

A Cicatriz de Ulisses

70200

1 Os leitores da *Odisséia* lembram da bem preparada e emocionante cena do canto XIX, na qual a velha ama Euricléia reconhece Ulisses, que regressa à sua casa, e de quem tinha sido nutriz, por uma cicatriz na coxa. O forasteiro tinha-se granjeado a benevolência de Penélope; segundo o seu desejo, ela ordena à governanta que lhe lave os pés, segundo é usual nas velhas estórias, como primeiro dever de hospitalidade para com o viandante fatigado. Euricléia 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 também estaria agora, quicá, vagueando, como êle, num lugar qualquer, como um pobre forasteiro — nisto ela observa a assombrosa semelhança entre o hóspede e o ausente — enquanto Ulisses lembra da sua cicatriz e se afasta para a escuridão, para ocultar, pelo menos de Penélope, o reconhecimento, já inevitável, mas ainda indesejável para êle. Logo que a anciã apalpa a cicatriz, ela deixa cair o pé na bacia, com alegre sobresalto; a água transborda; ela quer prorromper em júbilo; com silenciosas palavras de lisonja e de ameaça Ulisses a contém; ela cobra ânimo e oprime o seu movimento. Penélope, cuja atenção tinha sido desviada do acontecimento, aliás, pela previdência de Atenéia, nada percebeu.

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, só um pouco misturados com considerações muito gerais acêrca do destino dos homens, a ligação sintática entre as partes é perfeitamente clara; nenhum contôrno se confunde. Há, também, espaço e tempo abundantes para a descrição bem ordenada, uniformemente iluminada, dos utensílios, das manipulações e dos gestos, mostrando tôdas as articulações sin-

táticas; mesmo no dramático instante do reconhecimento não se omite 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 processo, omiti até agora o conteúdo de toda uma série de versos, que o interrompem pelo meio. São mais de setenta — enquanto que o processo 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 de caça dos tempos da juventude de Ulisses, durante uma caça ao javali, em ocasião de uma visita ao seu avô Autólico. Isto dá, antes de mais nada, motivo para informar o leitor acerca de Autólico, acerca da sua moradia, do exato grau de parentesco, do seu caráter, e, de maneira igualmente pormenorizada, tanto quanto deliciosa, acerca do seu comportamento após o nascimento do neto; depois 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 pêsca, o curativo da ferida, o restabelecimento, o regresso a Ítaca, o preocupado interrogatório dos pais; tudo é narrado, novamente, com uma 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 pensamento mais próximo para um leitor moderno, de que o 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 suspender a respiração do leitor ou ouvinte. Para tanto seria necessário, antes de mais nada, que o leitor não fôsse "distendido" pelo meio que procura pô-lo em "tensão" — e é justamente isto o que acontece muito freqüentemente; também no caso em apêço ocorre isto. A estória cinagética, narrada com amplidão, amorosa e sutilmente conformada, com todo seu elegante deleite, com a riqueza das suas imagens idílicas, tende a ganhar o leitor totalmente para si, enquanto a ouve — a fazê-lo esquecer o que acontecera recentemente, durante o lava-pés. De uma interpolação que aumenta a tensão mediante o retardamento, faz parte o não preenchimento total do presente; é necessário que ela não aliene 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, devem permanecer cons-

cientes, num segundo plano. Só que Homero, e teremos de voltar sobre isto, não conhece segundos planos. O que êle nos narra, é sempre somente presente, e preenche completamente a cena e a consciência. Também no nosso caso é assim. 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 apalpara o pé do viandante, desaparece por completo da cena e da consciência.

Goethe e Schiller, que em fins de abril de 1797 se correspondiam, não especificamente sobre o episódio aqui em pauta, mas sobre o "retardador" na poesia homérica em geral, opunham-no precisamente ao princípio da "tensão" — esta última expressão não é usada, propriamente, mas é claramente aludida quando o processo retardador é pôsto, com processo épico propriamente dito, em oposição ao trágico (cartas de 19, 21 e 22 de abril). O retardador, o "avançar e retroceder" mediante interpolações, também a mim parece estar, na poesia homérica, em contraposição ao tenso impulso para uma meta, e certamente Schiller tem razão quando diz que Homero descreve "meramente a tranqüila existência e ação das coisas segundo a sua natureza"; a sua finalidade estaria "já em cada um dos pontos do seu movimento". Só que ambos, 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, que não estão escritas, de maneira alguma, de forma retardadora, no sentido de Schiller, mas de maneira claramente carregada de tensão, obras que, sem dúvida, "roubam a nossa liberdade de ânimo", o que Schiller quer conceder exclusivamente ao poeta trágico. Além do mais, parece-me improvável e não verossímil que no processo citado da poesia homérica tenham tido papel preponderante as considerações estéticas ou mesmo um sentimento estético da espécie admitida por Goethe e Schiller. O efeito é, sem dúvida, exatamente o que êles descrevem, e daqui se deduz também, com efeito, o conceito do épico, que êles próprios possuem, assim como o possuem todos os escritores decisivamente influenciados pela Antiguidade clássica. Mas a causa da aparição do retardador 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 em meio ao mais premente tumulto do 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 conformação sensível dos fenômenos. Aqui, é a cica-

triz que aparece no decorrer da ação; e não é possível para o sentimento homérico deixá-la emergir simplesmente de uma escuridão não esclarecida do passado; ela deve sair claramente à luz, e com ela, um pouco da paisagem juvenil do herói — da mesma maneira que na *Iliada*, quando o primeiro navio já arde e os mirmidões 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 mirmidônicos, mas também para a informação pormenorizada acerca da origem de alguns subalternos (*Iliada*, 16, 155 ss.). É claro que o efeito estético assim obtido deve ter sido percebido logo, e logo também procurado; mas o mais primordial deve residir no próprio impulso fundamental do estilo homérico: representar os fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis em tôdas as suas partes, claramente definidos em suas relações espaciais e temporais. Não é diferente o que se dá com os processos internos: também dêles nada deve ficar oculto ou inexprimido. Sem reservas, bem dispostos até nos momentos de paixão, os homens de Homero dão a conhecer o seu interior no seu discurso; o que êles não dizem aos outros, êles falam para si, de modo a que o leitor o saiba. Acontecem muitas coisas espantosas nas poesias homéricas, mas nunca acontecem mudamente: Polifemo fala com Ulisses; êste 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 nêle faltem ou se desordenem os instrumentos da articulação lógica da língua. Isto é válido, naturalmente, não só para os discursos, mas para tôda a apresentação. Os diversos membros dos fenômenos são postos sempre em clara relação mútua; grande quantidade de conjunções, advérbios, partículas e outros instrumentos sintáticos, todos êles claramente delimitados e finalmente graduados na sua significação, deslindam as personagens, as coisas e as partes dos acontecimentos entre si, e os põem, simultaneamente, em correlação mútua, ininterrupta e facilmente fluente; tal como os próprios fenômenos isolados, também as suas relações, os entrelaçamentos temporais, locais, causais, finais, consecutivos, comparativos, concessivos, antitéticos e condicionais, vêm à luz perfeitamente acabados; de modo que se dá um desfile ininterrupto, rítmicamente movimentado, dos fenômenos, sem que se mostre, em parte alguma, uma forma que não passasse de fragmento ou que estivesse só parcialmente iluminada, uma lacuna, uma fenda, uma vislumbre de profundezas inexploradas.

É este desfile 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 nunca 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; êle é também utilizado no nosso trecho, mas é encontrável também 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; êste novo presente reina sozinho até que, com o verso 467 ("esta era agora apalpada pela anciã..."), retoma-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; tanto 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, meramente, começar com a narração da cicatriz dois versos antes, quando da primeira menção da palavra "cicatriz", onde já estão disponíveis os motivos "Ulisses" e "lembrança". 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; êle só conhece o primeiro plano, só um presente uniformemente iluminado, uniformemente objetivo; e assim, a digressão começa só dois versos mais tarde, quando Euricleia já descobriu a cicatriz — quando a possibilidade da ordenação em perspectiva não mais existe, e a estória da cicatriz torna-se independente e pleno presente.

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. Tentá-lo-ei, com o sacrifício de Isaac, uma narração inteiramente redigida pelo assim chamado Eloísta. Os monges beneditinos traduziram o princípio como segue: "Depois disto, Deus provou Abraão. E disse-lhe: Abraão! — Eis-me aqui, respondeu êle." Já êste princípio nos deixa perplexos, quando viemos de Homero. Onde estão os dois interlocutores? Isto não é dito. Mas o leitor sabe muito bem que êles não estão em todo o tempo no mesmo lugar terreno, que um dêles, Deus, deve vir de algum lugar, deve irromper de alguma altura ou profundidade no terreno, para falar com Abraão. De onde vem êle, de onde se dirige êle a Abraão? Nada disto é dito. Êle 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. Êle não a discutira, como Zeus, com outros deuses, numa assembléia, em ordenado discurso; também não nos é comunicado o que ponderara no seu próprio coração; inesperada e enigmáticamente penetra na cena, chegado de altura ou profundezas desconhecidas e chama: Abraão! Dir-se-á imediatamente que isto se explica a partir da singular noção divina dos judeus, a qual era tão diferente da dos gregos. Isto é correto, mas não é uma objeção. Pois, como se explica a noção judia de Deus?

Já o seu primitivo Deus do deserto não contava com forma ou residência fixas, e era solitário; sua falta de forma, de sede 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 que os judeus tinham 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, para Abraão. Onde está ele? Não o sabemos. Ele diz, contudo: "Eis-me aqui" — mas a palavra hebraica significa algo assim como "vê-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 chama: estou aqui, à espera das tuas ordens. Não é comunicado, contudo, onde ele se encontra praticamente, se em Beer-Seba ou em outro lugar, se em casa ou sob o céu aberto. 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 apalpar descritivamente a pessoa interpelada, 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 interlocutores é manifesto, agora as palavras, breves, abruptas, que se 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; se imaginarmos Abraão num primeiro plano, onde seria possível vislumbrar a sua figura, prostrada ou ajoelhada, inclinando-se de braços abertos ou olhando para o alto, certamente Deus não está ali: 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.

Após este começo, Deus dá a sua ordem, e se inicia 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 im-

pensável descrever um apetrecho, que é utilizado, uma paisagem, pela qual se passa, os servos ou o burro, que acompanham a comitiva, e, menos ainda, a ocasião em que foram adquiridos, a sua origem, o material de que são feitos; o seu aspecto ou a sua utilidade nunca poderiam ser descritos com admiração; eles nem suportam um adjetivo; são servos, burro, lenha e faca, e nada mais, sem epítetos; eles têm de cumprir a finalidade que Deus lhes indicara; o que mais eles são, foram ou serão permanece no escuro. Percorre-se um caminho, pois Deus indicara o local onde se consumaria o sacrifício; mas nada é dito acerca do caminho, agora que ele durara três dias, e mesmo isto é dito de forma enigmática: Abraão e sua comitiva partiram "de manhã cedo" e se dirigiram ao lugar do qual Deus lhes tinha falado; ao terceiro dia ele 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, ele 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 suas manifestações vitais, assim como as dos seus companheiros, exceto o andar dos seus pés. Desta forma, a viagem é como um silencioso andar através do indeterminado e do provisório, 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! Tais 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? Nada consta do texto acerca disto. Evidentemente não "tarde na noite", pois ficou-lhe, como 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 o exato da obediência do mal-afortunado Abraão. Amarga é para ele a manhã em que sela o seu jumento, e chama os seus servos e o seu filho Isaac e parte; mas ele obedece, ele caminha até o terceiro dia, quando levanta os olhos e vê o lugar. De onde vêm, 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 especial consagração, em conexão com a oferenda de Abraão. Do mesmo modo que "de manhã cedo" não tem a função de fixar uma delimitação temporal, "Jeruel, na terra de Moriá" não fixa uma delimitação espacial, pois que, em nenhum dos dois casos, conhecemos o limite oposto — do mesmo modo que não sabemos a hora em que Abraão levantou os olhos, não conhecemos o lugar de onde

Abraão partiu — Jeruel importa não tanto como meta de uma viagem terrena, na sua relação geográfica com outros lugares, quanto como na sua especial eleição, na sua relação com Deus, que o determinara como cenário desta ação — por isso precisa ser nomeado.

Na narração aparece uma terceira pessoa: 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 êle é de forma absoluta, também fora da sua relação com o pai, e fora dêste relato; 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, atraente ou repulsivo — nada disto é dito. Só aquilo que deve ser conhecido acêrca dêle aqui e agora, dentro dos limites da ação, aparece iluminado — para salientar quão terrível é a tentação de Abraão, e quão consciente Deus é disto. Observa-se com êste exemplo antitético, qual é a significação dos adjetivos 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, êles impedem a concentração unilateral do leitor na crise presente; impedem, mesmo no mais espantoso dos acontecimentos, o 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 direção e concentrar as nossas fôrças interiores (Schiller diz "a nossa atividade") — isto é obtido neste relato bíblico que, certamente, deve ser considerado épico.

Encontramos o mesmo contraste quando comparamos o emprego do discurso direto. No relato bíblico também se fala; mas o discurso não tem, como em Homero, a função de informar acabadamente o que se significa no interior. Antes pelo contrário: tem a intenção de aludir a algo implícito, que permanece inexprimido. Deus dá a sua ordem em discurso direto, mas cala o seu motivo e a sua intenção. Abraão, ao receber a ordem, emudece, e age da maneira que lhe fôra ordenada. A conversa entre Abraão e Isaac no caminho ao local do sacrificio não é senão uma interrupção do pesado silêncio, e não serve senão 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, acêrca da ovelha, e Abraão dá a resposta que conhecemos. Ali repete o texto: "E ambos, juntos, continuaram o seu caminho." Tudo fica inexprimido.

Não é fácil, portanto, imaginar contrastes de estilo mais marcantes do que êstes, que pertencem a textos igualmente antigos e épicos. De um lado, fenômenos acabados, uniforme-

mente iluminados, definidos temporal e espacialmente, ligados entre si, sem interstícios, num primeiro plano; pensamentos e sentimentos exprimidos; acontecimentos que se desenvolvem com muito vagar e com 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 êles é inconsistente; tempo e espaço são indefinidos e precisam de interpretação; os pensamentos e os sentimentos permanecem inexprimidos; 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. Acêrca desta última expressão, quero exprimir-me com maior clareza, para que ela não seja mal compreendida. Falei 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 eloísta mostra-nos que a expressão pode ser empregada mais ampla e mais 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" dêle aparece em cada caso, êle sempre se estende para as profundidades. Mas os próprios seres humanos dos relatos bíblicos são mais ricos em segundos planos do que os homéricos; êles têm mais profundidade 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 até o ponto de perderem a sua permanente consciência do que lhes acontecera 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 sòmente a partir daquilo que lhe acontece momentâneamente, também não sòmente a partir do seu caráter (como o de Aquiles pela sua ousadia e pelo seu orgulho, o de Ulisses pela sua astúcia e prudente previsão), mas a partir da sua história anterior. Lembra-se, tem permanente consciência do que Deus lhe prometera e do que já cumprira — o seu interior está profundamente excitado, entre a indignação desesperada 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 fôsse 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, quão ricas em planos são as relações humanas, como as que há entre Davi e Absalão, entre Davi e Joab! Em Homero seria inimaginável uma tal multiplicidade de planos nas situações psicológicas, como aquela 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). Aqui se trata não somente de acontecimentos psíquicos carregados de segundos planos, de profundezas, abissais talvez, 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 Patroclo 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 autores judeus conseguem exprimir as camadas simultaneamente sobrepostas da consciência e o 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 compartilhamos o seu viver. Enquanto ouvimos ou lemos a sua estória, nos é absolutamente indiferente que saibamos que tudo é só lenda, que é tudo “mentira”. A exprobração freqüentemente 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, embrulha-nos na sua rede, e isto lhe basta. Neste mundo “real”, existente por si mesmo, no qual somos introduzidos por encanto, não há também nenhum outro conteúdo, a não ser ele próprio; os poemas homéricos nada ocultam, neles não há nenhum ensinamento e nenhum segundo sentido oculto. É possível analisar Homero, como o tentamos aqui, mas não é possível interpretá-lo. Tendências posteriores, 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 epílogo, 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, eles 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, concretizam-se 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 lenda. 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 descansava na verdade desta história e de outras histórias semelhantes. Ele tinha de acreditar nela apaixonadamente — ou então, ele 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 metas, que mentia no interesse de uma pretensão ao domínio. Esta visão iluminista parece-me psicologicamente absurda, mas mesmo se a considerarmos, a relação entre o narrador bíblico e a verdade do seu relato fica sendo muito mais apaixonada, muito mais univocamente definida, do que a de Homero. Ele tinha de escrever exatamente aquilo que lhe fôsse exigido pela sua fé na verdade da tradição, ou, do ponto de vista iluminista, pelo seu interesse na sua verossimilhança — em qualquer caso, a sua fantasia, inventiva ou descritiva estava estreitamente delimitada. A sua atividade devia limitar-se a redigir de maneira efetiva a tradição devota. O que ele produzia, portanto, não visava, imediatamente, a “realidade” — quando a atingia, isto era ainda um meio, nunca um fim —, mas a 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 crê 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 não é somente muito mais urgente que a de Homero, ela também é tirânica; exclui qualquer outra pretensão. O mundo dos relatos das Sagradas Escrituras não se contenta com a pretensão de ser uma realidade historicamente verdadeira — ela pretende ser o único mundo verdadeiro, destinado ao domínio exclusivo. Qualquer outro cenário, quaisquer outros desfechos ou ordens não têm direito algum a se apresentar independentemente dêle, e está escrito que todos eles, a história de toda a humanidade, se integrarão e se subordinarão aos seus quadros. Os relatos das Sagradas Escrituras não procuram o nosso favor, como os de Homero, não nos lisonjeiam, para nos agradar e nos encantar — o que querem é

dominar-nos, e se nos negamos a isto, então somos rebeldes. Não se queira objetar que isto é ir demasiado longe, que não é o relato, mas a doutrina religiosa o que apresenta estas pretensões; pois os relatos justamente não são, como os de Homero, mera "realidade" narrada. Nêles encarnam doutrina e promessa, indissolúvelmente fundidas nestes relatos; precisamente por isso êles têm um caráter recôndito e obscuro, êles contêm um segundo sentido, oculto. Na história de Isaac não é somente a intervenção de Deus no princípio e no fim, mas também, no meio, tanto o fatual como o psicológico, o que fica obscuro, só tocado de leve, carregado de planos subseqüentes; e é justamente por isso que tudo necessita de aprofundamento cismático e da interpretação exegética, e mesmo os reclama. Que Deus tente até o mais piedoso da maneira mais terrível, que a obediência incondicional seja a única atitude possível perante Êle, mas que também a sua promessa seja inamovível, por mais que as suas decisões pareçam destinar-se a produzir a dúvida e o desespero — êstes são os ensinamentos talvez mais importantes contidos na história de Isaac — mas, por sua causa, o texto fica tão pesado, tão carregado de conteúdo, Êle 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 outra vez no texto e a procurar em todos os seus pormenores a luz que possa estar oculta. E como, de fato, há no texto tanta coisa obscura e inacabada, e como êle sabe que Deus é um Deus oculto, o seu afã interpretativo encontra sempre nôvo alimento. A doutrina e o zêlo na procura da iluminação estão indissolúvelmente ligados ao caráter do relato — êste é mais do que mera "realidade" — e estão, naturalmente, em constante perigo de perder a sua 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, a partir do seu próprio conteúdo, é carente de interpretação, a sua pretensão de domínio leva-o ainda mais longe por êste caminho. Pois êles não quer fazer-nos esquecer a nossa própria realidade durante algumas horas, como Homero, mas quer submetê-la a si; devemos inserir a 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 afasta cada vez mais do mundo das Escrituras, e se êste mundo, apesar de tudo, mantém em pé a sua pretensão de domínio, é imperioso que êle próprio deva se adaptar, através de uma transformação interpretativa. Isto foi relativamente fácil durante longo tempo; durante a Idade Média européia era possível, ainda, representar os acontecimentos bíblicos como sucessos quotidianos do presente de então, para o qual o método da interpretação fornecia as bases. Quando isto se torna impraticável, pela transformação demasiado profunda do mundo vital e pelo despertar de uma consciência crítica, a pretensão de domínio 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 incorpórea, que não mais penetra na realidade sensível ou que se volatiliza na exaltação pessoal.

Como consequência da pretensão de domínio, o método exegético estendeu-se também a outras tradições, que não a judaica. Os poemas homéricos fornecem uma relação de acontecimentos precisa, espacial e temporalmente delimitada; antes, junto e após ela são pensáveis, sem conflito nem dificuldade, outras relações de acontecimentos, independentes da homérica. 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 nôvo material afluyente, a necessidade exegética se estende também além dos campos primitivos da realidade judeo-israelita, por exemplo, à história assíria, babilônica, persa, romana; a interpretação, num sentido determinado, torna-se um método geral de apreensão da realidade; o mundo estranho, constantemente penetrando como nôvo no horizonte e que, tal como se apresenta de forma imediata, é, em geral, totalmente impraticável para o seu uso no contexto religioso judeu, deve ser interpretado de tal maneira que se encaixe nêle. 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; êles re-interpretaram tôda a tradição judaica numa série de figuras preventórias da 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; êste vive durante milênios na vida dos homens europeus, em incessante e ativa evolução.

A pretensão de universalidade histórica e a relação — sempre aprofundada, que constantemente se analisa em conflitos — com um Deus único, oculto, porém aparente, que dirige a 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 dêles pertence a um contexto histórico-universal e interpretativo da história universal. Ainda que tenham recebido alguns elementos, dificilmente encaixáveis, ainda assim êstes são apre-

endidos pela interpretação; e assim o leitor sente em cada instante a perspectiva religiosa e histórico-universal, que confere a cada um dos relatos o seu sentido global e a sua meta global. Quanto mais isolados, horizontalmente independentes se justapõem os relatos e os grupos de relatos, se comparados com os da *Ilíada* e da *Odisséia*, 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 da oferta 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, têm pregados uma série de epítetos, as 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 dever e no seu ter-devindo que, na sua maioria — Nestor, Agamenão, Aquiles — aparecem com uma idade pré-fixada. O próprio Ulisses, que oferece tanta ocasião para um desenvolvimento histórico-vital, graças ao longo tempo narrado e aos muitos acontecimentos que nêle 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 acêrca da cicatriz, conta-se também idilicamente da 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 Itaca duas décadas atrás. Mas, que caminho, que destino se interpõe entre o Jacó que obteve ardidamente a bênção do primogênito e o ancião cujo filho mais amado foi despedaçado por uma fera — entre Davi, o harpista, perseguido pelo ódio amoroso do seu senhor, e o velho rei, circundado de intrigas apaixonadas, aquecido no seu leito por Abisai, a Sunamita, sem que êle 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 êste caráter de história das personalidades como modelagem daqueles que Deus escolheu para o de-

sempenho dos papéis exemplares. Duramente envelhecidos pelo seu dever, envelhecidos às vèzes até a decomposição, elas apresentam um cunho individual que é totalmente estranho aos heróis homéricos. A êstes, 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 férula de Deus, que não só as criou e escolheu, mas continua a modelá-las, a dobrá-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 vèzes, da sínfise de diversas personagens lendárias, não nos atinge; pois esta sínfise 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 êles são os portadores da vontade divina, e mesmo assim, são falíveis, sujeitos a desgraça e a humilhação — e em meio à desgraça e à humilhação manifesta-se, através das suas ações e palavras, a sublimidade de Deus. Dificilmente um dêles não sofre, como Adão, a mais profunda humilhação — e dificilmente um dêles não é agraciado pelo trato e pela 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 expulso, 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 amplidão da oscilação pendular está em relação com a intensidade da história pessoal — justamente as situações extremas, nas quais somos abandonados ou ficamos desesperados além de toda medida, nas quais, além de toda medida, somos felizes ou exaltados, conferem-nos, quando as superamos, um cunho pessoal que se reconhece como resultado de um intenso dever, de uma rica evolução. E êste caráter evolutivo confere freqüentemente, 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 relatores conhecem por terem acontecido durante as suas próprias vidas ou através de testemunhos imediatos. Ora, a diferença entre lenda e história é fácil de descobrir para o leitor algo experiente, na maioria dos casos. Se é difícil distinguir, dentro de um relato histórico, o verdadeiro do falso ou do parcialmente iluminado, pois requer uma cuidadosa formação histórico-filológica, é fácil, em geral, se-

parar a lenda da história. A sua estrutura é diferente. Mesmo quando a lenda não se delata 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, pela sua estrutura. Desenvolve-se de maneira excessivamente lisa. Tudo o que correr transversalmente, todo atrito, todo o restante, secundário, que se insinua nos acontecimentos principais, nos 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 está desbotado. A história que presenciamos, 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, recorta-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, e que não podem ser prejudicados na inteireza do seu sentir e obrar. 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 acêrca 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 ponderar o proceder dos indivíduos e dos grupos humanos no nascimento do nacional-socialismo da Alemanha, ou o proceder dos diferentes povos e estados antes e durante a atual guerra (1942), sentirá como são dificilmente representáveis os objetos históricos em geral, e como são inutilizáveis para a lenda; o histórico contém em cada indivíduo uma plethora de motivos contraditórios, em cada grupo uma vacilação e um tatear 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 subterrâneamente graduada, e a sua univocidade está quase constantemente em perigo, e os motivos de todos os participantes têm tantas camadas, que os slogans propagandísticos chegam a existir só graças à mais grosseira simplificação — o que tem como conseqüência, que amigos e inimigos possam empregar freqüentemente 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 entrecruzador dos motivos nos indivíduos e na trama total tornou-se tão concreto, 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, e começa este último, 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; outrossim, 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 freqüente 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 aplainante do acontecido, para a simplificação dos motivos e para a fixação estática dos caracteres, evitando conflitos, vacilações e desenvolvimento, tal como é peculiar à 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 plásticamente — o caso é o 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 conseqüência da unidade da estrutura religioso-vertical, não podia surgir uma divisão consciente dos gêneros literários. Todos eles pertencem à mesma ordem geral; tudo o que não pudesse ser encaixado nela, ainda que fôsse mediante a interpretação, não tinha lugar algum. Aqui interessa-nos sobretudo como se dá, nos relatos davídicos, 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 exegetica.

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 mobilidade política. No processo do reconhecimento, do qual partimos, aparece, além de Ulisses e de Penélope, a ama Euricléia, uma escrava comprada outrora pelo pai de Ulisses, Laerte. Tal como o pastor de porcos Euméio, ela passou a sua vida a serviço da família dos Laertiades; tal como Euméio, ela está estreitamente unida ao seu destino, amos e compartilha os seus interesses e sentimentos. Mas ela não possui vida própria nem sentimentos próprios; só tem os dos seus senhores. Também Euméio, não obstante ainda lembre ter nascido livre, pertencer até a uma família nobre (fôra roubado quando criança), já não tem, nem na prática, nem nos seus sentimentos, uma vida própria, está atado inteiramente 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 ainda é tão patriarcal, ainda, também, 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 sua 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 *Iliada*, que terminam com o episódio de Tersites, como sendo um movimento popular — e duvido que isto possa ser feito em sentido sociológico, pois trata-se de guerreiros de categoria senatorial, 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 a sua própria falta de independência e a sua 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, amiúde borbulhando inquietamente, e intervem freqüentemente 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 mais profunda historicidade e a mais profunda mobilidade social 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 que surge de Homero. Este certamente não receia inserir o quotidiano e realista no sublime e trágico; tal receio seria estranho o seu estilo e inconciliável com êle. Vê-se no nosso episódio da cicatriz, como a cena caseira do lava-pés, pintada aprazivelmente, é entretecida na grande, na 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 diria que a descrição realista do quotidiano seria 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 acontecimentos grandes e sublimes ocorrem nos poemas homéricos muito mais exclusiva e inconfundivelmente entre os membros de uma classe senhorial; estes são muitos mais intatos 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 se dá 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 já da maneira de se originarem os conflitos, tão fundamentalmente diferente. Nos relatos do Velho Testamento, o sossêgo da atividade quotidiana na casa, nos campos e junto aos rebanhos é constantemente socavado pelos ciúmes em torno à eleição e é 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 econômico com o espiritual, da bênção paterna com a bênção divina, conduzem a uma impregnação da vida quotidiana com substância conflitiva e, freqüentemente, ao seu envenenamento. A sublime intervenção de Deus age tão profundamente sobre o quotidiano, que os dois campos do sublime e do quotidiano não só estão, de fato, inseparados, mas são, fundamentalmente, inseparáveis.

Comparamos os dois textos e, de maneira adjunta, os dois estilos que êles encarnam, para obter um ponto de partida para os nossos ensaios sôbre a representação literária da realidade na cultura 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, realçamento 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 historicamente devinte 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; outrossim, a cultura grega logo encontrou os fenômenos do devir histórico e da multiplicidade de camadas da problemática humana e os atacou à sua maneira; no realismo romano aparecem, 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, que tratamos de realçar vigoram até a mais tardia Antigüidade.

Pois 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 n's textos; fizemos abstracção de tudo o que se refira às suas origens e deixamos, portanto, de lado a questão acêrca de 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 tal como êstes estilos se formaram, acabados, em tempos primordiais, êles exerceram sua influência constitutiva sôbre a representação européia da realidade.