseus, who had been hiding outside the bay, apprehensive and prudent, escaping unharmed from the slaughter (his name appears above the boat). The transition on the narrative is evidenced once more by a calm aspect of the figures on the ground on the right side, who are personifications of the coast (marked on the image, “*aktai*”), looking towards the right side and inviting the viewer to continue to the next scene.

Panel 6 (Figure 6) is the central panel on the sequence – we will see below the question of the perspective revealed by the side columns. Its basic feature is that it contains two temporally distinct scenes shown side by side. According to Rambaldi,⁴³ the combination of two distinct scenes on the same pictorial space is widely used by the ancients, and it is called continuous narrative. Unlike the previous panels, the action here concentrates eminently on an architectural landscape, Circe’s palace.⁴⁴ The building, however, is clearly integrated with the natural landscape, and artificially connects the entrance, on the first scene on the left, with the courtyard on the right, bounding together the two different scenes. On the first moment, Circe receives Odysseus at her door (X, 312-313), and on the second he threatens her with his sword (X, 321-322).

On the narrative of the *Odyssey*, Circe had transformed the companions of Odysseus into pigs and was trying to do the same to him – Hermes, however, had given Odysseus an antidote and the magic is thus ineffective; it is then that, on the image as well as on the narrative, the hero threatens her with his sword.

⁴³ RAMBALDI, S. Le rappresentazioni dell’Oltretomba nella pittura romana antica. Università degli studi di Bologna. Disponível em <http://www.griseldaonline.it/percorsi/archivio/rambaldi_print.htm>. Acesso em 10/01/2009.

⁴⁴ Note-se a observação de Bergmann sobre o layout das imagens, usando os topoi das paisagens do período: “The main focus of the landscapes is architecture, which appears in two settings, the inland grove and the waterway. These are distinguished by different spatial structures. Inland schemes are primarily vertical, with a structure, usually beside a tree in a wooded setting, marking the axial center... The waterway tends to be horizontal and is delineated by a juncture of land and sea that is marked by simple shrines and massive substructures”. BERGMANN, B. “Painted Perspectives of a Villa Visit: Landscape as Status and Metaphor”. In: GAZDA, E. K.; HAECKL, A. E. Roman Art in the Private Sphere: New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa and Insula. Ann Arbor: University of Michigan, 1991, p. 50.

⁴³ RAMBALDI, S. Le rappresentazioni dell’Oltretomba nella pittura romana antica. Università degli studi di Bologna. Available at <http://www.griseldaonline.it/percorsi/archivio/rambaldi_print.htm>. Access in 10/01/2009.

⁴⁴ On the layout of the images, using topoi from the landscapes in the period, Bergmann observes: “The main focus of the landscapes is architecture, which appears in two settings, the inland grove and the waterway. These are distinguished by different spatial structures. Inland schemes are primarily vertical, with a structure, usually beside a tree in a wooded setting, marking the axial center... The waterway tends to be horizontal and is delineated by a juncture of land and sea that is marked by simple shrines and massive substructures”. BERGMANN, B. “Painted Perspectives of a Villa Visit: Landscape as Status and Metaphor”. In: GAZDA, E. K.; HAECKL, A. E. Roman Art in the Private Sphere: New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa and Insula. Ann Arbor: University of Michigan, 1991, p. 50.

On this passage, we see the most evident example of the continuous narrative on the friezes, reminiscent of typically Hellenistic sequences such as the frieze of Telephus at Pergamum.⁴⁵ Yet, Blanckenhagen believes that this particular type of continuous narrative is typical of the Roman landscape, with many similar occurrences at Pompeii.⁴⁶ This frieze is also essential in spatial terms, through its central focus relating to the others. This is revealed by the presence of “shades” on both right and left sides, which would imitate a tridimensional perspective given by the red painted pillars that cut, or better, interrupt the scenes. O’Sullivan⁴⁷ considers this trait as fundamental for the understanding of the continuity of the scenes on the whole frieze, and we will attempt, further on, to add a hypothetical model to his observations based on this central perspective.

Panel 7 is almost fully destroyed, and only some conjectures about its contents can be made, based mainly on the Homeric narrative. The period between the stay of Odysseus and his men at Circe’s mansion and his arrival at the doors of Hades, depicted on the next panel, could show his men transformed into pigs or even the unfortunate fate of Elpenor, whom Odysseus will soon find among the dead.⁴⁸ However, the only thing we can say for sure is that it represents a transition to the next panel.

At last, panel 8⁴⁹ depicts the journey of Odysseus to the Hades, at the beginning of book XI. On the left we see the boat of the Greeks with unrolled veil and moving oars, showing that the ship is sailing and approaching the island of the Cimerians, where the world of the dead is located. The central part is occupied by a big rock which, not only serving as a divide between the boat’s approach and the next scene on the same panel, frames the center of action while darkening the screen, the same as the description on the *Odyssey*, of absence of light and sun that surrounds the entrance of the Hades. Odysseus, who, according to the narrative does not actually enter the realm of the dead but is close enough to be able to evoke the souls, makes the sacrifices and offerings to the souls of the dead according to the instructions given by Circe. They appear in order to drink the blood spilt on the ground, which is also the only way for them to regain speech. In this manner, he can communicate with the souls, particularly the

cas, como o friso de Télefo, em Pérgamo.⁴⁵ Blanckenhagen acredita, porém, que este tipo de narrativa contínua em especial é característico da paisagem romana, com muitos exemplos similares ocorrendo em Pompeia.⁴⁶ Este friso é também essencial em termos espaciais, pelo aspecto de sua centralidade perante os outros. Ela é revelada pela presença das “sombras” em ambos os lados esquerdo e direito, que imitariam uma perspectiva tridimensional dada pelas colunas vermelhas pintadas que recortam, ou melhor, interrompem, as cenas. O’Sullivan⁴⁷ toma esta característica como fundamental para entendermos a continuidade das cenas no conjunto dos frisos. Mais adiante procuraremos complementar suas observações com um modelo hipotético baseado na perspectiva central desse painel.

O painel 7 está quase inteiramente destruído, e apenas conjecturas baseadas principalmente na narrativa da *Odisseia* é que podem ser feitas sobre seu conteúdo. O período entre a estada de Odisseu e de seus homens na mansão de Circe e sua chegada às portas do Hades, retratada no painel seguinte, poderia mostrar os homens transformados em porcos⁴⁸ ou até mesmo o destino desventurado de um deles, Elpenor, que Odisseu logo irá encontrar entre os mortos. No entanto, apenas o que podemos afirmar que parece claro é que se trata de uma transição para o painel seguinte.

Enfim, o painel 8⁴⁹ retrata a ida de Odisseu ao Hades, no início do canto XI. À esquerda vemos o barco dos gregos com a vela estendida e os remos em movimento, mostrando que a nave está se deslocando, e que se aproxima da terra dos Cimerios, onde se encontra o mundo dos mortos. A parte central é ocupada por uma grande rocha, que, além da divisão entre esta aproximação e a cena seguinte no mesmo painel, emoldura o centro da ação enquanto escurece o quadro, tal como a caracterização de ausência de luz e sol que ronda a entrada do Hades, presente na *Odisseia*. Odisseu, que de acordo com a narrativa não chega a penetrar no mundo dos mortos, mas está próximo o bastante para poder evocar as almas, faz os sacrifícios e oferendas às almas dos mortos da maneira que havia sido instruído por Circe. Estas aparecem para sorver o sangue do chão, o único meio para que recuperem a palavra. Desta forma, ele pode se comunicar com as almas, em especial com o adivinho Tíresias, que lhe dirá como voltar para Ítaca. Elpenor, morto mas insepulto, está

⁴⁵ For the image, with legends explaining the sequence, see POLLITT, J. J., op. cit., p. 199.

⁴⁶ BLANCKENHAGEN, P., op. cit., p. 82, like the rebellion on the theater and Daedalus and Icarus at the Villa Imperiale (appendix, plate 32).

⁴⁷ O’SULLIVAN, T., op. cit., pp. 505 e 514-515.

⁴⁸ According to LING, R., op. cit., p. 109.

⁴⁹ Image available in RAMBALDI, op. cit. <http://www.griseldaonline.it/foto/rambaldi/foto_Ramb1.htm>. Access in 10/01/09.

⁴⁵ Para a imagem, com legendas explicando a sequência, POLLITT, J. J., op. cit., p. 199.

⁴⁶ BLANCKENHAGEN, P., op. cit., p. 82, como a revolta no teatro e Dédalo e Ícaro na Villa Imperiale (apêndice, prancha 32).

⁴⁷ O’SULLIVAN, T., op. cit., pp. 505 e 514-515.

⁴⁸ De acordo com LING, R., op. cit., p. 109.

⁴⁹ Imagem disponível em RAMBALDI, op. cit. <http://www.griseldaonline.it/foto/rambaldi/foto_Ramb1.htm>. Acesso em 10/01/09.

sentado em um rochedo, no canto esquerdo superior.

O painel 9⁵⁰ tem dimensões menores que os outros na largura, e, segundo as medidas de Biering, tem 78,8cm no seu eixo horizontal central.⁵¹ Este último painel da parede principal dos frisos é, provavelmente, menor por estar junto a uma porta na parede adjacente.⁵² Nele, são representados três personagens célebres devido às punições por suas culpas, e que deveriam sofrer eternamente. Ao centro vemos a figura de Títio, estendido no chão com dois abutres que lhe devoram o fígado (XI, 576-581). Acima, no topo do penhasco, vemos Órion, em sua caçada sem fim (XI, 572-575), e Sísifo, que tentava transportar a enorme pedra que volta sempre a cair (XI, 593-600). Abaixo, no centro, estão as Danaides ao redor de uma mesa. Mais uma vez, assim como em outros frisos, utiliza-se o recurso da inscrição do nome dos personagens, mas neste caso, embora esteja pouco preservado, o conjunto aponta para uma possível troca de nomes entre os personagens de Sísifo e Títio.⁵³

A presença das Danaides é singular e importante, pois elas não são mencionadas no texto da Odisseia. Em seu lugar, caso o artista dos frisos tivesse seguido a narrativa homérica, deveríamos encontrar Minos em seu trono de ouro, rodeado pelos mortos suplicantes (XI, 568-571). Na parte central inferior da imagem aparece uma moça com a cabeça inclinada sobre uma ânfora entre as mãos e, abaixo dela, quatro outras moças ao redor de uma mesa – são as Danaides,⁵⁴ que foram condenadas a passar a eternidade enchendo de água um recipiente furado, após terem matado seus maridos. Este mito está presente, sobretudo, nos autores latinos,⁵⁵ o que parece demonstrar a importância da tradição literária eminentemente romana na escolha dos motivos figurativos e suas combinações, que poderiam se apropriar da tradição grega de uma forma única.⁵⁶

⁵⁰ Imagem disponível em RAMBALDI, op. cit. < http://www.griseldaonline.it/foto/rambaldi/foto_Ramb2.htm>. Acesso em 10/01/09.

⁵¹ Cf. BIERING, R., op. cit., p. 204. A média dos painéis 2 a 8 é de 152,3cm, sendo que o painel 6 tem 146,1cm no eixo horizontal central, devido à presença da “sombra” de ambas as pilastras emoldurando a imagem.

⁵² GALLINA, A., op. cit., pp. 27-28. LING, R., op. cit., acredita que uma porta ou janela estaria interrompendo o painel na mesma parede. Discutiremos adiante as implicações dessas hipóteses.

⁵³ GALLINA, A., op. cit., p. 27.

⁵⁴ LOWENSTAM, “The Sources of the Odyssey Landscapes”. *Échos du monde classique*. Vol. 39, pp. 208-218, 1995; LING, R., op. cit., p. 111; HANFMANN, G. M. A. *Arte Romana – Sintesi Moderna dell’Arte di Roma Imperiale*. Milano: Silvana Editoriale d’Arte, 1965, prancha XXVIII.

⁵⁵ Por exemplo, Tibulo, III, 79 e Ovídio, *Metamorfoses*, IV, 463. Cf. RAMBALDI, S., op. cit., no 29.

⁵⁶ “Essa infatti dimostra chiaramente l’importanza rivestita dalla tradizione letteraria nella scelta dei motivi figurativi e nella loro combinazione, tanto da stimolare gli autori dei modelli pittorici e i loro epigoni a comporre intrecci di miti differenti...”

seer Tiresias, who will tell him how to come back to Ithaca. Elpenor, dead but unburied, is sitting over a rock, on the upper left corner.

The dimensions of panel 9⁵⁰ are smaller than others in length, and has, according to measurements by Biering, 78,8cm on its central horizontal axis.⁵¹ This last panel from the main wall of the friezes seems to be smaller because it was set beside a door on the adjacent wall.⁵² It depicts three characters famous for their punishments, who should suffer for eternity. On the center, we see the figure of Titius, stretched and tied on the floor with two vultures eating his liver (XI, 576-581). Above, on the top of the cliff, we see Orion on his ceaseless hunt (XI, 572-575) and Sisyphus, trying to carry the enormous stone that always falls down again (XI, 593-600). Below, on the center and around a table, are the Danaids. Once again, as on the other friezes, there is an inscription with the names of the characters, although badly preserved in this case, so that the composition points to a possible swap between the names of the Sisyphus and Titius.⁵³

The presence of the Danaids is peculiar and important, for they are not mentioned on the *Odyssey*. On their place, in case the artist would follow the Homeric narrative, we should find Minos sitting on his golden throne, surrounded by the supplicating dead (XI, 568-571). On the bottom center part of the image there is a girl with her head bowed over an amphora in her hands, and, below her, four other girls around a table – these are the Danaids⁵⁴, who were sentenced to spend eternity filling a perforated recipient with water, after having killed their husbands. This myth is mostly cited by Latin authors,⁵⁵ which seems to demonstrate the importance of an eminently Roman literary tradition on the choice of figurative motifs and their combinations, appropriating Greek traditions in a unique way.⁵⁶

⁵⁰ Image available in RAMBALDI, op. cit. < http://www.griseldaonline.it/foto/rambaldi/foto_Ramb2.htm>. Access in 10/01/09.

⁵¹ Cf. BIERING, R., op. cit., p. 204. The average of panels 2 to 8 is 152,3cm, panel 6 measuring 146,1cm on the central horizontal axis due to the presence of the “shade” of both pilasters framing the image.

⁵² GALLINA, A., op. cit., pp. 27-28. LING, R., op. cit., believes that a door or window interrupted the panel on the same wall. We will discuss ahead the implications of these hypotheses.

⁵³ GALLINA, A., op. cit., p. 27.

⁵⁴ LOWENSTAM, “The Sources of the Odyssey Landscapes”. *Échos du monde classique*. Vol. 39, pp. 208-218, 1995; LING, R., op. cit., p. 111; HANFMANN, G. M. A. *Arte Romana – Sintesi Moderna dell’Arte di Roma Imperiale*. Milano: Silvana Editoriale d’Arte, 1965, plate XXVIII.

⁵⁵ For example, Tibullus, III, 79 and Ovid, *Metamorphoses*, IV, 463. Cf. RAMBALDI, S., op. cit., n. 29.

⁵⁶ “Essa infatti dimostra chiaramente l’importanza rivestita dalla tradizione letteraria nella scelta dei motivi figurativi e nella loro combinazione, tanto da stimolare gli autori dei modelli pittorici e i loro epigoni a comporre intrecci di miti differenti... magari sulla base, come

Nevertheless, this panel also does not depict other characters cited by Homer on the corresponding passage, and both Tantalus and Heracles would be missing. The absence of Tantalus is reinforced by the absence of representations of water, which, on the Homeric description, he is always about to drink, but never manages to succeed. Heracles would depart from the model of the other depicted characters, since, unlike them, he soon talks with Odysseus after the account of the lives of other tormented ones.

The interpretation of these elements points to the interpretation that the friezes were not a direct copy of a Hellenistic original, allowing more typically Roman interpolations – Vitruvius, accordingly, seems to indicate that the theme of Odysseus’ voyages was a sort of commonplace among wall decoration of the first century BC.⁵⁷ On the other hand, the actual presence of painted names in Greek on the side of characters would possibly indicate the friezes to be some sort of copy, since, as we argued above, the height of the walls is significant enough for this type of detail to pass almost or totally unnoticed.⁵⁸

Finally, the fragment discovered in 1940⁵⁹ depicts Odysseus tied to the pole of his boat while his companions sail near the enchanting but mortal song of the Sirens.⁶⁰ The image shows the exact moment when Perimedes and Eurilocus strengthen the ties on Odysseus, while he begs them fervently to release him, taken by the magical a hypnotizing chant (XII, 196-197). On the upper left corner we see the Sirens, while Poseidon observes the action on the lower corner, on the same side.

Continuous narrative: frame sequences

O’Sullivan, on his recent article,⁶¹ defends the importance of the pillars framing the friezes, arguing that they do not form a continuous scene interrupted by a series of columns, but individual scenes with closed composition and a logical narrative sequence.⁶²

in questo caso, di un analogo contesto ambientale”. RAMBALDI, S., op. cit.

⁵⁷ De Architectura, VII, 5.2: “...Ulixis errationes per topia...” Cf. CLARKE, J. R. *The Houses of Roman Italy, 100 BC-AD 250: Ritual, Space, and Decoration*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991, pp. 49-53.

⁵⁸ The problem of perspective seems to influence on the question as well, since it presupposes two different angles to see a) the horizon level at the sea, and b) the figures in the front. Cf. LING, R., op. cit., p. 110 and BERGMANN, B., op. cit., p. 65.

⁵⁹ BORRELLI, Licia Vlad. “Un nuovo frammento dei ‘paesaggi dell’Odissea’”. *Bollettino d’Arte*, 41, pp. 289-300, 1956. A drawing of the image is on page 290.

⁶⁰ One of the most frequent themes on the Odyssey representations, cf. KAISER, E. “Odysee-Szenen als topoi”. *Museum Helveticum*, vol. 21, pp. 109-224, 1964.

⁶¹ See note 2.

⁶² POLLITT, J. J., op. cit., p. 185, sums up the interpretation O’Sullivan criticizes: “were it not for the painted pilasters which frame the scenes

De qualquer forma, o conjunto desse painel também não apresenta outros personagens citados por Homero no trecho correspondente, faltando Tântalo e Hércules. A ausência do primeiro se dá pela falta da representação da água, que, no relato homérico, ele está sempre prestes a beber, mas nunca com sucesso. Hércules se afastaria do padrão dos outros personagens aqui representados, pois, diferentemente deles, logo conversa com Odisseu depois deste relatar à vista dos outros supliciados.

A interpretação desses elementos pende para a teoria de que os frisos não tenham sido uma cópia direta de um original helenístico, permitindo interpolações mais tipicamente romanas – Vitruvius, por sinal, parece indicar que o tema das viagens de Odisseu era relativamente comum entre as decorações parietais do século I a.C.⁵⁷ Por outro lado, a própria presença de nomes em grego pintados ao lado dos personagens indicaria serem os frisos realmente alguma espécie de cópia, dado que, como vimos acima, a altura das paredes é significativa o suficiente para que esse tipo de detalhe passasse quase ou totalmente despercebido.⁵⁸

Por fim, o fragmento descoberto em 1940⁵⁹ mostra Odisseu amarrado ao mastro de seu barco enquanto seus companheiros navegam perto do encantador e mortal canto das Sereias.⁶⁰ A imagem mostra o momento exato em que Perimedes e Euríloco reforçam as amarras de Odisseu, enquanto este suplicava fervorosamente por sua libertação, levado pelo canto mágico e hipnotizador (XII, 196-197). No canto superior esquerdo podemos ver as Sereias, enquanto Poseidon observa a ação, no canto inferior do mesmo lado.

Narrativa contínua: sequências entre quadros

O’Sullivan, em seu recente artigo,⁶¹ defende a importância dos pilares que emolduram os frisos, afirmando que não se trata de uma cena contínua interrompida por uma série de colunas, mas sim de

magari sulla base, come in questo caso, di un analogo contesto ambientale”. RAMBALDI, S., op. cit.

⁵⁷ De Architectura, VII, 5.2: “...Ulixis errationes per topia...” Cf. CLARKE, J. R. *The Houses of Roman Italy, 100 BC-AD 250: Ritual, Space, and Decoration*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991, pp. 49-53.

⁵⁸ O problema da perspectiva também parece influir na questão, já que ela pressupõe dois ângulos diferentes para ver a) a altura do horizonte no mar, e b) as figuras em primeiro plano. Cf. LING, R., op. cit., p. 110 e BERGMANN, B., op. cit., p. 65.

⁵⁹ BORRELLI, Licia Vlad. “Un nuovo frammento dei ‘paesaggi dell’Odissea’”. *Bollettino d’Arte*, 41, pp. 289-300, 1956. A reprodução em desenho da imagem está na pág. 290.

⁶⁰ Um dos temas mais frequentes nas representações da Odisseia, cf. KAISER, E. “Odysee-Szenen als topoi”. *Museum Helveticum*, vol. 21, pp. 109-224, 1964.

⁶¹ Vide nota 2.

cenas individuais com composição fechada e uma sequência narrativa lógica.⁶² Como vimos, alguns dos quadros remetem diretamente aos quadros seguintes ou precedentes pela indicação de figuras nos cantos direito ou esquerdo. Os pilares, geralmente removidos nas reproduções das imagens, são na verdade determinadores da leitura da sequência narrativa: imediatamente ao lado de cada pilar pintado está também pintada uma “sombra” escura, dando a impressão de tridimensionalidade (Figura 6). Nos quadros de 2 a 5, essa sombra se localiza do lado direito do pilar, mas no quadro 6, do palácio de Circe, há sombras tanto do lado esquerdo quanto do lado direito. Nos quadros seguintes, a sombra está do lado direito dos pilares. Mesmo o fragmento das Sereias indica a mesma direção da sombra, pela ausência de uma sombra do lado esquerdo, confirmando a posição do quadro depois do quadro 9 e naturalmente seguindo a narrativa homérica. A consequência da presença dos pilares e das sombras é uma sensação de profundidade, como se o ambiente fosse talvez um pórtico com “colunas” cuja vista dá para a paisagem. Essa visão, contudo, só faz sentido se o conjunto dos frisos for visto de uma posição estática, à frente do quadro 6.

Tal interpretação aparentemente contradiria a leitura de O’Sullivan, que afirma que a sequência narrativa das paisagens sugere o movimento da *ambulatio*, a caminhada intelectual da elite ociosa que debate sobre questões filosóficas e literárias, tal como na Academia de Cícero (Cartas a Ático, *De Divinatione*, *De Oratore*).⁶³ Para ele, as paisagens serviam como inspiradoras do debate filosófico e moral que remete aos exemplos virtuosos da história de Odisseu e à jornada do herói como metáfora para a sobrevivência às adversidades, a condição humana e o caminho da vida. O próprio O’Sullivan é o responsável pela ênfase na interpretação das colunas, das sombras e da centralidade do quadro 6, mas não parece se importar muito com a contradição, resolvendo-a dessa maneira: “*In fact, we might say that the viewer, like Odysseus in this scene, is asked to be in two places at once*”.⁶⁴

Na verdade, a contradição pode ser resolvida se considerarmos a tendência do Segundo Estilo em apresentar ambientes com

As stated above, some of the frames directly refer to the following or previous ones through the presence of figures on the left or right sides. The pillars, usually removed on the image reproductions, are in fact determinant for the reading of the narrative sequence: on the immediate side of each painted pillar, there is also a painted dark “shade”, providing an impression of tridimensionality (Figure 6). On frames 2 to 5, this shade is located on the right side of the pillar, but on frame 6, the one depicting Circe’s palace, there are shades both on the left and on the right side. In the following frames, the shade is on the right side of the pillars. Even the Sirens fragment indicates this same position of the shade through the absence of a shade on the left side, thus confirming the position of the frame after frame 9 and clearly following the Homeric narrative. The consequence of the presence of these pillars and shades is a sense of depth, as if the room were maybe a portico with “columns” where the view leads to landscapes. This view, however, only makes sense if one views the frieze from a standing ecstatic position, facing frame 6.

This interpretation would apparently contradict O’Sullivan’s reading, who argues that the narrative sequence of the landscapes suggests the movement of *ambulatio*, the intellectual walk of the leisurely elite debating philosophical and literary questions, as in the Academy of Cicero (Letters to Atticus, *De Divinatione*, *De Oratore*).⁶³ For the author, the landscapes would serve as inspiring views for the philosophical and moral debate reminiscing of virtuous examples in the story of Odysseus, and the journey of the hero as a metaphor for survival against adversities, the human condition and the path of life. O’Sullivan himself emphasizes this interpretation of the columns, shades and the central position of frame 6, but he does not seem to bother too much with the contradiction, settling it as follows: “*In fact, we might say that the viewer, like Odysseus in this scene, is asked to be in two places at once*”.⁶⁴

In fact, the contradiction can be solved if we consider the Second Style trend of presenting rooms with asymmetrical perspectives,⁶⁵ where the mandatory

⁶² POLLITT, J. J., op. cit., p. 185, resume a interpretação criticada por O’Sullivan: “were it not for the painted pilasters which frame the scenes but really seem to be artificially superimposed on them, the landscape could be read as a shifting but continuous terrain against which a set of characters, Odysseus and his men, periodically reappear to mark progressive stages in a continuing narrative.”

⁶³ O’SULLIVAN, T., op. cit., p. 500: “... the portico frame of the Odyssey Landscapes serves not only a narrative function but also an interpretive one; the portico would have evoked in the Roman viewer the experience of the *ambulatio*, the act of walking for leisure and contemplation that came to be an essential element of a properly Hellenized *otium*.”

⁶⁴ O’SULLIVAN, T., op. cit., p. 515.

but really seem to be artificially superimposed on them, the landscape could be read as a shifting but continuous terrain against which a set of characters, Odysseus and his men, periodically reappear to mark progressive stages in a continuing narrative”.

⁶³ O’SULLIVAN, T., op. cit., p. 500: “... the portico frame of the Odyssey Landscapes serves not only a narrative function but also an interpretive one; the portico would have evoked in the Roman viewer the experience of the *ambulatio*, the act of walking for leisure and contemplation that came to be an essential element of a properly Hellenized *otium*”.

⁶⁴ O’SULLIVAN, T., op. cit., p. 515.

⁶⁵ ENGEMANN, J., op. cit., p. 67, n. 280 and CLARKE, J. R. op. cit., pp. 41-45. The asymmetry is on the side walls, because the main focus is the view of the central wall, directly opposed to where one enters the room.

path expected from the viewer when entering and remaining on the room determines the decorations. In general, these layouts include a mark on the floor, such as a mosaic,⁶⁶ indicating the exact point where the viewer should stand in order to appreciate the perspective on the correct way. In the case of the *Odyssey Landscapes*, the ideal point of perspective allowing the correct appreciation of frame 6 determines the very moment when the viewer should stop walking, stand right in front of the wall, and thus perceive the “shade” made by the painted pilasters on the other frames as a tridimensional effect. Another alternative to that would be the possibility of entering the room through the center of the opposite wall; we will examine next the possibilities of reading the sort of room where the friezes were originally displayed.

This same trick of perspective applies to the Sirens fragment, if we consider that it was located on the following wall.⁶⁷ It is possible to speculate this from the fact that, as we have seen, the fragment is chronologically located on book XII. However, what recent studies about the friezes do not make clear is about the exact position of the fragment, which is essential if we want to consider the friezes as an ensemble.

A hypothetical reconstruction of the ensemble

Given the inconclusiveness regarding the position of the fragment in relation to the wall that contained the other friezes, also revealed in the conflicting views of scholars, we are left with an analysis of the consequences of each of the two possible locations. In this way, we can discuss more precisely which one of them offers more coherence with the plan of the main ensemble of friezes and the room where they would be located, in order to better understand the function of these images.⁶⁸

The first hypothesis to be examined is the one that considers the fragment a part of the whole ensemble, on the same wall.⁶⁹ Simple symmetry logic is the most solid ally of this interpretation: if panel 6 offers the central perspective, as we saw in O’Sullivan’s analysis, it is therefore the panel located in the middle of the wall. We also know that there was a panel before the first one to be excavated. Therefore, the wall would have 12 panels, from which we have today nine (eight plus the fragment). Considering also that the frag-

perspectivas assimétricas,⁶⁵ cuja decoração estaria determinada pela rota obrigatória esperada do espectador ao adentrar o ambiente e nele permanecer. Em geral, tais arranjos contêm alguma marca no chão, como um mosaico,⁶⁶ indicando o ponto onde o espectador deve parar para apreciar a perspectiva de forma correta. No caso dos frisos de Odisseu, o ponto ideal de perspectiva que permite a vista correta do friso 6 determina o momento em que o espectador deve parar de andar, postar-se imediatamente à frente da parede, e assim entender a “sombra” feita pelas pilastras nos outros frisos como um efeito tridimensional. Uma alternativa a isso seria a possibilidade de o espectador adentrar o recinto pelo centro da parede oposta à dos frisos – examinaremos a seguir as possibilidades de classificação do ambiente onde eles originalmente se encontravam.

Essa mesma ilusão de perspectiva se aplica ao fragmento das Sereias, se considerarmos que ele estaria localizado na parede subsequente.⁶⁷ É possível conjecturar isso pelo fato de que, como vimos, o fragmento está narrado cronologicamente no canto XII. Porém, o que os estudos correntes sobre os frisos não deixam claro é que a posição original do fragmento é fundamental para entendermos o conjunto.

Uma reconstrução hipotética do conjunto

Dado o aspecto inconclusivo da posição do fragmento encontrado em 1940 em relação à parede que continha os outros frisos, o que se reflete nas divergências dos pontos de vista entre os estudiosos, resta-nos examinar as consequências de cada uma das duas possibilidades de sua localização. Assim, poderemos discutir com mais precisão qual delas oferece uma maior coerência com o plano do conjunto principal dos frisos e o ambiente em que se encontram, para assim entender melhor a função dessas imagens.⁶⁸

A primeira hipótese a ser examinada é a que considera o fragmento como parte do conjunto dos outros frisos, na mesma parede.⁶⁹ Um simples raciocínio de simetria é o mais sólido aliado dessa interpretação: se o painel 6 oferece a perspectiva central, como vimos na análise de O’Sullivan, ele é, portanto, o painel

⁶⁶ CLARKE, J. R., op. cit., p. 42, fig. 14.

⁶⁷ BIERING, R., op. cit., pp. 172-174. But LING, R., op. cit., p. 109 believes that this fragment was also located on the same wall as the others.

⁶⁸ As stresses LEACH, E. W. *The Rhetoric of Space. Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*. Princeton, Princeton University Press, 1988.

⁶⁹ See note 68.

⁶⁵ ENGEMANN, J., op. cit., p. 67, no 280 e CLARKE, J. R. op. cit., pp. 41-45. A assimetria está nas paredes laterais, pois o foco principal é a visão da parede central, diretamente oposta à direção de onde se adentra o ambiente.

⁶⁶ CLARKE, J. R., op. cit., p. 42, fig. 14.

⁶⁷ BIERING, R., op. cit., pp. 172-174. Porém, LING, R., op. cit., p. 109, acredita que este fragmento também estivesse localizado na mesma parede dos outros.

⁶⁸ Como ressalta LEACH, E. W. *The Rhetoric of Space. Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*. Princeton, Princeton University Press, 1988.

⁶⁹ Vide nota 68.

do meio da parede. Sabemos também que havia um painel antes do primeiro que foi escavado. Sendo assim, haveria, portanto, 12 painéis na parede, dos quais existem hoje 9 (8 mais o fragmento). Considerando-se ainda que o fragmento mostra não ter “sombra” da pilastra do lado esquerdo⁷⁰ – o que nos faz induzir que teria do lado direito, como no padrão de todos os outros – isso confirmaria sua posição hipotética continuando o friso 9 na mesma parede. Porém, sabemos também que o friso 9 não era completo como os outros, pois estava interrompido por uma porta.⁷¹ Neste exercício hipotético de reconstrução, podemos perfeitamente considerar a possibilidade de ele ter continuado depois da porta, já que mede a metade dos outros⁷² e, como vimos, não narra necessariamente uma cena inteira da *Odisseia* – nesta segunda parte do friso 9 caberia, por exemplo, a presença de Mínos e de Hércules.

Todos os painéis remanescentes, excetuando-se o fragmento das Sereias, ocupam em sequência uma mesma parede com largura total de 13,23m.⁷³ Somando-se a presença original do primeiro painel, calculado pela largura média de cada um dos painéis remanescentes,⁷⁴ pilastra e sombra incluídas,⁷⁵ temos um total de 14,97m. Mas, se medirmos até a metade do friso 6, o ponto central do eixo horizontal da parede, temos um total de 9,68m. Se este é mesmo o eixo central, determinado pela perspectiva da sombra das colunas, a parede mediria 19,36m – um valor, na verdade, aproximado, pois depende principalmente da largura da possível porta depois do painel 9.

Na segunda hipótese, o fragmento pertenceria à parede imediatamente seguinte à dos frisos. Tanto os relatos de escavação quanto o estudo de Matranga⁷⁶ parecem apontar para a presença de três paredes onde os frisos se encontrariam: uma com os que foram recuperados, outra cujas pinturas estavam irremediavelmente destruídas (Figura 1, à esquerda), e a parede onde posteriormente se encontrou o fragmento.⁷⁷ Sendo assim, a porta que interrompia o friso 9 poderia estar localizada, então, nessa outra parede. A rigor, nada impede que as outras paredes do recinto tenham também sido decoradas com outros painéis sobre a *Odisseia*, já que é bastante singular que apenas um painel pudesse dar conta de todas as aventuras

ment shows no “shade” for the pillar on the left side⁷⁰ – what induce us to think that it would have it on the right side, as in the pattern of the other frames –, this would confirm its hypothetical position, continuing frame 9 on the same wall. However, we also know that frame 9 was not complete as others were, because it was interrupted by a door.⁷¹ In this hypothetical exercise of reconstruction, we can of course consider the possibility that this frame could continue after the door, since its length measures half the others⁷², and, as we have seen, it does not actually narrates one entire scene of the *Odyssey* – this second part of frame 9 could contain, for instance, the characters of Mínos and Hercules.

All reminiscing panels, except for the Sirens fragment, take one wall with total length of 13,23m.⁷³ If we add the first original panel, whose length can be calculated by the average length of the existing panels,⁷⁴ including pilaster and shades, we have a total of 14,97m. But, if we measure the wall until frame 6, looking for the central point of the horizontal axis, the total is 9,68m. If this is indeed the central point, determined by the trick created from both shadows on the sides, then the wall would measure 19,36m – in fact, an approximate value, for it depends mainly on the length of the possible door after panel 9.

In a second hypothesis, the fragment would belong to the adjacent wall. Both the excavation reports and the study by Matranga⁷⁵ seem to acknowledge the presence of three walls where the original friezes would be located: one with the set that was recovered, another whose paintings were irretrievable (Figure 1, to the left), and the wall where the fragment was later found.⁷⁶ Therefore, the door that interrupted frame 9 could also be located in this other wall. In fact, there is hardly any impediment in considering that the other walls in the room were also decorated with more panels about the *Odyssey*, since it would be quite peculiar that only one panel would narrate all of Odysseus’ adventures before the meeting with the Laestrygonians. Thus, the Lotophagi, the tricks to escape from Polyphemus, and even – why not? – a depiction of Odysseus narrating his adventures to the Phaeacians would all be missing.⁷⁷ In relation to the

⁷⁰ Vide nota 60.

⁷¹ Vide nota 53.

⁷² Seguindo as medidas de BIERING, R. op. cit., p. 204, 78,8cm no seu eixo horizontal central.

⁷³ Adicionando-se todas as colunas da tabela relacionadas ao eixo horizontal central: BIERING, R., op. cit., p. 204.

⁷⁴ Segundo Biering, 152,3cm.

⁷⁵ Média de 22,25cm no eixo horizontal central.

⁷⁶ MATRANGA, P., op. cit., p. 109.

⁷⁷ O’SULLIVAN, T., op. cit., p. 502, no 17.

⁷⁰ See note 60.

⁷¹ See note 53.

⁷² Following the measurements made by BIERING, R. op. cit., p. 204: 78,8cm at the central horizontal axis.

⁷³ Adding all columns from the table related to the central horizontal axis: BIERING, R., op. cit., p. 204.

⁷⁴ According to Biering, 152,3cm.

⁷⁵ MATRANGA, P., op. cit., p. 109.

⁷⁶ O’SULLIVAN, T., op. cit., p. 502, n. 17.

⁷⁷ About the significance of Odysseus’ journeys, for instance, see HARTOG, F. *Memória de Ulisses. Narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004, esp. chap. 1.

perspective created by the “shades” from the pilasters, the ideal point of the viewer would also allow this same trick when looking towards the sides, since the viewer would be immediately facing frame 6, and not in the center of the room.

This exercise brings us some important elements for conjectures about the architectural character of the room where the paintings were displayed, which, as we have seen, scholars have been treating as three possible hypotheses. The *criptoporticus* seems to be the less probable if we follow Matranga and the excavation reports, since, as they are shaped as corridors, there would be no possibility of a third wall.

The atrium seems also doubtful because of the considerable size of the walls that we calculated above, and its own definition envisages openings to other rooms on its four sides. At first, one could think of friezes on the top of a high wall of a huge and unusual atrium,⁷⁸ since they were continuous. However, the excavation reports do not detect any door or opening under the friezes, and, as we have seen, although we cannot know the exact height of the wall, the total excavated height of 5,5m would be enough to detect any openings.

The peristyle remains, then, as the most probable room, yet also seeming to be a very large one. Nevertheless, we should consider that the exact location of the *domus* was relatively far away from the center of Rome on the first century BC, which makes it probably a *villa* on the rural zone of the Esquiline⁷⁹ - where, accordingly, one should expect large dimensions for houses.⁸⁰ According to Vitruvius, the ideal proportion for the peristyle is 3:1,⁸¹ but some examples of peristyles in Pompeii show almost square proportions, such as, for instance, the House of the Faun.⁸² There-

de Odisseu antes do encontro com os lestrígones. Assim, faltariam os lotófagos, as artimanhas para escapar do ciclope Polifemo, e até mesmo – por que não? – uma representação de Odisseu narrando suas aventuras entre os feácios.⁷⁸ Em relação à perspectiva das “sombras” das pilastras, o ponto ideal do observador também permitiria esse efeito se ele olhasse para os lados, já que ele estaria imediatamente à frente do friso 6, e não no centro do ambiente.

Tal exercício nos traz elementos importantes para conjecturarmos a respeito da caracterização arquitetônica do ambiente em que as pinturas se encontravam, que, como vimos, tem tido três diferentes hipóteses como mais presentes entre os estudiosos. O *criptopórtico* parece ser o menos provável se seguirmos Matranga e os relatos de escavação, já que, como os *criptopórticos* têm o formato de um corredor, não haveria a possibilidade de uma terceira parede.

O átrio também parece duvidoso, exatamente por causa do tamanho considerável da parede que calculamos acima, já que ainda a própria natureza do átrio prevê aberturas para outros cômodos em seus quatro lados. A princípio, poderia se pensar em frisos altos na parede de um imenso e incomum átrio,⁷⁹ já que eles eram contínuos. Porém, os relatos da escavação não detectam qualquer porta ou abertura abaixo dos frisos, e, como vimos, embora não possamos saber a altura total da parede, a altura total escavada de 5,5m já seria suficiente para terem sido detectadas aberturas.

Resta, portanto, o peristilo como ambiente mais provável, ainda que pareça ser também um peristilo bastante grande. Mas devemos considerar que a localização da casa encontrada nas escavações estava relativamente longe do centro de Roma no século I a.C., o que a tornava provavelmente uma *villa*, na zona rural do Esquilino⁸⁰ – onde, portanto, podemos esperar dimensões relativamente grandes nas construções.⁸¹ Segundo Vitruvius, a proporção ideal

⁷⁸ As seen, the wall of the continuous friezes would have, from the first pillar to frame 9, almost 15m. Vitruvius, *De Architectura*, VI.3.3., gives three types of ideal proportions for the atrium: 3:5, 2:3 and the square, which would result in a minimum of 135m² and maximum of 225m².

⁷⁹ KUTTNER, A. “Delight and Danger in the Roman Water Garden: Sperlonga and Tivoli”. In: CONAN, M. (ed.). *Landscape Design and the Experience of Motion*. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2003, pp. 103-156. As a matter of fact, one of the etymological interpretations of the name “Esquiline” already suggests that this is a rural zone: *exquilini* (against *inquilini*, the habitants of the central parts of the city).

⁸⁰ About this type of *villa*, see GUARINELLO, N. L. *Ruínas de uma Paisagem: arqueologia das casas de fazenda da Itália Romana*. PhD thesis. São Paulo: USP, 1993.

⁸¹ *De Architectura*, VI, 3.7.

⁸² DICKMANN, J.-A. “The peristyle and the transformation of domestic space in hellenistic Pompeii”. In: LAURENCE, R.; WALLACE-HADRILL, A. (ed.) *Domestic Space in the Roman World: Pompeii and Beyond*. *Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series*, 22, 1997, pp. 121-136. However, one should note that we cannot use the example of Pompeii indistinguishably in order to apply it to the case of the *villae* around Rome, as Wallace-Hadrill reminds us: “we are not dealing with a single monolithic ‘Roman world’ but

⁷⁸ Sobre o significado das viagens de Odisseu, por exemplo, ver HARTOG, F. *Memória de Ulisses. Narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004, esp. cap. 1.

⁷⁹ Como vimos, a parede dos frisos contínuos teria, da primeira pilastra até o painel 9, quase 15m. Vitruvius, *De Architectura*, VI.3.3., prevê três tipos de proporções ideais para o átrio: 3:5, 2:3 e o quadrado, o que resultaria em um mínimo de 135m² e máximo de 225m².

⁸⁰ KUTTNER, A. “Delight and Danger in the Roman Water Garden: Sperlonga and Tivoli”. In: CONAN, M. (ed.). *Landscape Design and the Experience of Motion*. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2003, pp. 103-156. De fato, uma das interpretações etimológicas do nome Esquilino já sugere ser essa uma zona rural: *exquilini* (contra *inquilini*, os habitantes das regiões centrais da cidade).

⁸¹ Sobre esse tipo de *villa*, ver GUARINELLO, N. L. *Ruínas de uma Paisagem: arqueologia das casas de fazenda da Itália Romana*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 1993.

do peristilo é 3:1,⁸² mas alguns exemplos de peristilos em Pompeia apontam para proporções quase quadradas, como, por exemplo, na Casa do Fauno.⁸³ Portanto, se imaginarmos um peristilo para a casa dos frisos de Odisseu com a parede maior medindo quase 15 metros – na hipótese de o fragmento estar em outra parede – isso favorece a leitura de O’Sullivan, que afirma que a sequência narrativa das paisagens sugere o movimento da *ambulatio*, já que o peristilo é o ambiente doméstico por excelência onde a atividade principal é o percorrer de seus lados.

A experiência da *ambulatio* em um ambiente como um grande peristilo contendo frisos bucólicos nas paredes remete à busca característica da elite urbana de Roma por uma paisagem idealizada do campo e da orla marítima,⁸⁴ favorecendo a contemplação e o *otium* filosófico.⁸⁵ No mais, o peristilo é um dos ambientes mais públicos da casa romana, uma característica que certamente minimiza o debate entre o caráter público e o privado dos frisos.⁸⁶ Sendo assim, ao nos debruçarmos sobre as hipóteses relativas ao caráter físico e técnico dos frisos, vemos que seu maior sentido é justamente oferecer uma melhor compreensão para o porquê de sua presença no ambiente em que se encontravam, e qual função neles teriam. De fato, um grande peristilo de uma *domus* rural próxima a Roma, decorado com imagens remetentes às tribulações de Odisseu ao longo de suas altas e imponentes paredes, apenas aponta diretamente para a realidade social da elite do século I a.C., que buscava demonstrar erudição e intimidade com o legado cultural grego do qual Roma havia se apropriado.

fore, if we imagine a peristyle for the house of the Odyssey Landscapes with the largest wall measuring almost 15m – on the hypothesis that the fragment is located on another wall – this supports O’Sullivan’s reading. As mentioned, he argues that the narrative sequence of the landscapes suggests the movement of *ambulatio*, and the peristyle is the domestic environment *par excellence* where the main activity is to walk along its sides.

The experience of the *ambulatio* in an environment with such a large peristyle containing bucolic friezes on the walls refers to the search for an ideal landscape at the countryside and the beach,⁸³ favoring the contemplation and the philosophical *otium*,⁸⁴ all very characteristic of the Roman elite. Additionally, the peristyle is one of the most public rooms of the Roman *domus*, something that certainly minimizes the debate over the public or the private character of the friezes.⁸⁵ In conclusion, when we consider the hypotheses relating to the physical and technical aspects of the friezes, we realize that the most important meaning is precisely to offer a better understanding of the reasons for their presence on the environment where they existed, and the function they had. In fact, a large peristyle of a rural *domus* near Rome, decorated with images that refer to the tribulations of Odysseus over its high and impressive walls, really points to the social life of the elite on the first century BC, who wanted to reveal erudition and familiarity with the Greek cultural legacy that Rome had acquired.

⁸² De Architectura, VI, 3.7.

⁸³ DICKMANN, J. A. “The peristyle and the transformation of domestic space in hellenistic Pompeii”. In: LAURENCE, R.; WALLACE-HADRILL, A. (ed.) Domestic Space in the Roman World: Pompeii and Beyond. Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series, 22, 1997, pp. 121-136. No entanto, é necessário ressaltar que não podemos usar o exemplo de Pompeia indistintamente para aplicá-lo ao caso das *villae* ao redor de Roma, como nos lembra Wallace-Hadrill: “we are not dealing with a single monolithic ‘Roman world’ but one differentiated through time, across region, across social divides”, op. cit., p. 15.

⁸⁴ BERGMANN, B., op. cit. (1991), p. 50; POLLITT, J. J., op. cit., p. 186.

⁸⁵ A ideia de O’Sullivan é correta, mas não original. Cf. DICKMANN, J. A., op. cit., p. 123: “Literary sources suggest the way in which these peristyles were used. The term ‘ambulatio’ was often employed by Latin writers and usually referred to the walk taken around noon or in the evening. But by the time of Cicero at the latest it could also mean the part of the house in which the promenade took place, i.e. the peristyle or a similar garden area. There can be no doubt about the use of this space since Cicero directly links ambulation to meditation and philosophical dispute”.

⁸⁶ LEACH, E. W. op. cit., pp. 19-21.

one differentiated through time, across region, across social divides”, op. cit., p. 15.

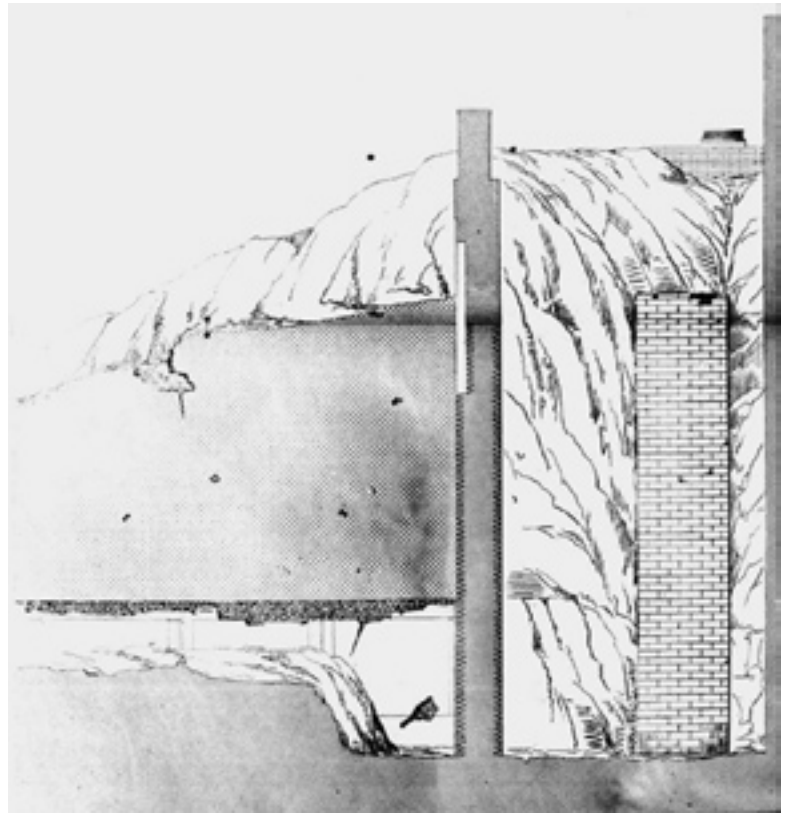
⁸³ BERGMANN, B., op. cit. (1991), p. 50; POLLITT, J. J., op. cit., p. 186.

⁸⁴ O’Sullivan’s idea is correct but not original. Cf. DICKMANN, J. A., op. cit., p. 123: “Literary sources suggest the way in which these peristyles were used. The term ‘ambulatio’ was often employed by Latin writers and usually referred to the walk taken around noon or in the evening. But by the time of Cicero at the latest it could also mean the part of the house in which the promenade took place, i.e. the peristyle or a similar garden area. There can be no doubt about the use of this space since Cicero directly links ambulation to meditation and philosophical dispute”.

⁸⁵ LEACH, E. W. op. cit., pp. 19-21.

1 Desenho da escavação, mostrando os painéis à esquerda, sem revelar a altura do chão da casa.

2 Friso 4, mostrando o ataque dos lestrígones à frota de Odisseu.



2





3

3 Paisagem de Boscoreale no Segundo Estilo, Pompeia.



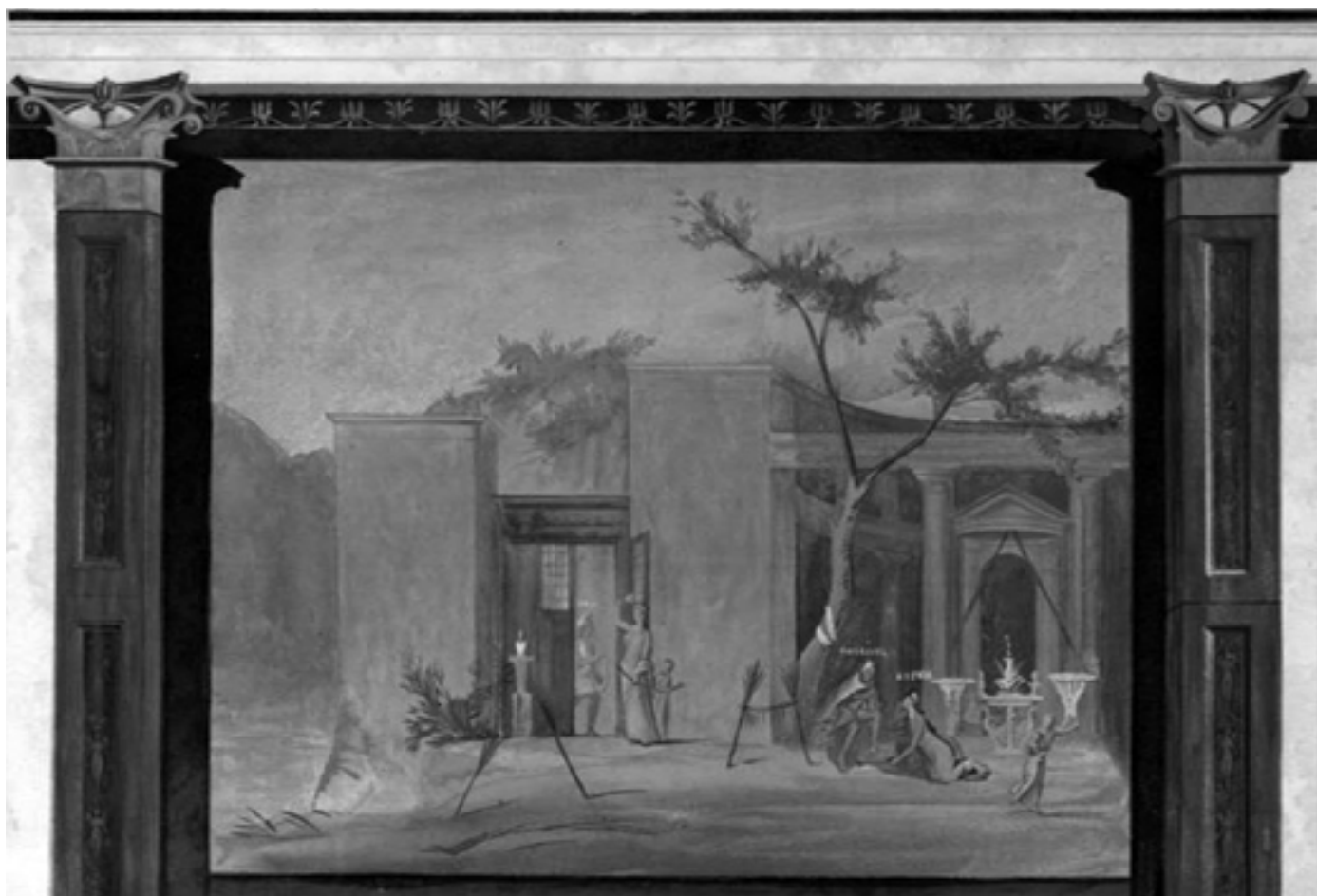
4

5



4 Desenho reconstituindo os frisos 2 e 3, mostrando a chegada da frota de Odisseu à terra dos lestrígonos e o ataque a que são submetidos.

5 Desenho reconstituindo os frisos 4 e 5, mostrando os lestrígonos atacando os navios de Odisseu no porto, e sua fuga.



6

6 Desenho reconstituindo o friso 6, com as duas cenas de Odisseu no palácio de Circe.