

1. A Cicatriz de Ulisses

Os leitores da *Odisseia* lembrar-se-ão, sem dúvida, da bem preparada e emocionante cena do canto XIX, quando Ulisses regressa à casa e Euricleia, sua antiga ama, o reconhece por uma cicatriz na coxa. O forasteiro havia granjeado a benevolência de Penélope; atendendo a desejo de seu protegido, ela ordena à governanta que lave os pés do viandante fatigado, segundo é usual nas velhas estórias como primeiro dever de hospitalidade. Euricleia começa a procurar água e a misturar a água quente com a fria, enquanto fala tristemente do senhor ausente, que poderia ter a mesma idade do hóspede, que talvez também estivesse agora vagando como um pobre forasteiro — nisto ela observa a assombrosa semelhança entre o hóspede e o ausente. — ao mesmo tempo Ulisses se lembra da cicatriz e se atasta para a escuridão, a fim de ocultar, pelo menos de Penélope, o reconhecimento, já inevitável, mas ainda indesejável para ele. Logo que a anciã apalpa a cicatriz, deixa cair o pé na bacia, com alegre sobressalto; a água transbordada, ela quer prorromper em júbilo; com silenciosas palavras de lisonja e de ameaça Ulisses a contém; ela cobra ânimo e reprime o seu movimento. Penélope, cuja atenção tinha sido desviada do acontecimento, graças à previdência de Atenéia, nada percebe.

Tudo isto é modelado com exatidão e relatado com vagar. Num discurso direto, pormenorizado e fluente, ambas as mulheres dão a conhecer os seus sentimentos; não obstante tratar-se de sentimentos, um pouco mesclados a considerações muito gerais acerca do destino dos homens, a ligação sintática entre as partes é perfeitamente clara; nenhum contorno se confunde. Há, também, espaço e tempo abundantes para a descrição bem ordenada, uniformemente iluminada, dos utensílios, das manipulações e dos gestos, mostrando todas as articulações sintáticas; mesmo no dramático instante do reconhecimento não se deixa de comunicar ao leitor que é com a mão direita que Ulisses pega a velha pelo pescoço, para impedir-lhe que fale, enquanto a aproxima de si com a outra mão. Claramente circunscritos, brilhante e uniformemente iluminados, homens e coisas estão estáticos ou em movimento, dentro de um espaço perceptível; com não menor clareza, expressos sem reservas, bem ordenados até nos momentos de emoção, aparecem sentimentos e idéias.

Na minha reprodução do incidente, omiti até agora o conteúdo de toda uma série de versos que o interrompem pelo meio. São mais de setenta — o incidente em si compreende cerca de quarenta versos antes e quarenta depois da interrupção. A interrupção, que ocorre justamente no momento em que a governanta reconhece a cicatriz, isto é, no momento da crise, descreve a origem da cicatriz, um acidente dos tempos da juventude de Ulisses, durante uma caça ao javali por ocasião de uma visita ao seu avô Autólico. Isto dá, antes de mais nada, motivo para informar o leitor acerca de Autólico, sua moradia, grau de parentesco, caráter, e, de maneira tão pormenorizada quanto deliciosa, seu comportamento após o nascimento do neto; segue-se a visita de Ulisses, já adolescente; a saudação, o banquete de boas-vindas, o sono e o despertar, a saída matutina para a caça, o rastejo do animal, a luta, o ferimento de Ulisses por uma presa, o curativo da ferida, o restabelecimento, o regresso a Ítaca, o preocupado interrogatório dos pais; tudo é narrado, novamente, com perfeita conformação de todas as coisas, não deixando nada no escuro e sem omitir nenhuma das articulações que as ligam entre si. E só depois o narrador retorna ao aposento de Penélope, e Euricléia, que tinha reconhecido a cicatriz antes da interrupção, só agora, depois dela, deixa cair, assustada, o pé na bacia.

O primeiro pensamento que acode ao leitor moderno, de que se pretende é aumentar a tensão, é, se não totalmente falso, pelo menos não decisivo para a explicação do processo homérico. Pois o elemento da tensão é muito débil nas poesias homéricas; elas não se destinam, em todo o seu estilo, a manter em suspenso o leitor ou ouvinte. Para tanto seria necessário, antes de mais nada, que o leitor não fosse "distendido" pelo meio que procura pô-lo em "tensão" — e é justamente isto o que acontece muito freqüentemente; também no caso em apreço ocorre isto. O episódio da caça, narrado com amplitude; amorosa e sutilmente cons-

truído, com todo o seu elegante deleite, com a riqueza das suas imagens idílicas, tende a ganhar o leitor totalmente para si, enquanto quanto o ouve — a fazê-lo esquecer o que acontecerá recentemente, durante o lava-pés. O não preenchimento total do presente, faz parte de uma interpolação que aumenta a tensão mediante o retardamento; é necessário que ela não afine da consciência a crise por cuja solução se deve esperar com tensão, para não destruir a suspensão do estado de espírito; a crise e a tensão devem ser mantidas, permanecer conscientes, num segundo plano. Só que Homero, e teremos de voltar a isto, não conhece segundos planos. O que ele nos narra é sempre somente presente, e preenche completamente a cena e a consciência do leitor. É o que acontece na passagem citada. Quando a jovem Euricléia põe o recém-nascido Ulisses no colo do avô Autólico, após o banquete (v. 401 ss.), a velha Euricléia, que poucos versos antes tocara o pé do viandante, desaparece por completo da cena e da nossa consciência.

Goethe e Schiller, que em fins de abril de 1797 se correspondiam, não especificamente sobre o episódio aqui em pauta, mas sobre o "elemento retardador" na poesia homérica em geral, opunham-nô diretamente ao princípio da "tensão" — termo esse não propriamente utilizado, mas claramente aludido, quando o processo retardador é posto, como processo épico propriamente dito, em oposição ao trágico (cartas de 19, 21 e 22 de abril). O elemento retardador, o "avançar e retroceder" mediante interpolações, também a mim parece estar, na poesia homérica, em contraposição ao tenso impulso para uma meta. Decerto Schiller tem razão quando diz que Homero descreve "meramente a tranqüila existência e ação das coisas segundo a sua natureza"; a sua finalidade estaria "presente em cada um dos pontos do seu movimento". Só que tanto Schiller quanto Goethe, elevam o processo homérico à categoria de lei da poesia épica em geral, e as palavras de Schiller, acima citadas, devem vigorar para o poeta épico em geral, em contraste com o trágico. Contudo há, tanto nos tempos antigos como nos modernos, obras épicas significativas escritas sem qualquer "elemento retardador", no sentido de Schiller, mas de maneira claramente carregada de tensão, obras que, sem dúvida, "roubam a nossa liberdade emocional", o que Schiller quer conceder exclusivamente ao poeta trágico. Além do mais, parece-me improvável e inverossímil que no processo citado da poesia homérica tenham tido papel preponderante as considerações estéticas ou mesmo um sentimento estético do tipo admitido por Goethe e Schiller. O efeito é, sem dúvida, exatamente aquele por eles descrito, e daqui se deduz também, com efeito, o conceito do épico, que eles próprios, assim como todos os escritores decisivamente influenciados pela Antiguidade clássica possuem. Mas a verdadeira causa da impressão de retardamento parece-me residir em outra coisa: precisamente, na necessidade do estilo homérico de não deixar nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado.

A digressão acerca da origem da cicatriz não se diferencia fundamentalmente dos muitos trechos onde uma personagem recém-introduzida, ou uma coisa ou um apetrecho que aparece pela primeira vez, são descritos pormenorizadamente quanto à sua espécie e origem, ainda que seja no auge de um combate; ou daqueles outros onde se informa, acerca de um deus que aparece, onde estivera recentemente, o que fizera por lá e por qual caminho chegara; até os próprios epítetos parecem-me ser atribuíveis, em última análise, à mesma necessidade de exteriorização dos fenômenos. Aqui, é a cicatriz que aparece no decorrer da ação; e não é possível para o sentimento homérico deixá-la emergir simplesmente da escuridão de um passado obscuro; ela deve sair claramente à luz, e com ela, um pouco da juventude do herói — da mesma maneira que na *Iliada*, quando o primeiro navio já arde e os miríndes finalmente se dispõem a ajudar, há ainda tempo suficiente, não só para a magnífica comparação com os lobos, não só para a ordem dos bandos miríndicos, mas também para a informação pormenorizada acerca da origem de alguns subalternos (*Iliada*, 16, 155 e ss.). É claro que o efeito estético assim obtido deve ter sido logo notado e, por conseguinte, conscientemente procurado, mas o mais primordial deve residir no próprio impulso fundamental do estilo homérico: representar os fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis em todas as suas partes, claramente definidos em suas relações espaciais e temporais. O mesmo ocorre com os processos psicológicos: também deles nada deve ficar oculto ou inexpresso. Sem reservas, bem dispostos até nos momentos de pânico, as personagens de Homero dão a conhecer o seu interior no seu discurso; o que não dizem aos outros, falam para si, de modo a que o leitor o saiba. Acontecem muitas coisas espantosas nas poesias homéricas, mas nunca tacitamente; Polifemo fala com Ulisses; este fala com os pretendentes, quando começa a matá-los; prolixamente, Heitor e Aquiles falam, antes e após a luta; e nenhum discurso é tão carregado de medo ou de ira que nele faltem ou se desordenem os instrumentos da articulação lógica da língua. Isto é válido, naturalmente, não só para os discursos, mas para toda a apresentação. Os diversos membros dos fenômenos são postos sempre em clara relação mútua; um número considerável de conjunções, advérbios, partículas e outros instrumentos sintáticos, todos claramente delimitados e sutilmente graduados na sua significação, deslinham as personagens, as coisas e as partes dos acontecimentos entre si, e os põem simultaneamente, em correlação mútua, ininterrupta e fluente; tal como os próprios fenômenos isolados, ininterrupta e fluentemente; os entrelaçamentos temporais, locais, causais, finais, consecutivos, comparativos, concessivos, antitéticos e condicionais, vêm à luz perfeitamente acabados; de modo que há um destile ininterrupto, ritmicamente movimentado, dos fenômenos, sem que se mostre, em alguma, uma forma fragmentária ou só parcialmente iluminada, uma lacuna, uma fenda, um vislumbre de profundezas inexploradas.

Este destile dos fenômenos ocorre no primeiro plano, isto é, sempre em pleno presente espacial e temporal. Poder-se-ia acreditar, que as muitas interpolações, o freqüente avançar e retroceder, deveriam criar uma espécie de perspectiva temporal e espacial; mas o estilo homérico jamais dá esta impressão. A maneira pela qual é evitada esta impressão de perspectiva pode ser observada claramente no processo da introdução das interpolações, uma construção sintática que é familiar a todo leitor de Homero; utilizado em nosso trecho, é também encontrável em interpolações muito mais curtas. A palavra "cicatriz" (v. 393) segue-se imediatamente uma oração relativa ("que outrora um javali..."), a qual se expande num amplo parêntese sintático; neste introduz-se, inesperadamente, uma oração principal (v. 396: "um deus deu-lhe..."), a qual vai se livrando silenciosamente da subordinação sintática, até que, com o verso 399, começa um novo presente, uma inserção também sintaticamente livre de novos conteúdos; este novo presente reina sozinho até que, com o verso 467 ("esta era agora tocada pela ancã..."), retorna-se aquilo que antes se interrompera. É claro que, em interpolações tão longas como a presente, dificilmente seria possível levar a cabo uma ordenação sintática; bem mais fácil seria uma ordenação em perspectiva, dentro da ação principal, mediante uma disposição dos conteúdos que tivesse isto em mira; se se apresentasse, por exemplo, a estória da cicatriz como lembrança de Ulisses, tal como ela aparece neste momento na sua consciência, isto teria sido muito fácil; teria sido necessário começar simplesmente com a narração da cicatriz dois versos antes, quando da primeira menção da palavra "cicatriz", onde já estão disponíveis os motivos "Ulisses" e "fembrança". Mas um tal processo subjetivo-perspectivista, que cria um primeiro e um segundo planos, de modo que o presente se abra na direção das profundezas do passado, é totalmente estranho ao estilo homérico; ele só conhece o primeiro plano, só um presente uniformemente iluminado, uniformemente objetivo; e assim, a digressão começa só dois versos depois, quando Euriclêia já descobriu a cicatriz — quando a possibilidade da ordenação em perspectiva não mais existe, e a estória da cicatriz torna-se um presente independente e pleno.

A singularidade do estilo homérico fica ainda mais nítida quando se lhe contrapõe um outro texto, igualmente antigo, igualmente épico, surgido de um outro mundo de formas. Tentarei a comparação com o relato do sacrifício de Isaac, narração inteiramente redigida pelo assim chamado Elioista. Na versão King James, a introdução vem assim traduzida: "Depois disto, Deus provou a Abraão. E disse-lhe: Abraão! — Eis-me aqui, respondeu ele. Já este princípio nos deus perplexos, quando viemos de Homero. Onde estão os dois interlocutores? Isto não é dito. Mas o leitor sabe muito bem que normalmente não se acham no mesmo lugar terreno, que um deles, Deus, deve vir de algum lugar, deve irromper de alguma altura ou profundidade no terreno, para falar com Abraão. De onde vem ele, de onde se dirige a Abraão? Nada disto é

dito. Ele não vem, como Zeus ou Poseidon, das Etiópias, onde se regozijara com um holocausto. Nada se diz, também, da causa que o movera a tentar Abraão tão terrivelmente. Ele não a discutirá, como Zeus, com outros deuses, numa assembléa, em ordenado discurso; também não nos é comunicado o que ponderara no seu próprio coração; inesperada e enigmáticamente penetra na cena, chegando de altura ou profundamente desconhecidas e chama: "Abraão!" Dir-se-á que isto se explica a partir da singular noção divina dos judeus, tão diferente da dos gregos. Isto é correto, mas não uma objeção. Pois, como se explica a noção judaica de Deus? Já o seu primitivo Deus do deserto não contava com forma ou residência fixas, e era solitário; sua falta de forma e residência e sua solidão não só se reafirmaram, finalmente, na luta com os deuses do Oriente próximo, relativamente bem mais inteligíveis, mas também se desenvolveram de maneira mais intensa. A noção judaica de Deus não é somente causa, mas antes, sintoma do seu particular modo de ver e de representar. Isto fica ainda mais claro, quando nos voltamos para o outro interlocutor, Abraão. Onde está ele? Não o sabemos. Ele diz, contudo: "Eis-me aqui" — mas a palavra hebraica significa algo assim como "vede-me" ou, como traduz Gunkel, "ouço" e, em qualquer caso, não quer indicar o lugar real no qual Abraão se encontra, mas o seu lugar moral em relação a Deus que o chamara; estou aqui, à espera das tuas ordens. Não é comunicado, contudo, onde ele se encontra praticamente, se em Beer-Sheba ou em outro lugar, se em casa ou ao ar livre. Não interessa ao narrador; o leitor não o fica sabendo, e também a ocupação à qual se dedicava, quando Deus o chamou, fica às escuras. Lembre-se, para bem perceber a diferença, que na visita de Hermes a Calipso, onde a incumbência, a viagem, a chegada e a recepção do visitante, a situação e a ocupação da pessoa visitada, se estendem ao longo de muitos versos; e mesmo nos momentos em que os deuses aparecem repentinamente só por breves instantes, seja para auxiliar os seus favoritos, seja para confundir ou perder um dos seus odiados mortais, sempre é indicada claramente a sua figura e, o mais das vezes, o meio da sua chegada e do seu desaparecimento. Aqui, porém, Deus aparece carente de forma (e, contudo, "aparece"), de algum lugar, só ouvimos a sua voz, e esta não chama nada além do nome: sem adjetivo, sem atribuir à pessoa interpelada um epíteto, como seria o caso em qualquer apóstrofe homérica. E também de Abraão nada é tornado sensível, agora as palavras com que ele replica a Deus: *Hinne-ni*, "Eis-me aqui" — com o que, evidentemente, é sugerido um gesto extremamente impressionante que exprime obediência e prontidão — cujo acabamento é deixado, contudo, ao leitor. Assim, nada dos inter-lucos-chocam duramente, sem preparação alguma; quando muito, a representação de um gesto de total entrega; tudo o mais fica no escuro. A isto ainda se junta o fato de os dois interlocutores não estarem num mesmo plano; podemos imaginar, num primeiro

→ verso gótico

Ve fm de Parfida Beauty

plano, Abraão, sua figura prostrada ou ajoelhada, inclinando-se de braços abertos ou olhando para o alto mas Deus não está aí: as palavras e os gestos de Abraão dirigem-se para o interior da imagem ou para o alto, para um lugar indefinido, escuro, em nenhum caso para um lugar situado no primeiro plano, de onde a voz lhe chega.

Apos esta introdução, Deus dá a sua ordem, e tem início a narração propriamente dita. Todos a conhecem: sem interpolação alguma, em poucas orações principais, cuja ligação sintática é extremamente pobre, desenvolve-se a narração. Aqui seria impossível descrever um apetreço que é utilizado, uma paisagem pela qual se passa, os servos ou o burro que acompanhavam a comitiva, e até mesmo, a ocasião em que foram adquiridos, sua origem, o material de que são feitos; seu aspecto ou utilidade nunca poderiam ser descritos com admiração; eles nem suportam um adjetivo; são servos, burro, lenha e faca, e nada mais, sem epítetos; têm de cumprir a finalidade que Deus lhes indicara; o que mais eles são, foram ou serão permanece no escuro. Uma viagem é feita, pois Deus indicara o local onde se consumaria o sacrifício; mas nada é dito acerca dessa viagem, a não ser que durara três dias, e mesmo isto é expresso de forma enigmática: Abraão e sua comitiva partiram "de manhã cedo" e se dirigiram ao lugar do qual Deus lhes havia falado; ao terceiro dia elevou os olhos e viu o lugar de longe. O levantar dos olhos é o único gesto, é propriamente a única coisa que nos é dita acerca da viagem, e ainda que ele se justifique pelo fato de o local se encontrar num lugar elevado, aprofunda, pela sua própria singeleza, a impressão de vazio da caminhada; é como se, durante a viagem, Abraão não tivesse olhado nem para a direita nem para a esquerda, como se tivesse reprimido todas as manifestações vitais, assim como as dos companheiros, exceto o andar dos seus pés. Desta forma, a viagem é como um silencioso andar através do indeterminado e do provisorio, uma contenção do fôlego, um acontecimento que não tem presente e que está alojado entre o que passou e o que vai acontecer, como uma duração não preenchida, que é, todavia, medida: três dias! Esses três dias reclamam a interpretação simbólica que mais tarde obtiveram. Começaram "de manhã cedo". Mas a que hora do terceiro dia levantou Abraão os olhos e viu a sua meta? Não há no texto nada a respeito. Evidentemente não "tarde na noite", pois restou-lhe, ao que parece, tempo suficiente para subir a montanha e preparar o sacrifício. Portanto, "de manhã cedo" não está empregado em função de uma demarcação temporal, mas em função de um significado moral; deve exprimir o imediato, o pontual e a exatidão da obediência do desafortunado Abraão. Amarga é para ele a manhã em que sela o seu juramento, chama os servos e o filho Isaac e parte; mas ele obedece, caminha até o terceiro dia, quando levanta os olhos e vê o lugar. De onde vem, não o sabemos, mas a meta é indicada claramente: Jeruel, na terra de Moriá. Não foi estabelecido que lugar é este, pois é possível que "Moriá" tenha sido introduzido

posteriormente como correção a uma outra palavra — mas, em todo caso, o local estava indicado; tratava-se, sem dúvida, de um lugar de culto, ao qual deveria ser conferida uma consagração especial em conexão com a oferenda de Abraão. Do mesmo modo que “de manhã cedo” não tem a função de fixar uma delimitação temporal, “Jertel, na terra de Moria”, não fixa uma delimitação espacial, pois, em nenhum dos dois casos, conhecemos o limite oposto — do mesmo modo que não sabemos a hora em que Abraão levantou os olhos nem o lugar de onde partiu — Jertel importa não tanto como meta de uma viagem terrena, na sua relação geográfica com outros lugares, mas por sua especial eleição, por sua relação com Deus, que o determinaria como tema desta ação — por isso precisa ser nomeado.

Na narração aparece uma terceira personagem importante, Isaac. Enquanto Deus e Abraão, servos, burros e utensílios são simplesmente chamados pelo nome, sem menção de qualidades ou de qualquer outra especificação, Isaac obtém, uma vez, uma aposição; Deus diz: “Toma teu filho, teu único filho a quem tanto amas, Isaac.” Isto, contudo, não é uma caracterização de Isaac como pessoa fora da sua relação com o pai, e fora da narrativa; não é um desvio, nem uma interrupção descritiva, pois não se trata de uma caracterização que delimite Isaac, que remeta à sua existência como um todo. Ele pode ser belo ou feio, inteligente ou tolo, alto ou baixo, arrogante ou repulivo — nada disso é dito. Só aquilo que deve ser conhecido a seu respeito aqui e agora, dentro dos limites da ação, aparece iluminado — para salientar quanto terrenal é a tenção de Abraão, e quão consciente é Deus desse fato. Observa-se com este exemplo antitético qual é a significação dos adjectivos descritivos e as digressões da poesia homérica; com a sua alusão à existência restante da personagem descrita, aquilo que não é totalmente apreendido pela situação, à sua existência, por assim dizer, absoluta, eles impedem a concentração unilateral do *Pathos* na crise presente: imediatamente mesmo no mais espantoso dos acontecimentos, surgimento de uma tensão opressiva. Mas no caso da oferenda de Abraão, a tensão opressiva existe. O que Schiller queria reservar para o poeta trágico — roubar-nos a nossa liberdade de ânimo, dirigir numa só direcção e concentrar as nossas forças interiores (Schiller diz “a nossa actividade”) — é obtido neste relato bíblico que certamente deve ser considerado ético.

Encontramos o mesmo contraste quando comparamos o em-prego do discurso direto. No relato bíblico também se fala; mas o discurso não tem, como em Homero, a função de manter ou exteriorizar pensamentos. Antes pelo contrário: tem a intenção de aludir a algo implícito, que permanece inexpresso. Deus dá a sua ordem em discurso direto, mas cala seus motivos e intenções. Abraão, ao receber a ordem, emudece, e age da maneira que lhe fora ordenada. A conversa entre Abraão e Isaac no caminho ao local do sacrifício não é senão uma interrupção do pesado silêncio, e serve apenas para torná-lo mais opressivo. “Juntos os dois”, Isaac

carregando a lenha e Abraão, o fogo e a faca, “caminhavam”. Isaac atreve-se a perguntar, hesitante, acerca da ovelha, e Abraão dá a resposta que conhecemos. Ali repete o texto: “E ambos, juntos, continuaram o seu caminho.” Tudo permanece inexpresso.

Não é fácil, portanto, imaginar contrastes de estilo mais marcantes do que estes, que pertencem a textos igualmente antigos e épicos. De um lado, fenômenos acabados, uniformemente iluminados, definidos temporal e espacialmente, ligados entre si, sem interstícios, num primeiro plano; pensamentos e sentimentos expressos; acontecimentos que se desenvolvem com muito vagar e pouca tensão. Do outro lado, só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão. Os pontos culminantes e decisivos para a ação são os únicos a serem salientados; o que há entre eles é inconsistente; tempo e espaço são indefinidos e precisam de interpretação; os pensamentos e os sentimentos permanecem inexpressos: só são sugeridos pelo silêncio e por discursos fragmentários. O todo, dirigido com máxima e ininterrupta tensão para um destino e, por isso mesmo, muito mais unitário, permanece enigmático e carregado de segundos planos. Acerca desta última expressão, quero exprimir-me com maior clareza, para que ela não seja mal compreendida. Façei mais acima do estilo homérico como sendo de “primeiro plano”, porque, apesar dos muitos saltos para trás ou para diante, deixa agir o que é narrado, em cada instante, como presente único e puro, sem perspectiva. A observação do texto elosira mostramos que a expressão pode ser empregada mais ampla e profundamente. Evidencia-se que até a personagem individual pode ser apresentada como carregada de segundos planos: Deus sempre o é na Bíblia, pois não é, como Zeus, apreensível na sua presença; só “algo” dele aparece em cada caso, ele sempre se estende para as profundidades. Mas os próprios seres humanos dos relatos bíblicos são mais profundos em quanto ao tempo, ao destino e à consciência. Ainda que estejam quase sempre envolvidos num acontecimento que os ocupa por completo, não se entregam a tal acontecimento a ponto de perderem a permanente consciência do que lhes acontecerá em outro tempo e em outro lugar; seus pensamentos e sentimentos têm mais camadas e são mais intrincados. O modo de agir de Abraão explica-se não só a partir daquilo que lhe acontece momentaneamente ou do seu caráter (como o de Aquiles por sua ousadia e orgulho, o de Ulisses por sua astúcia e prudente previsão), mas a partir da sua história anterior. Ele se lembra, tem permanente consciência do que Deus lhe prometera e do que já cumpria — o seu interior está profundamente excitado, entre a indignação de desperda e a esperança confiante; a sua silenciosa obediência é rica em camadas e em planos — é impossível para as figuras homéricas, cujo destino está univocamente determinado, e que acordam todo dia como se fosse o primeiro, cair em situações internas tão problemáticas. As suas emoções são violentas, convenhamos, mas

são também simples e irrompem de imediato. Quanta profundidade há, em contraste, nos caracteres de Saul ou de Davi, quão intrincadas e ricas em planos são as relações humanas, como a de Davi e Absalão ou de Davi e Joab! Em Homero seria inimaginável uma multiplicidade de planos nas situações psicológicas como a que é mais sugerida do que expressa na história da morte de Absalão e no seu epílogo (2 Sam. 18 e 19, do assim chamado javista). Trata-se aqui não apenas de acontecimentos psíquicos carregados de segundos planos, de profundezas, talvez, abissais, mas também de um segundo plano puramente espacial. Pois Davi está ausente do campo de batalha; mas as irradiações da sua vontade e dos seus sentimentos têm efeito constante, agem até sobre Joab que resiste e age sem consideração; na grandiosa cena com os dois emissários, tanto os segundos planos espaciais quanto os psíquicos atingem uma expressão perfeita, sem que os últimos sejam expressos. Confronte-se com isto a maneira como Aquiles, que envia Pátroclo primeiro à descoberta e depois à luta, perde quase toda presença, enquanto não aparece materialmente. O mais importante, contudo, é a multiplicidade de camadas dentro de cada homem; isto é dificilmente encontrável em Homero, quando muito na forma da dúvida consciente entre dois possíveis modos de agir; em tudo o mais, a multiplicidade da vida psíquica mostra-se nele só na sucessão, no revezamento das paixões; enquanto que os outros judeus conseguem exprimir as camadas simultaneamente sobrepostas da consciência e em conflito entre as mesmas.

Os poemas homéricos, cuja cultura sensorial, lingüística e, sobretudo, sintática, parece ser tanto mais elaborada, são, contudo, na sua imagem do homem, relativamente simples; e também o são, em geral, na sua relação com a realidade da vida que descrevem. A alegria pela existência sensível é tudo para eles, e a sua mais alta intenção é apresentar-nos esta alegria. Entre lutas e paixões, aventuras e perigos, mostram-nos caçadas e banquetes, palácios e choupanas de pastores, competições e lavatórios — para que observemos os heróis na sua maneira bem própria de viver e, com isto, nos alegremos ao vê-los gozando o seu presente saboroso, bem inserido em costumes, paisagens e necessidades quotidianas. E eles nos encantam e cativam de tal maneira que realmente comparátilhamos o seu viver. Enquanto ouvimos ou lemos a sua estória, é-nos absolutamente indiferente saber que tudo não passa de lenda, que é tudo "mentira". A exprobração frequentemente levantada contra Homero de que ele seria um mentiroso nada tira da sua eficiência; ele não tem necessidade de fazer alarde da verdade histórica do seu relato, a sua realidade é bastante forte; emaranha-nos, apanha-nos em sua rede, e isto lhe basta. Neste mundo "real", existente por si mesmo, no qual somos introduzidos por encanto, não há tampouco outro conteúdo a não ser ele próprio; os poemas homéricos nada ocultam, neles não há nenhum enfiamento e nenhum segundo sentido oculto. É possível analisar Homero, como o tentamos aqui, mas não é possível interpretá-lo. Tendências

postereiros, orientadas no sentido do alegórico, tentaram aplicar as suas artes exegéticas também a Homero; mas isso a nada levou. Ele resiste a um tal tratamento. As interpretações são forçadas e estranhas, e não se cristalizam numa teoria unitária. As considerações de caráter geral que se encontram ocasionalmente — em nosso episódio, por exemplo, o verso 360: "pois na desgraça os homens logo envelhecem" — revelam uma tranqüila aceitação dos dados da existência humana, porém não a necessidade de cismar sobre o assunto, e menos ainda, um impulso apaixonado, seja de se levantar contra isto, seja de se submeter com abandono extático.

Tudo isto é completamente diferente nos relatos bíblicos. O encantamento sensorial não é a sua intenção, e se, não obstante, têm um efeito bastante vital também no campo sensorial, isto se deve ao fato de que os sucessos éticos, religiosos, interiores, que são os únicos que lhes interessam, se concretizam no material sensível da vida. Porém, a intenção religiosa condiciona uma exigência absoluta de verdade histórica. A história de Abraão e de Isaac não está melhor testificada do que a de Ulisses, Penélope e Euricléia; ambas são lendárias. Só que o narrador bíblico, o Eloísta, tinha de acreditar na verdade objetiva da história da oferenda de Abraão — a persistência das ordens sagradas da vida repousava na verdade desta história e de outras semelhantes. Tinha de acreditar nela apaixonadamente — ou então, deveria ser, como alguns exegetas iluministas admitiram ou, talvez, ainda admitem, um mentiroso consciente, não um mentiroso inofensivo como Homero, que mentia para agradar, mas um mentiroso político consciente das suas meias, que mentia no interesse de uma pretensão a autoridade absoluta. Esta visão iluminista parece-me psicologicamente absurda, mas mesmo se a levarmos em consideração, a relação entre o narrador bíblico e a verdade do seu relato permanece muito mais apaixonada, muito mais unívocamente definida, do que a de Homero. Tinha de escrever exatamente aquilo que lhe fosse exigido por sua fé na verdade da tradição, ou, do ponto de vista racionalista, por seu interesse na sua verossimilhança — seja como for, à sua fantasia inventiva ou descritiva estava estreitamente delimitada. Sua atividade devia limitar-se a redigir de maneira eletiva a tradição devota. O que ele produzia, portanto, não visava, imediatamente, à "realidade" — quando a atingia, isto era ainda um meio, nunca um fim —, mas à verdade. Ai de quem não acreditasse nela! Pode-se abrigar muito facilmente objeções histórico-críticas quanto à guerra de Tróia e quanto aos erros de Ulisses, e ainda assim sentir, na leitura de Homero o efeito que ele procurava; mas, quem não creia na oferenda de Abraão não pode fazer do relato bíblico o uso para o qual foi destinado. É necessário ir mais longe ainda. A pretensão de verdade da Bíblia é não só muito mais urgente que a de Homero, mas chega a ser tirânica; exclui qualquer outra pretensão. O mundo dos relatos das Sagradas Escrituras não se contenta com a pretensão de ser uma realidade historicamente verdadeira — pretende ser o único mundo verdadeiro, destinado ao domínio exclusivo. Qualquer

efetivamente

Declarar, religião, cultura, etc.

711

outro cenário, quaisquer outros desfechos ou ordens não têm direito algum a se apresentar independentemente dele, e está escrito que todos eles, a história de toda a humanidade, se integram e se subordinam aos seus quadros. Os relatos das Sagradas Escrituras não procuram o nosso favor, como os de Homero, não nos lixerem para nos agradar e encantar — o que querem é nos dominar, e se nos negamos a isto, então somos rebeldes. Não se queira obstar que isto é ir demasiado longe, que não é o relato, mas a doutrina religiosa que apresenta estas pretensões, pois os relatos justamente não são, como os de Homero, mera "realidade" narrada. Nelas encarnam-se doutrina e promessa indissolvemente fundidas; precisamente por isso sem um caráter recôndito e obscuro, contém um segundo sentido oculto. Na história de Isaac não é somente a intervenção de Deus no princípio e no fim, mas também, os elementos fatuais e psicológicos no seu interior que permanecem obscuros, tocados apenas de leve, carregados de segundos planos; e é justamente por isso que não só precisam de investigação profunda e interpretação, mas até o exigem. Que Deus tente até o mais piedoso da maneira mais terrível, que a obediência incondicional seja a única atitude possível perante Ele, mas que também a sua promessa seja inamovível, por mais que as suas decisões pareçam destinar-se a produzir a divida e o desespero — estes são os ensinamentos talvez mais importantes contidos na história de Isaac — mas, por sua causa, o texto fica tão pesado, tão carregado de conteúdo, ele contém em si ainda tantas alusões acerca da essência de Deus e da atitude do homem piedoso, que o crente se vê motivado a se aprofundar uma e outra vez no texto e a procurar em todos os seus por menores a luz que possa estar oculta. E como, de fato, há no texto tanta coisa obscura e inacabada, e como ele sabe que Deus é um Deus oculto, o seu afã interpretativo encontra sempre novo alimento. A doutrina e o zelo na procura da iluminação estão indissolvemente ligados ao caráter do relato — este é mais do que mera "realidade" — e estão, naturalmente, em constante perigo de perder a própria realidade, como ocorreu logo que a interpretação atingiu tal grau de hipertrofia que chegou a decompor o real.

Se, desta forma, o texto do relato bíblico necessita tanto de interpretação a partir do seu próprio conteúdo, sua pretensão a autoridade absoluta leva-o ainda mais longe por este caminho. Pois ele não quer nos fazer esquecer a nossa própria realidade durante algumas horas, como Homero, mas suplantá-la; devemos inserir nossa própria vida no seu mundo, sentirmo-nos membros da sua estrutura histórico-universal. Isto se torna cada vez mais difícil, à medida que o nosso mundo vital se alarga do mundo das Escrituras, e se este mundo, apesar de tudo, mantém em pé a sua pretensão à autoridade, é imperioso que ele próprio se adapte, através de uma transformação interpretativa. Isto foi relativamente fácil por muito tempo; durante a Idade Média europeia era possível, ainda, representar os acontecimentos bíblicos como sucessos quotidianos con-

temporâneos, para o que o método exegético fornecia as bases. Quando isto se torna impraticável, pela transformação demasiado profunda do meio ambiente e pelo despertar de uma consciência crítica, a pretensão à autoridade corre perigo; o método exegético é desprezado e deixado de lado, os relatos bíblicos convertem-se em velhas lendas e a doutrina, desmembrada dos mesmos, torna-se uma forma incorporea que não mais penetra na realidade sensível ou que se volatiliza na exaltação pessoal.

Como consequência da pretensão à autoridade absoluta, o método exegético estendeu-se também a outras tradições que não a judaica. Os poemas homéricos fornecem um complexo de acontecimentos preciso, espacial e temporalmente delimitado; independente dele, concebem-se tranquilamente e facilmente outros complexos anteriores, simultâneos e posteriores. O Velho Testamento, porém, fornece história universal; começa com o princípio dos tempos, com a criação do mundo, e quer acabar com o fim dos tempos, com o cumprimento da promessa, com a qual o mundo deverá encontrar o seu fim. Tudo o mais que ainda acontece no mundo só pode ser apresentado como membro desta estrutura; tudo o que disto fica sendo conhecido, ou até interfere com a história dos judeus, deve ser embutido na estrutura, como parte constitutiva do plano divino; e como isto também só é possível pela interpretação do novo material afluente, a necessidade exegética se estende além dos campos primitivos da realidade juden-israelita, por exemplo, à história assíria, babilônica, persa, romana; a interpretação num sentido determinando torna-se um método geral de apreensão da realidade; o mundo estranho, penetrando constantemente como novo no horizonte e que, tal como se apresenta de forma imediata, é, em geral, totalmente impraticável para o seu uso no contexto religioso judaico, deve ser interpretado de tal maneira que se encaixe nele. Mas quase sempre isto repercute sobre o contexto que carece de ampliação e de modificação. O trabalho interpretativo mais impressionante desta espécie ocorreu nos primeiros séculos do Cristianismo, como consequência da missão entre-pagãos, e foi realizado por Paulo e pelos Pais da Igreja; eles re-interpretaram toda a tradição judaica numa série de figuras a prognosticar a aparição de Cristo, e indicaram ao Império Romano o seu lugar dentro do plano divino da salvação. Portanto, enquanto, por um lado, a realidade do Velho Testamento aparece como verdade plena, com pretensões à hegemonia, estas mesmas pretensões obrigam-na a uma constante modificação interpretativa do seu próprio conteúdo; este sofre durante milênios um desenvolvimento constante e ativo com a vida do homem na Europa.

A pretensão à universalidade histórica e a insistente relação que constantemente se redefine em conflitos — com um Deus único, oculto, porém aparente, que dirige à história universal, prometendo e exigindo, confere aos relatos do Velho Testamento uma perspectiva totalmente diferente daquela que Homero poderia possuir. O Velho Testamento é incomparavelmente menos unitário

na sua composição do que os poemas homéricos, é mais evidentemente feito de retalhos — mas cada um deles pertence a um contexto histórico-universal e interpretativo da história universal. Ainda que tenham recebido alguns elementos, dificilmente encaixáveis, ainda assim estes são apreendidos pela interpretação; e assim o leitor sente a cada instante a perspectiva religiosa e histórico-universal que confere a cada um dos relatos o seu sentido e a sua meta globais. Quanto mais isolados e horizontalmente independentes são os relatos e os grupos de relatos, se comparados com os da *Ilíada* e da *Odisseia*, tanto mais forte é a sua ligação vertical comum que os mantém todos juntos sob um mesmo signo, o que falta totalmente a Homero. Em cada uma das grandes figuras do Velho Testamento, desde Adão até os Profetas, encarna-se um momento da mencionada ligação vertical. Deus escolheu e moldou estas personagens para o fim da encarnação da sua essência e da sua vontade — mas a eleição e a modelagem não coincidem; esta última realiza-se paulatinamente, de maneira histórica, durante a vida terrena dos escolhidos. Na história do sacrifício de Abraão vimos como isto ocorre, que terríveis provas envolve uma tal modelagem. Daí decorre o fato de as grandes figuras do Velho Testamento serem mais plenas de desenvolvimento, mais carregadas da sua própria história vital e mais cunhadas na sua individualidade do que os heróis homéricos. Aquiles e Ulisses são descritos magnificamente, por meio de muitas e bem formadas palavras, carregam uma série de epítetos, suas emoções manifestam-se sem reservas nos seus discursos e gestos — mas eles não têm desenvolvimento algum e a história das suas vidas fica estabelecida univocamente. Os heróis homéricos estão tão pouco apresentados no seu desenvolvimento presente e passado que, na sua maioria — Nestor, Agamemnon, Aquiles — aparecem com uma idade pré-fixada. O próprio Ulisses que dá tanta margem a um desenvolvimento histórico-vital, graças ao longo tempo narrado e aos muitos acontecimentos que nele ocorrem, quase nada mostra disso tudo. É claro que Telêmaco cresceu enquanto isto, do mesmo modo que toda criança chega à adolescência; durante a digressão acerca da cicatriz, conta-se também idílicamente a infância e adolescência de Ulisses. Mas Penélope pouco mudou nesses vinte anos; no caso do próprio Ulisses, o envelhecimento meramente físico é velado pelas repetidas intervenções de Atenéia, que o faz aparecer velho, ou jovem, segundo o requer cada situação. Para além do físico, nem sequer se faz alusão a outra coisa, e, no fundo, Ulisses é, quando regressa, exatamente o mesmo que abandonara há duas décadas atrás. Mas, que caminho, que destino se interpõe entre o Jacó que obteve arduamente a bênção do primogênito e o ancião cujo filho mais amado foi despedaçado por uma fera — entre Davi, o harpista, perseguido pelo ciúme do seu senhor, e o velho rei, circundado de intrigas apaixonadas, aquecido no seu leito por Abisai, a Sunamita, sem que ele a reconheça! O velho, de quem sabemos como chegou a ser o que é, grava-se mais fortemente na nossa consciência, é mais

fortemente característico do que o jovem; pois só no decorrer de uma vida rica em lances de fortuna os homens se diferenciam até a plena caracterização; e o Velho Testamento nos oferece este caráter de história das personalidades como modelagem daqueles que Deus escolheu para o desempenho dos papéis exemplares. Duramente envelhidas pelo seu desenvolvimento às vezes até a decomposição, elas apresentam um cunho individual que é totalmente estranho aos heróis homéricos. A estes, o tempo só pode afetar exteriormente, e mesmo isto é evidenciado o menos possível; em contraste, as figuras do Velho Testamento estão constantemente sob a dura fértura de Deus, que não só as criou e escolheu, mas continua a modelá-las, opará-las e amassá-las, extraindo delas, sem destruir a sua essência, formas que a sua juventude dificilmente deixava prever. A objeção de que o histórico-vital do Velho Testamento surgiu, muitas vezes, da síntese de diversas personagens lendárias, não nos atinge; pois esta síntese faz parte do surgimento do texto. E quanto mais ampla é a oscilação do pêndulo do seu destino do que aquela dos heróis homéricos! Pois eles são os portadores da vontade divina, e mesmo assim, são frágeis, sujeitos a desgraça e humilhação — e em meio à desgraça e à humilhação manifesta-se, através das suas ações e palavras, a sublimidade de Deus. Dificilmente um deles não sofre, como Adão, a mais profunda humilhação — e dificilmente um deles não é agraciado pela intervenção e inspiração pessoais de Deus. Humilhação e exaltação são muito mais profundas ou elevadas do que em Homero, e, fundamentalmente, andam sempre juntas. O pobre mendigo Ulisses não é senão um disfarce, mas Adão é real e totalmente humano. Jacó é realmente um fugitivo e José é realmente lançado num poço e, mais tarde, realmente vendido como escravo. Mas a sua grandeza, que se eleva da própria humilhação, é próxima do sobre-humano e é, também, um reflexo da grandeza divina. Percebe-se claramente como a amplitude da oscilação pendular está em relação com a intensidade da história pessoal — justamente as situações extremas, nas quais somos abandonados ou lançados ao desespero extremo, nas quais, além de toda medida, nos sentimos felizes ou exaltados, confiamos-nos, quando as superamos, um cunho pessoal que se reconhece como resultado de um intenso desenvolvimento, de uma rica existência. E este caráter evolutivo confere, aliás, quase sempre aos relatos do Velho Testamento um caráter histórico, mesmo nos casos em que se trata de tradições meramente lendárias.

Homero permanece, com todo o seu assunto, no lendário, enquanto que o assunto do Velho Testamento, à medida que o relato avança, aproxima-se cada vez mais do histórico; na narração de Davi já predomina o relato histórico. Ali também há ainda muito de lendário, como, por exemplo, os relatos de Davi e Golias; só que muito, a bem dizer o essencial, consiste em coisas que os narradores conhecem por experiência própria ou através de testemunhos imediatos. Ora, na maioria dos casos, a diferença entre lenda e história é, para o leitor um pouco experiente, fácil de

Sein ou exilium



LENDA / HISTÓRIA

descobrir. Se é difícil distinguir, dentro de um relato histórico, o verdadeiro do falso ou do parcialmente iluminado, pois isto requer uma cuidadosa formação histórico-filológica, é fácil, em geral, separar a lenda da história. A sua estrutura é diferente. Mesmo quando a lenda não se denuncia imediatamente pela presença de elementos maravilhosos, pela repetição de motivos conhecidos, pelo desleixo na localização espacial ou temporal, ou, por outras coisas semelhantes, pode ser reconhecida rapidamente, o mais das vezes, por sua estrutura. Desenvolve-se de maneira excessivamente linear. Tudo o que correr transversalmente, todo arrito, todo o resíduo secundário, que se insinua nos acontecimentos e motivos principais, todo o indeciso, quebrado e vacilante, tudo o que confunde o claro curso da ação e a simples direção das personagens, tudo isso é apagado. A história que presenciámos, ou que conhecemos através de testemunhos de contemporâneos, transcorre de maneira muito menos uniforme, mais cheia de contradições e confusão; só quando, numa zona determinada, ela já produziu resultados, podemos com a sua ajuda, ordená-los de algum modo; e quantas vezes a ordem que assim achamos ter obtido, torna-se novamente duvidosa, quantas vezes nos perguntamos se aqueles resultados não nos levaram a uma ordenação demasiado simplista do originalmente acontecido!

A lenda ordena o assunto de modo unívoco e decidido, destaca-o da sua restante conexão com o mundo, de modo que este não pode intervir de maneira perturbadora; ela só conhece homens univocamente fixados, determinados por poucos e simples motivos cuja integridade de sentimentos e ações não pode ser prejudicada. Na lenda dos mártires, por exemplo, vemos como se enfrentam obstinados e fanáticos perseguidos e um perseguidor não menos teimoso e fanático; uma situação tão complicada, isto é, tão verdadeiramente histórica, como aquela em que se encontra o "perseguidor" Plínio, na famosa carta que escreve a Trajano acerca dos cristãos, não pode ser usada em lenda alguma. E este caso ainda é relativamente simples. Pense-se na história que nós mesmos estamos vivendo: quem refletir sobre o procedimento dos indivíduos e dos grupos humanos no nascimento do nacional-socialismo da Alemanha, ou o procedimento dos diferentes povos e Estados antes e durante a atual guerra (1942), sentirá como são difícilmente representáveis os objetos históricos em geral, e como são impróprios para a lenda; o histórico contém em cada indivíduo uma plethora de motivos contraditórios, em cada grupo uma vacilação e um tarefa ambíguo; só raramente (como agora, com a guerra) aparece uma situação fortuitamente unívoca que pode ser descrita de maneira relativamente simples, mas mesmo esta é subterraneamente graduada, e a sua univocidade está quase constantemente em perigo, e os motivos de todos os participantes têm tantas camadas que os *slogans* propagandísticos só chegam a existir graças à mais grosseira simplificação — o que tem como consequência que amigos e inimigos possuem

empregar frequentemente os mesmos. Escrever história é tão difícil que a maioria dos historiadores vê-se obrigada a fazer concessões à técnica do lendário.

É claro que uma boa parte dos livros de Samuel contém história, e não lenda. Na rebelião de Absalão, ou nas cenas dos últimos dias da vida de Davi, o contraditório e o entrelaçamento dos motivos nos indivíduos e na trama total tornaram-se tão concretos que não se pode duvidar do caráter autenticamente histórico do relato. Até que ponto possam ter sido desfigurados os acontecimentos por parcialidade isto é uma outra questão que não nos interessa agora; de qualquer forma, aqui começa a passagem do lendário para o relato histórico que falta totalmente nas *Poesias Homéricas*. Ora, as pessoas que redigiram as partes históricas dos livros de Samuel são, em grande parte, as mesmas que redigiram também as lendas mais antigas; além disso, sua peculiar concepção religiosa do homem na história, concepção esta que pretendemos descrever acima, não os levava, de maneira alguma, à simplificação lendária do acontecido; assim, não deixa de ser natural que, mesmo nas partes lendárias do Velho Testamento, seja frequente a aparição de estruturas históricas; naturalmente não no sentido de que a tradição seja examinada quanto à sua credibilidade de maneira científico-crítica; mas meramente de tal forma que não predomina no mundo lendário do Velho Testamento a tendência para a harmonização apalmando do acontecido, para a simplificação dos motivos e para a fixação estática dos caracteres, evitando conflitos, vacilações e desenvolvimento, como é próprio da estrutura lendária. Abraão, Jacó ou até Moisés, têm um efeito mais concreto, próximo e histórico do que as figuras do mundo homérico, não por estarem melhor descritos plasticamente — pelo contrário — mas porque a variedade confusa, contraditória, rica em inibições dos acontecimentos internos e externos que a história autêntica mostra não está desbotada na sua representação, mas está ainda nitidamente conservada. Isto depende, em primeiro lugar, da concepção judaica do homem, mas também do fato de os redatores não terem sido bardos, mas historiadores, cuja idéia da estrutura da vida humana se formara no campo do histórico. Com isto fica, também, muito claro de que forma, como consequência da unidade da estrutura religiosa-vertical, não podia surgir uma divisão consistente dos gêneros literários. Todos eles pertencem à mesma ordem geral; tudo o que não pudesse ser nela encaixado, ainda que fosse medianamente a interpretação, não tinha lugar algum. Aqui interessa-nos sobretudo como se dá, nos relatos davidicos, a transição imperceptível, só reconhecível pela crítica científica posterior, do lendário para o histórico; e como, já no lendário, se apreende apaixonadamente o problema da ordem e da interpretação do acontecer humano, um problema que, mais tarde, explode os limites da Historiografia, sufocando-a por inteiro na profecia. Assim, o Velho

Testamento, enquanto se ocupa do acontecer humano, domina todos os três âmbitos: lenda, relato histórico e teologia histórica exegética.

Com isto que acabamos de analisar relaciona-se também o fato de o texto grego parecer também mais limitado e mais estático com referência ao círculo das personagens atuantes e da sua atividade política. No processo do reconhecimento, do qual participamos, além de Ulisses e de Penélope, a amável Euricléia, uma escrava comprada outrora pelo pai de Ulisses, Laerte. Tal como o pastor de porcos Eumeu, ela passou a vida a serviço da família dos Laertes; tal como Eumeu, está estreitamente unida ao seu destino, ama-os e compartilha os seus interesses e sentimentos. Mas não possui vida nem sentimentos próprios mas só os dos seus senhores. Também Eumeu, não obstante ainda se lembre de ter nascido livre e pertencer até a uma família nobre (fora roubado quando criança), já não tem, nem na prática, nem nos sentimentos, vida própria, estando inteiramente atado à dos seus senhores. Estas duas personagens são, porém, as únicas que Homero anima para nós e que não pertencem à classe senhorial. Com isto chega-se à consciência de que a vida, nos poemas homéricos, só se desenvolve na classe senhorial — tudo o que porventura viva além dela só participa de modo servil. A classe senhorial é ainda tão patriarcal, tão familiarizada com as atividades quotidianas da vida econômica, que às vezes se chega a esquecer seu caráter de classe. Só que ainda é inconfundivelmente uma espécie de aristocracia feudal, cujos homens dividem a vida entre a luta, a caça, as deliberações no mercado e os festins, enquanto as mulheres vigiam as criadas em casa. Como estrutura social, este mundo é totalmente imóvel; as lutas só ocorrem entre diferentes grupos das classes senhoriais; de baixo, nada surge. Mesmo quando se consideram os acontecimentos do segundo canto da *Ilíada*, que terminam com o episódio de Tersites, como sendo um movimento popular — e duvidado que isto possa ser feito em sentido sociológico, pois trata-se de guerreiros de categoria senhorial, portanto, de pessoas que são também membros da classe senhorial, ainda que membros de condição inferior — o que estes guerreiros demonstram diante do povo reunido não é senão sua própria falta de independência e incapacidade de terem iniciativa própria. Nos relatos patrísticos do Velho Testamento predomina, também, a constituição patriarcal, mas como se trata de chefes de famílias isolados, nômades ou seminômades, o quadro social parece muito menos estável; não se sente a formação em classes. Logo que, finalmente, o povo aparece, isto é, após a saída do Egito, ele se faz sentir sempre na sua mobilidade, amígdre borbulhando inquietamente, e intervém frequentemente nos acontecimentos, seja como um todo, seja como grupos isolados ou como personagens que se expõem individualmente. As origens da profecia parecem estar na indomável espontaneidade político-religiosa do povo. Tem-se a impressão de que o movimento, em profundidade, do povo em

Israel. Judá deve ter sido de uma espécie muito diferente e muito mais elementar do que nas próprias democracias arcaicas posteriores.

A historicidade e mobilidade social mais profundas dos textos do Velho Testamento relacionam-se, finalmente, com mais uma última diferença significativa: delas surge um conceito de estilo elevado e de sublimidade diferente do de Homero. Este certamente não receia inserir o quotidiano e realista no sublime e trágico; tal receio seria estranho a seu estilo e inconciliável com ele. Vê-se no nosso episódio da cicatriz, como a cena caseira do lava-pés, pintada aprazivelmente, é entretecida na grande, significativa e sublime cena da volta ao lar. Isto está longe, ainda, daquela regra da separação dos estilos que mais tarde se imporia quase por completo, e que estabelecia que a descrição realista do quotidiano era inconciliável com o sublime, e só teria lugar no cômico ou, em todo caso, cuidadosamente estilizado, no idílico. E contudo, Homero está mais perto dela do que o Velho Testamento. Pois os grandes e sublimes acontecimentos ocorrem nos poemas homéricos muito mais exclusiva e inconfundivelmente entre os membros de uma classe senhorial; estes são muitos mais intaros na sua heróica sublimidade do que as figuras do Velho Testamento, que podem cair muito mais profundamente na sua dignidade — pense-se, por exemplo, em Adão, Noé, Davi, Jó —; e, finalmente, o realismo caseiro, a representação da vida quotidiana, permanecem sempre, em Homero, no idílico-pacífico — enquanto que, já desde o princípio, nos relatos do Velho Testamento, o sublime, trágico e problemático se formam justamente no caseiro e quotidiano: acontecimentos como o que ocorre entre Caim e Abel, entre Noé e seus filhos, entre Abraão, Sara e Hagar, entre Rebeca, Jacó e Esaú, e assim por diante, não são concebíveis no estilo homérico. Isto resulta do modo fundamentalmente diferente como se originam os conflitos. Nos relatos do Velho Testamento, o sossego da atividade quotidiana na casa, nos campos e junto aos rebanhos é constantemente socavado pelos ciúmes em torno à eleição e à promessa da bênção, e surgem complicações inconcebíveis para um herói homérico. Para estes, é necessário um motivo palpável, claramente exprimível, para que surjam conflito e inimizade, que resultam em luta aberta; enquanto que naqueles, o lento e constante fogo dos ciúmes e a ligação do doméstico com o espiritual, da bênção paterna com a bênção divina, conduzem a uma impregnação da vida quotidiana com substância conflitiva e, frequentemente, ao seu envenenamento. A sublime intervenção de Deus age tão profundamente sobre o quotidiano que os dois campos do sublime e do quotidiano são não apenas efetivamente inseparados mas, fundamentalmente, inseparáveis.

Comparamos os dois textos e, ao mesmo tempo, os dois estilos que encarnam, para obter um ponto de partida para os nossos ensaios sobre a representação literária da realidade na cultu-

Colômbio / família

ra européia. Os dois estilos representam, na sua oposição, tipos básicos: por um lado, descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado, realce de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático.

O realismo homérico não pode ser equiparado, certamente, ao clássico-antigo em geral; pois a separação de estilos, que se desenvolveu só mais tarde, não permitia, nos limites do sublime, uma descrição tão minuciosamente acabada dos acontecimentos quotidianos; sobretudo na tragédia não havia lugar para isto; além disso, a cultura grega encontrou os fenômenos do desenvolvimento histórico e da multiplicidade de camadas da problemática humana e os atacou à sua maneira; no realismo romano apareceram, finalmente, novas e peculiares maneiras de ver as coisas. Quando a ocasião o exigir, trataremos das modificações posteriores da antiga representação da realidade; em geral, e apesar destas últimas, as tendências fundamentais do estilo homérico por nós apontadas vigoram até a mais tardia Antiguidade.

Uma vez que tomamos os dois estilos, o de Homero e o do Velho Testamento, como pontos de partida, admitimo-los como acabados, tal como se nos oferecem nos textos; fizemos abstração de tudo o que se refira às suas origens e deixamos, portanto, de lado a questão de saber se as suas peculiaridades lhes pertencem originalmente, ou se são atribuíveis, total ou parcialmente, a influências estranhas e quais seriam elas. A consideração desta questão não é necessária nos limites da nossa intenção; pois foi em seu pleno desenvolvimento alcançado em seus primórdios que esses estilos exerceram sua influência constitutiva sobre a representação européia da realidade.

2. Fortunata

Non potui amplius quicquam gustare, sed conversus ad eum, ut quam plurima exciperem, longe accessere fabulas coepi scribtarique, quae esset mulier illa, quae huc atque illuc discurreret. Uxor, inquit, Trimalchionis, Fortunata appellatur, quae numeros modio metitur. Et modo, modo quid fuit? Ignosce mihi genius tuus, noluisse de manu illius panem accipere. Nunc, nec quid nec quare, in caelum abijt et Trimalchionis topanta est. Ad summam, nero meridie si dixerit illi tenebras esse, crederet. Ipse nescit quid habeat, adeo sapientus est; sed haec lupatria providet omnia et ubi non putes. Est sicca, sobria, honorum consolitorum, est tamen malae linguae, pica pulvinaris. Quem amat, amat; quem non amat, non amat. Ipse Trimalchio fundos habet qua milvi volant, nummorum nummos. Argentum in ostiarij illius cella plus iacet quam quisquam in fortunis habet. Familia vero babae babae, non mehercules puto decumam partem esse quae dominum suum noverit. Ad summam, quemvis ex istis babeacalis in turrae folium conicet. Nec est quod putes illum quicquam emere. Omnia domi nascuntur: lana, crebrae, piper, lacte gallinaceum si quaesieris, invenies. Ad summam, parum illi bona lana nascebatur; arietes a Taranto erit, et eos culavit in gregem... Vides tot culictras: nulla

