

Morte e Amor:

A construção do humano na lírica grega arcaica

MAGDA GUADALUPE DOS SANTOS e
JACYNTHO LINS BRANDÃO

Os séculos VIII e VII a. C. assistem a uma mudança profunda na cultura grega — vale dizer, na cultura ocidental — a qual vai conformar o que de mais peculiar criou o gênio helênico nos campos das artes, do saber e da política. Em princípio, novas circunstâncias históricas condicionam mudanças econômicas que acarretam modificações sociais capazes de influir poderosamente na própria concepção que o homem faz de si mesmo, do outro e do mundo.

Evitando entrar em detalhes, já fartamente discutidos pelos especialistas, cumpre apenas anotar os principais passos desse movimento concatenado, cujos princípios se perdem na obscuridade dos séculos que medeiam entre a derrocada do mundo micênico pelos dórios e as primeiras manifestações da cultura grega arcaica. A ruína do sistema antigo, seguida de considerável aumento da população, provocará o colapso da agricultura de subsistência e levará os gregos a lançar-se ao mar, fazendo deles fundadores de colônias. O contato com outros povos, a especialização da agricultura no cultivo da vinha e da oliveira, transformados em produtos de exportação, aliados ainda à introdução da moeda no mundo helênico, fará do comércio a principal fonte de riqueza. Dessa forma, o poder da aristocracia tradicional, baseado na posse da terra, tende a decair, devendo ser dividido por outros segmentos da sociedade. O ponto de decisões é desviado do palácio para a praça pública, onde diversas camadas se manifestam, em busca de um novo pacto político que será estabelecido aos poucos e de forma variada nas

diversas comunidades. Está assim armada a cena sobre a qual se desenrolará a trama da história helênica — uma cultura nitidamente urbana, que fez da cidade-estado o ponto chave de sua visão do mundo.¹

Sem cair num condicionalismo histórico ingênuo — ficou dito acima que a nova situação condiciona reviravoltas na área econômica e social capazes de *influir em*, e não de condicionar por sua vez novas mudanças — sem cair pois no condicionalismo absoluto, cremos que o estudo de qualquer aspecto da cultura não pode prescindir de uma visão mais ampla do desenrolar da história. Nosso objetivo aqui é especificamente literário: acompanhar como se dá a construção de uma nova concepção do humano, através da poesia lírica dos séculos VII e VI a.C. Esse processo depende, em nosso modo de entender, do que chamaríamos o *descobrimento do amor*. Tomamos a lírica em sentido amplo, englobando sob essa denominação os diversos gêneros em sua origem atados à música: a elegia, o jambo, a poesia mélica.² Por *descobrimento* do amor entendemos o caminhar para uma idéia a respeito do sentimento amoroso que o alce acima do que consideraríamos, na falta de termo melhor, o “instinto natural”, ligado às necessidades de procriação e conservação da espécie; uma concepção do amor como algo própria e especificamente humano, como finalidade em si, como afirmação da humanidade do homem em face do mundo.

A descoberta do amor faz pois parte orgânica da grande aventura grega que é a descoberta do homem. Ousaríamos mesmo afirmar que a descoberta do amor na Grécia constitui, efetivamente, a primeira forma de humanismo no seio de nossa cultura, antes que o predomínio do racional se estabelecesse, já no século V, expulsando da esfera da investigação antropológica os problemas referentes ao domínio do volitivo-sentimental. Segundo esse ponto de vista, a teoria platônica a respeito do amor representa uma real

1. Sobre o assunto, veja-se VERNANT, J. P. *As origens do pensamento grego*. Rio, Difel, 1977.

2. Os antigos englobavam sob a denominação de líricos 9 poetas: Alcman, Safo, Alceu, Estesícoro, Anacreonte, Íbico, Semônides, Píndaro, Baquilides. (Cf. BALME, M. *Lyric Poetry, in Greek and Latin Literature: a comparative study*. Edited by John Higginbotham. London, Methuen, 1969).

ruptura, ao deslocar seu objeto para a esfera do ideal e, na esteira de Sócrates, identificar esse objeto com a verdade. O amar subordina-se, dessa forma, ao conhecer e, o que é mais grave, ao conhecer uma verdade transcendente que escapa aos limites do próprio homem.

Sem dúvida foram os sofistas que, pela primeira vez, tornaram clara a intenção antropológica de seus estudos. Mas o mesmo predomínio do humano patente na frase de Protágoras que ensina ser o homem a medida de todas as coisas, parece-nos presente também, por exemplo, no verso da poetisa Safo, ao confessar que belo é tudo aquilo que se ama. Nos dois casos, o homem é a medida; no segundo, o homem que ama e enquanto ama.

Medeia um verdadeiro abismo, é preciso frisar, entre Safo e Platão: para ela, o amor é que faz valioso seu objeto; para o filósofo, a verdade (o Bem e o Belo) transcendente é que dá valor ao sentimento amoroso. No primeiro caso, portanto, algo procedente do homem infunde valor ao mundo; no segundo, apenas algo exterior é capaz de dar sentido aos movimentos da alma humana.

Antes pois de se tornar objeto de estudo da filosofia, o ser humano já se tornara objeto e sujeito do fazer poético, na sua limitação, perecibilidade, fatuidade, a partir do momento em que, assumindo a consciência ancestral da morte, num novo mundo emergente em que os antigos valores haviam perdido sua força, põe em relevo e *cria* o amor.

I

A derrocada do mundo micênico, no século X a. C., em consequência das invasões dóricas, prepara já o surgimento de uma nova Grécia, cuja expressão mais destacada será a democracia. Desmantelado o sistema monárquico, tendo havido a repartição do poder no seio das pequenas comunidades autônomas, a nova sociedade diferirá profundamente da anterior, considerando principalmente o valioso instrumento com que passa a contar e que regula todos os movimentos de sua existência: a palavra. Sejam quais tenham sido os rumos da democracia nas diversas regiões e cidades-estado gregas, um ponto sem dúvida tiveram em comum: o culto da palavra e do debate, a *demagogia*, em seu sentido primitivo de condução do povo através do poder de persuasão do discurso.

Não mais domina quem detém a posse da terra, ou o poderio militar, religioso ou econômico, mas quem revela habilidade no falar, quem é capaz de convencer os concidadãos, enfim, para dizer tudo num só termo, quem é um homem *político* (isto é: da *pólis*). A antiga ordem hierárquica vai assim cedendo lugar a uma sociedade laica em que a participação dos habitantes na vida política depende apenas de ser ou não ser ele cidadão (*polítes*).

A *pólis* é composta de indivíduos livres e autônomos,³ sob o domínio das leis que a regem, mas capazes de influir nos seus destinos, indivíduos cujo valor não provém mais da nobreza de sangue mas de tudo o que ele próprio é capaz de fazer no seio da comunidade. Essa nova mentalidade é o que se depreende do verso do poeta Focílides, ao perguntar:

“que importa ser de origem nobre
para aquele a quem a graça não acompanha nem nas palavras
[nem nas decisões?”⁴

Não é difícil perceber que a própria natureza da cidade grega propicia um reforço do individualismo. Em torno do rei micênico havia uma sociedade massificada que se reconhecia apenas na figura do monarca. A guerra de Tróia, como narrada por Homero, é um acontecimento que, apesar de movimentar multidões, permanece no plano dos diversos reis em cena. Quais as características dos exércitos comandados por esses soberanos que não as dos próprios chefes? Muito longe estamos da concepção de um exército ideal em que lutassem lado a lado amante e amado, em que cada um se esforçasse ao máximo para salvar o amigo particular.⁵ Mas não é

3. Não discutimos aqui a posição dos estrangeiros e dos escravos nessa sociedade, privados ambos de direitos políticos, por ultrapassar os objetivos de nosso trabalho. Ainda que tenha ares de aristocrata, já que o critério básico da cidadania é ser filho de cidadão, a democracia grega representa uma grande revolução no contexto das monarquias sagradas e absolutistas do oriente e da própria civilização micênica. Sobre o assunto, veja-se FINLEY, M. I. *Esclavidud antiga e ideologia moderna*. Barcelona, Ed. Crítica, 1982; *Id. A economia antiga*. Porto, Afrontamento, 1980.

4. Fr. 3. Tradução de MALHADAS, D. e NEVES, M. H. M. in *Antologia de poetas gregos*. Araraquara, UNESP, 1976. p. 75.

5. Cf. PLATÃO. *Banquete*, 178 e

preciso avançar muito no tempo para perceber a prevalência do individual sobre o coletivo no campo do heroísmo guerreiro, bastando recordar o conhecido fragmento de Arquíloco, provavelmente o mais antigo dos líricos, em que o poeta narra como fugiu da morte, abandonando no campo de batalha inclusive o seu escudo.⁶

Ao mesmo tempo que reforça o individualismo, a convivência de cidadãos livres gera a consciência do que é domínio de todos. O Estado é esse espaço comum de que participam todos os indivíduos, não mais a pessoa do rei. É sintomático que a própria estrutura física da cidade sofra transformações: onde se erguia outrora o palácio, recinto fechado a que a população não tinha acesso, geralmente no cume da cidadela, abre-se então a *agorá*, a praça da assembléia do povo, dominada pelo templo do deus tutelar, lugar de todos, ponto de encontro onde se debatem os grandes problemas da comunidade. Estamos sem dúvida diante de uma sociedade sem precedentes na história antiga, dominada, repetimos, pelo poder da palavra como meio de construção do social e, ao mesmo tempo, meio de afirmação do indivíduo.⁷

A interação da *agorá* com o *lógos* pode ser rastreada através da história das duas palavras. Ambas relacionam-se com verbos cujo sentido primeiro seria o de *reunir, ajuntar*: *agéiro* e *légo*, respectivamente. Assim, o sentido primitivo de *agorá* é o de 'assembléia', antes de passar a designar o 'lugar onde se realiza a assembléia'. É naquela primeira acepção que Homero utiliza o termo, a par de seus derivados *agoretýs*, 'eloqüência', e *agoretés*, 'orador'. Note-se a relação da *agorá* com o falar, expressa finalmente através do vocábulo *agoreúo*, 'falar em público, falar em assembléia'.⁸

Já o verbo *légo* abarca tanto o sentido considerado primitivo, com que ocorre em Homero, de 'ajuntar, reunir, colher, escolher',

6. Cf. IV *supra*.

7. Sobre o assunto, consulte-se VERNANT (1977) p. 34 e ss.: "O que implica o sistema da *pólis* é primeiramente uma extraordinária preeminência da palavra sobre todos os outros instrumentos do poder".

8. Cf. SOUZA, José Cavalcante de. *A pólis como quadro institucional da cultura grega*, in *A democracia grega*. Organização de Hélio Jaguaribe. Brasília, UnB, 1982. p. 13-22.

quanto o de 'dizer, falar'.^{8a} Pode-se conjecturar até que ponto, como no caso de *ageíro/agorá*, o deverbal *lógos* não teria influído no surgimento da segunda acepção. Embora diversas explicações tenham sido sugeridas para a similitude das formas desde a Antiguidade, caberia perguntar ainda se a solução do problema filológico não estaria na consideração da importância da assembléia na vida das cidades gregas. No primeiro caso (*ageíro/agorá*) o nome do local de realização da assembléia é tirado do verbo cujo sentido atende à formação da mesma; no segundo (*légo/lógos*), do verbo de mesmo sentido não poderia ter derivado o nome do discurso, o instrumento através do qual se fazia possível a realização efetiva da assembléia?

O argumento ganha em evidência se considerarmos um dos derivados de *lógos* — *diálogos* — que expressa não apenas o discurso, mas o debate, a conversa, a discussão. Ora, o lugar natural do diálogo na cidade grega é a praça pública, pelo menos no que concerne ao período arcaico. Assim, o sistema de relações proposto poderia ser expresso da seguinte forma, que permite sua visualização:

ἀγείρω	→	ἀγορά	→	ἀγορεύω
(reunir)		(assembléia, praça)		(falar em assembléia)
λέγω	→	λόγος	→	λέγω
(reunir)		(palavra discurso)		(falar)
		διάλογος	→	διαλέγομαι
		(diálogo, debate)		(conversar, discutir, raciocinar)

A importância do falar na vida grega manifesta-se também através do grande número de termos que se incluem nessa esfera semântica, dos quais citamos: *μῦθος* (discurso); *μυθέομαι* (discorrer); *φημί* (dizer); *φήμη* (dito, notícia); *φράζω* (dizer, explicar); *φράσις* (expressão);* *εἶπω* (dizer); *ἔπος* (palavra, verso); *ῥῆμα* (palavra, palavra dita, verbo); *ὄησις* (discurso); *λαλέω* (conversar); *λαλία* (conversa, conversa fiada); *ληρέω* (dizer um absurdo); *λήρος*

8a. Cf. BOISACQ, E. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Heidelberg, C. Winter, 1950. s. v.

(absurdo); φλυαρέω (dizer bobagens); φλυαρία (charlatanaria); ἀδολεσχέω (falar muito); ἀδολεσχία (o falar sem descrição); ὑθλέω (tagarelar); ὑθλος (tagarelice); ἀντιλέγω (contradizer); ἀντιλογία (contradição); ἀμφισβητέω (discutir); ἀμφισβήτησις (discussão); ἐρίζω (discutir, disputar); διατρέβω (discutir um assunto, conversar); διατρέβη (discussão, conversa); λεσχάζω (conversar); λέσχη (conversação); δημηγορέω (falar diante do povo); δημηγορία (discurso feito dante do povo); ἡμί (falar).^{8b}

Deixando de lado a discussão de detalhes lingüísticos, ressaltaríamos apenas que cada um desses termos tem uma história e se liga a um aspecto do ato da fala ou a um de seus modos de realização, o que não é difícil de se perceber. Talvez o mais geral seja φημί (infinitivo φάναι), da mesma raiz de φωνή 'voz, palavra' (cf. também φήμη 'ruído'). Nesse contexto, todavia, o par λέγω/λόγος passará a predominar, quanto mais se avançar no tempo, passando o *lógos* a designar a própria linguagem, em seguida a noção, o conceito e, finalmente, a razão. O itinerário do *lógos* grego poderia assim ser traçado, desde suas raízes, da ação inicial de se reunir em assembléia aos domínios da filosofia, da construção de uma concepção do mundo propriamente helênica. Caberia ainda de novo refletir: o domínio do *lógos* não se deveria, em última análise, a suas relações com a *agorá*, já que aquele se constrói como o grande diálogo do indivíduo com o mundo, com os outros homens e consigo mesmo?

II

Tais considerações coincidem com a linha de raciocínio de diversos estudiosos, dos quais salientaria Jean-Pierre Vernant, ao procurar demonstrar como sob os influxos da *pólis* nascerá e se desenvolverá o pensamento grego. É também na *pólis* que se dará a descoberta do homem, que pretendemos estudar aqui. A literatura demonstra bem essa revolução na mentalidade grega, se atentarmos no universo em que se movem a poesia épica antiga e a poesia lírica, filha dos novos tempos.

8b. Cf. DUFOUR, M. *Traité élémentaire des synonymes grecs*. Paris, A. Colin, 1910. § 266-283.

Em Homero, com efeito, encontramos um mundo povoado de heróis e regido pelos deuses. Tanto a própria Antigüidade teve consciência desse distanciamento das personagens homéricas que Hesíodo as situou numa outra era, anterior à sua: a idade dos heróis.⁹ O herói é uma pessoa diferente do homem comum, cujo caráter se modela através dos conceitos de heroísmo, basicamente assentados na consumação da *excelência guerreira*, o que dá sentido a toda sua vida e morte.

Na morte do herói se realiza o ideal épico, na proporção em que se torna possível preencher o vazio da morte com a própria heroicidade. Isso quer dizer que a morte do herói deve ser, ela também, uma forma de realização da excelência, deve ser mesmo o coroamento e afirmação final da excelência buscada através de todos os atos heróicos. O herói só se completa e se define plenamente como tal através da morte. Um deus não pode ser herói porque não pode morrer. O herói é mortal, mas se eleva acima de sua condição justamente por emprestar à morte um sentimento nobre e grandioso.

Tanto que alguns dos heróis, narram os mitos, são divinizados após a morte, pois essa não representou para eles um fim, mas a consecução do objetivo.¹⁰ A escolha de Aquiles entre o morrer moço e glorioso ou velho e mergulhado no esquecimento é uma eleição consciente.^{10a} Ao escolher a glória, Aquiles sabe que escolhe também, necessariamente, a morte, mas não o seu vazio. Em última análise, é-lhe dado escolher entre duas mortes, já que sua natureza não poderia furtar-se a isso: a morte em si, definida basicamente como um *vazio*; e a *bela morte*,^{10b} em que o vazio original é preenchido com os valores heróicos. Escolhendo pois a segunda, Aquiles evita a própria morte.

* * *

9. Cf. *Os trabalhos e os dias*. v. 156 ss.

10. Tal lenda é relatada por Quinto de Esmirna, com referência a Aquiles. Além desse, também Heracles (Hércules) é divinizado após a morte. Cf. RICHEPIN, J. *Mitología clásica*. México, Unión Tipográfica Editorial Hispano-americana, 1957. Tomo 2º, p. 363/364.

10a. Cf. *Iliada*, XIX, 420-424.

10b. Cf. Alceu, Fr. 34: "Que, para Ares, a morte é bela." (sempre que não houver outra referência, trata-se de tradução nossa.)

Como é na morte que se constrói o heróico, será também nela que se dará a epifania do humano, o que chamamos de o descobrimento do homem, embora os rumos tomados sejam diferentes. Com efeito, a primeiríssima revelação que o homem tem de si é como ser mortal.^{10c} Apenas ele, dentro de todo o universo, morre e tem consciência disso. Tal consciência se impõe como algo de terrível, porque carente de qualquer significação: um vazio, o nada, a escuridão, o abismo característico de um mundo desconhecido onde não chega a luz do sol. Essa consciência, enfim, é que *expulsa* o homem da harmonia do *kósmos*, dando-lhe a certeza de ser um ente à parte, na medida em que se sente um estranho num mundo que lhe sobrevive.

Embora conheça a morte no mundo, o *Mundo*, tomado como o grande *Outro*, não morre, renascendo sempre de novo. O mundo não deixa de se mostrar como *imortal*, como alguns dos próprios deuses que morrem para ressurgir. A inexorabilidade da morte é quinhão apenas do homem, dentro de todo o universo físico e mítico em que ele se encontra mergulhado. Tanto se sente que a natureza participa da imortalidade dos deuses que muitos de seus elementos são divinizados: a Terra, o Sol, o Oceano, as Montanhas, os Rios. Por seu turno, os animais e plantas, embora perecíveis, não sobrevivem à morte nem têm consciência dela, o que os livra de seu domínio.¹¹ Só porque resta algo do homem após o fim, este se torna motivo de angústia. Apenas ele espera e teme uma outra vida, no Hades, nas trevas, de onde não haverá retorno — o *estar morto* se estenderá eternamente, como afirma Semônides:

10c. Sobre o assunto, veja-se também BATAILLE, Georges. *O erotismo, o proibido e a transgressão*. Lisboa, Moraes, 1982. Através de argumentação diferente, o autor demonstra a ligação do erotismo com a morte, situando ambos na esfera do sagrado. O homem se destacaria como ser à parte no momento em que cria *proibições* relativas aos mortos e ao erótico. Isso faz da morte e do amor humanos fatos singulares — apenas humanos.

11. Nos poemas homéricos, a comparação da existência humana à das folhas é usada sempre que se deseja opor sua natureza efêmera à dos imortais. A idéia de renovação cíclica, ligada à sucessão das estações, encontra-se entretanto também presente, o que, de certo modo, reduz o impacto da morte. Cf. VI *supra*.

“Muito pois para nós é, de estar mortos, o tempo e vivemos poucos anos, em número, totalmente mal.”¹²

Mundo e deuses são portanto uma coisa só; o estranho é o homem, o que torna necessário criar um universo que seja a sua casa, um *mikrokósmos* humano dentro do *makrokósmos*. Em certo sentido, a cidade representa esse esforço de encontrar um espaço próprio onde possa ser eliminado o sentimento de estranheza. Num sentido mais amplo, toda cultura constitui tentativa de compreender, dominar, domesticar e recriar um mundo que expulsou o homem. Não por mero acaso a *pólis* será o meio natural em que nascerão as diversas formas do saber e da arte grega. É difícil para nós, hoje, acostumados a um eruditismo elitista, entender o sentido *político* (isto é, referente à *pólis*, à comunidade) de toda manifestação cultural na Grécia arcaica: das olimpíadas ao teatro, da ciência à filosofia. Citamos apenas o exemplo de Heráclito, que consta haver depositado seu livro a respeito da natureza no templo de Ártemis, em Éfeso, pois sabia ele que sua investigação, longe de constituir mera curiosidade particular, era um bem público. Quanto mais regredimos no tempo, mais forte percebemos a vinculação do saber e das artes com o social.

Também a literatura testemunha essa ligação, sobretudo a poesia lírica, que nascerá no seio da *pólis* e, em certa medida, junto com ela. Embora supusesse igualmente a recitação para um auditório, a épica tratava de assuntos distanciados no tempo além de, pelo que se pode saber, a apresentação do *aedo* não estar presa necessariamente a um acontecimento social. Com a poesia lírica tudo se passa diferentemente. Adrados demonstra — em *El mundo de la poesía lírica griega antigua*¹³ — como é provável que o gênero se tenha desenvolvido no ambiente de rituais religiosos, nos quais se cantariam hinos apropriados, sendo estes hinos os primitivos cantos líricos. Estamos diante de uma *feira* aberta à comunidade ou, pelo menos, a parte dela. Aos poucos, o assunto das composições se

12. fr. 4. Tradução de ASSUNÇÃO, T. R. e BRANDÃO, J. L. (neste número).

13. ADRADOS, F. R. *El mundo de la poesía lírica griega antigua*. Madrid, Alianza, 1981.

iria profanizando, continuando todavia relacionado com um evento social. A ligação da elegia, provavelmente a mais antiga das formas de poema lírico, com os banquetes fúnebres, em que se fazia o elogio do morto, parece ser aceita por alguns estudiosos.¹⁴ Desse modo, a laicização temática faria com que o universo literário saltasse de um período muito recuado para a contemporaneidade da *pólis*. Não mais histórias antigas serão o material do poeta, mas a própria vida quotidiana. Se cumpre chorar um cidadão recentemente falecido, forçosamente terá o autor que se movimentar em tempos recentes ou atuais com relação a si e, o que é mais relevante, terá de falar não de heróis e de deuses, mas de homens.

Não quer isso significar que a mitologia tenha sido completamente abandonada, mas que ela passará a ser tratada diferentemente. Na epopéia, o mito é o núcleo de que depende tudo no poema: o trecho, as personagens, a visão-do-mundo, a forma. Na lírica, o mito comparece de outro modo, utilizado apenas quando pode reforçar o dito pelo próprio poeta. Mesmo os hinos dirigidos aos deuses terão, em geral, caráter imprecatório, como o de autoria de Safo, em que suplica o auxílio de Afrodite. Depois de caracterizar a deusa e de fazer alusão à forma como sempre atendeu suas súplicas, a poetisa a faz falar, pondo na boca divina as palavras que deseja ouvir:

... “quem, de novo, desejas
que eu,

que persuado, conduza a teu amor? quem, ó
Safo, te injuriou?

E se assim ela te foge, logo te assediará;

se presentes não aceita de ti, pelo contrário te oferecerá;

se não te ama, bem logo te amará,

mesmo sem desejá-lo”.¹⁵

14. O importante, nesse caso, seria o ambiente do banquete, não precisamente o elogio do morto. Veja-se NIETZSCHE, F. *La cultura de los griegos*. Madrid, Aguilar, 1955. p. 75-78. Voltaremos à discussão do problema adiante.

15. Fr. 1. Tradução de MALHADAS e NEVES (1976), p. 91.

Se o hino *faz falar* a própria deusa, isso significa que o poeta coloca os deuses a seu serviço. Não é preciso esperar, sem nenhuma espécie de certeza, para saber se a súplica será ouvida ou não. O discurso poético que fez o pedido *faz* ele também a resposta. A divindade tornou-se dócil ao encantamento do discurso humano, diríamos.¹⁶

III

Uma vez localizados no mundo da cidade, o poeta lírico e sua produção se identificarão mais especificamente com diversos segmentos da sociedade. A lírica é uma poesia de *mikrokósmoi*: quando Sólon se dirige aos atenienses, quando Calino e Tirteu procuram infundir valor nos jovens guerreiros, quando Alceu compõe versos simpóticos ou Safo escreve odes para ser cantadas em seu círculo de amigas. A poesia experimenta o duplo movimento a que aludimos com respeito à formação da *pólis*: o individual em face do social. Em momentos variados, prevalecerá um ou outro.

Calino e Tirteu se ligarão mais intimamente aos ideais da epopéia, em busca de uma excelência realizada através do valor e da coragem na guerra, capaz de insuflar sentido na morte inevitável. Sólon, por seu turno, fala quase sempre a seus concidadãos, preocupado com os problemas comuns a todos. Mas mesmo nesses poetas cuja obra é marcada por uma finalidade social, há uma grande revolução em face da épica, no que concerne à contemporaneidade temática, à consciência atroz da pouca duração da vida e da impossibilidade de fugir da morte, ao uso do discurso em segunda pessoa.

Grande importância tem o último aspecto, em contraponto com a poesia épica. O narrador homérico, que se oculta atrás dos fatos, dirige-se a um ouvinte também não claramente identificado. Os dois grandes pólos do diálogo diluem-se para dar realce à ação. Tudo se move nos domínios da objetividade e da impessoalidade. Já a elegia guerreira será incisivamente endereçada aos

16. Sobre o assunto, ver CROISSET, A. e M. *Histoire de la littérature grecque*, tomo segundo. Paris, Ernest Thorin, 1890. p. 4-6.

concidadãos dos poetas: “Até quando ficais inertes... ó jovens?” — interroga Calino, enquanto Tirteu, de igual modo, conclama: “Vamos! ó jovens, lutai.”¹⁷

O mesmo destinatário claramente identificado percebe-se na produção de Sólon, a par de um maior relevo do poeta: “ensinar isto aos atenienses o coração me ordena” — declara ele.¹⁸ Há aqui, distintamente, alguém que ensina e alguém que recebe o ensinamento. Ensinamento relativo ao comum a todos: “nossa cidade, pelo designio de Zeus, jamais perecerá”, principia sua terceira elegia. A descoberta do *tu* e do *eu* conduz a esse *nós* ou, talvez com maior precisão, a descoberta do *eu* e do *tu* dá-se no confronto possibilitado pela consciência do *nós*. O indivíduo conforma-se no seio da cidade e esta em face do indivíduo.

Será dentro deste mesmo mundo da *pólis*, já transformada no *makrokósmos* do homem, que ele vai voltar-se para outros *mikrokósmoi*, representados pelos círculos de suas relações mais íntimas e, mais ainda — este é um momento de *suma importância* — para o *mikrokósmos* de sua natureza. O poeta falará de si, de seus problemas, de seus anseios, de suas perplexidades. A poesia descobrirá o discurso em primeira pessoa, que será a marca mais característica do lirismo em todos os tempos. O discurso da epopéia, ressalte-se mais uma vez, é dominado pela terceira pessoa, pois a poesia ainda não penetrara nos recônditos da subjetividade humana. Assim também na elegia guerreira e moral — de Tirteu, Calino e Sólon — existe a clara definição do poeta como aquele que fala, embora não fale de si. Já com Mimnermo, Alceu, Anacreonte e, sobretudo, Safo, o universo pessoal do autor passará a primeiro plano.

Esse é o momento em que se cumpre o descobrimento do homem como indivíduo e como pessoa. Assim como politicamente se impôs ele dentro da *pólis*, é através da lírica que, pela primeira vez, tomará consciência de si. O nascimento da cidade representa um primeiro momento da conscientização, ainda conturbada e intuitiva, do ser humano como espécie à parte e estranha dentro do mundo.

17. Fr. 1 e 10 respectivamente. Tradução de MALHADAS e NEVES (1976). p. 68 e 69.

18. Fr. 3, 30.

Nos versos dos poetas líricos essa imagem ganhará contornos mais precisos, o homem se descreverá com detalhes, muito antes de a filosofia decidir centrar nele seu objeto de estudo.

Uma consideração faz-se ainda necessária. O caráter *subjetivista* da lírica não implica, de modo algum, alheimento com relação ao todo. Falar de si não será um ato singular em sua essência, pois falando de si o poeta expressa o humano. O individual conduz ao universal e, na verdade, não há forma de atingir o humano sem passar pelo homem. Alcançando-se o humano, resgata-se, ao mesmo tempo, o mundo que expulsou o homem. O novo eixo daquele passa a ser este último que, colocando-se no centro de um novo universo, recria o mesmo mundo através do poder do discurso.

Como Nietzsche procura demonstrar em *O nascimento da tragédia do espírito da música*, a lírica nada tem de subjetivismo individualista, mas desvela, através do *eu*, o universal, fazendo-se porta-voz do que chama a *Dor Primordial*, o *Uno*. Segundo ele, da música, expressão pura dessa universalidade escondida detrás dos fenômenos sensíveis, nasce a poesia lírica, como tentativa de plastificação do apenas intuído.¹⁹ Não há, de fato, nos líricos, *imitação da realidade*, como na epopéia, nem em seus aspectos plásticos nem no que respeita à ação. Há sim imagens que *individualizam* momentaneamente o que se esconde por detrás da realidade.

Não temos a pretensão de defender ou criticar a posição de Nietzsche, mas apenas de fazer uma leitura do mesmo acorde com o que procuramos demonstrar. Usando sua terminologia, diríamos que a primeira imagem *criada* (isto é, *individualizada*) por Apolo, a partir da intuição da dor dionisíaca, é a da morte. A bela morte, a morte como consumação da excelência, encontrada na epopéia, constitui, na verdade, uma forma de fugir da mesma, através de uma imagem privilegiada. Na épica, Apolo venceu Dionisos e deu serenidade ao mundo, através de suas ilusões. Na lírica, os dois compactuam, e Apolo forma imagens que expressam o dionisíaco.

19. NIETZSCHE, F. *La nascita della tragedia*. Milano, Adelphi, 1972. cap. 5-6, p. 39-50.

Tanto que os rumos são totalmente diversos: a épica é um *caminho para a morte*; a lírica, *exaltação da vida*. Para fugir do inevitável, o herói busca a morte excelente; por encarar de frente a morte, o poeta lírico canta a fruição da vida.

Ainda que a morte terrível seja apenas, ela também, uma imagem, expressa, sem dúvida, todo sem-sentido da condição humana. Não desejamos entrar em detalhes sobre a ontologia nietzscheana, considerando o problema do Uno e do múltiplo, mas apenas chamar a atenção para o fato de que, nos limites da vida e do universo do homem, a *Dor Primordial* se expressa em termos de *medo da morte*. Não interessa aqui se o Uno abarca tudo e se todo o universo participa e expressa de algum modo seu sofrimento. Para o homem, o grande dilema — o dolorosíssimo dilema — da existência está no fim da mesma. Assim, a morte, como imagem dessa dor, seria a primeira criação de Apolo, no âmbito da poesia lírica, que procura plastificar isso nos seus versos. Essa plastificação será tão concreta que a morte assumirá formas humanas, apresentando-se como a Moira ou as Queres. Diante de tais figuras terrivelmente dolorosas, o poeta se volta para a vida. Nesse voltar-se para a vida, cria o *Amor*, sem dúvida também outra imagem apolínea. Morte e amor são, no fundo, imagens diversas aparentemente, que expressam a mesma perplexidade.²⁰ O preço dessa ligação será um eterno desassossego de que a lírica não se pode livrar, a menos que desvirtue seu caráter.

IV

Afirmamos acima que foi a consciência da morte que revelou ao homem sua identidade. Aqui também será a mesma perplexidade diante do fim que o guiará. Poderia haver ligação entre as origens

20. Freud procura demonstrar isso num sugestivo artigo, defendendo que a deusa do amor, Afrodite, seja ela própria um desenvolvimento da deusa da morte, a Moira. Cf. *O tema dos três escrínios*, in *O caso Schreber, Artigos sobre técnica e outros trabalhos*. Edição standart brasileira das obras psicológicas completas de S. Freud, vol. XII. Rio, Imago, 1969. p. 367-379.

da lírica e os antigos cantos fúnebres, como já referimos. Isso sem o imperativo absoluto de admitir que a elegia, por exemplo, derive de composições que celebrassem, necessariamente, um morto, como foi sugerido pelos filólogos alexandrinos. A etimologia do termo, aventada pelos mesmos, não costuma ser mais aceita hoje em dia: ἔλεγεια viria de ἔλεγειν, 'dizer ai! ai!'. Parece mais sensato admitir que se prenda às raízes armênias *elêgn* e *elegneay*, 'caniço, flauta de caniço', o que definiria a elegia simplesmente como um canto acompanhado de flauta.^{20a}

Não se pode contudo crer que a interpretação dos Antigos fosse infundada, não no que se refere à etimologia do termo, mas à origem do gênero. O que causa espécie é o fato de não se conhecer nenhuma dessas lamentações primitivas, dirigidas a um morto específico, além da elegia "sobre o naufrágio", de Arquíloco, a que faz referência o Tratado do Sublime.^{20b} Trata-se, porém, de um único exemplo. A elegia, como a conhecemos, coloca-se nas eras mais remotas num plano de lamentação da morte mais generalizado, chorando o poeta, com freqüência, sua própria sorte como mortal ou pressentindo, com a idade, a aproximação do fim. Se admitirmos pois que a música expressa, sem imagens, a dor dionisíaca da existência; que a lírica nasce da música, como um esforço de plastificação, através da linguagem, dessa mesma dor; e que a primeira de todas as imagens formadas é a da morte — compreenderemos como a elegia, sem precisar derivar necessariamente de uma lamentação fúnebre, trata da morte como seu tema próprio. Seria assim necessário admitir apenas a ligação da elegia com a música — como sugere a etimologia do termo — e considerar a descoberta do homem, a criação de um cosmos humano, nos moldes que vimos procurando demonstrar, para entender a temática da morte nela presente.²¹

20a. Cf. BALME (1969) e NIETZSCHE (1955).

20b. Frs. 1-5. Cf. ARCHILOQUE. *Fragments*. Paris, Belles Lettres, 1958. p. 1-2. A elegia em questão teria sido motivada por um naufrágio em que teriam morrido vários cidadãos de Paros.

21. Lembre-se ainda que a flauta, a que se ligaria a raiz armênia aludida, era considerada pelos Antigos como instrumento dionisíaco, em oposição à lira, pertencente a Apolo. Voltaremos à discussão do dionisimo na lírica adiante.

Pode ser que a elegia se ligue aos cantos de funeral, mas isso não é o mais importante. O essencial é que ela se situa no *mundo do homem* e trata deste. Falar do homem supõe falar da morte. Não mais como se encarava a morte heróica, mas como algo que acaba com o homem, logo, como algo de *terrível*. Há um abismo entre o herói homérico que escolhe morrer logo e o poeta Arquíloco, ao afirmar:

“Com meu escudo alegra-se hoje um Saião; arma excelente que eu abandonei a contragosto junto de um arbusto. Mas salvei minha vida! Que me importa aquele escudo? Tanto faz. Comprarei outro melhor.”²²

Note-se que a ênfase se coloca não mais na consecução da excelência heróica, mas no imperativo de conservar a vida. Há toda uma nova ideologia por detrás desses versos, que eliminou a necessidade de o homem tentar se equiparar aos deuses ou aos heróis através de grandes feitos. Abandonar o escudo significa mais que um gesto fortuito, no contexto da tradição épica. O escudo simboliza o próprio herói, bastando recordar a importância que Homero atribui ao escudo de Aquiles, arma forjada pelo deus Hefesto, que traz gravado em si como que um resumo do mundo. O mar, o sol, a lua e as estrelas, os trabalhos diários, o casamento, os divertimentos e a guerra — tudo se encontra ali representado.²³ Abandonar o escudo equivale pois a uma profissão de fé em novos valores, a deixar de lado o ideal épico na sua totalidade, a contrapor à bela morte do herói o absurdo da morte em si. Não é qualquer escudo que Arquíloco abandona no campo de batalha, mas o próprio escudo de Aquiles e o mundo nele resumido.

Sob esse ângulo, cada palavra do fragmento citado ganha em importância: trata-se de uma *arma/mundo* excelente, abandonada a *contragosto*, pois ninguém deixa a serenidade de outro modo; a escolha, todavia, coloca-se entre conservar o escudo/mundo heróico ou salvar a própria vida: diferentemente de Aquiles, o poeta prefere

22. Fr. 12. Também Alceu tratará do mesmo tema: “Alceu está salvo, mas não suas armas”. Fr. 32.

23. *Iliada*, XVIII, 478-608.

a segunda opção, pois uma elimina a outra e já teve ele a revelação da morte como tal; finalmente, tomada a decisão, a exclamação de desdém — “que me importa aquele escudo (/mundo)? Tanto faz, comprarei outro melhor.” — destrói toda carga mítica relativa à arma, ainda percebida nos primeiros versos. É como se o *escudo* de Aquiles e o *mundo* de Aquiles perdessem todo seu valor diante da morte.

O novo mundo, trocado pelo heróico, será o mundo humano da cidade, em que a *areté* está não no elevar-se acima do comum, mas em ser mediano:

“Ser mediano traz muitas vantagens;
quero ser mediano na cidade”²⁴ —

afirma Focílides. Desapareceu o imperativo de elevar-se acima do humano, para impor-se num ambiente dominado por forças inumanas, pois o homem começa a mergulhar nas profundezas de sua própria condição.

V

Esvaída contudo a seiva da heroicidade, que emprestara sentido à existência durante os tempos precedentes, faz-se necessário criar algo novo, capaz de se contrapor à dor provocada pela consciência da morte e do que ela representa — a incapacidade, a inércia, a falta de forças físicas e intelectuais, o esquecimento. Esse é o momento preciso que podemos considerar como o do *descobrimento do amor*.

Ainda uma vez vale a pena traçar paralelo com a épica. Os poemas homéricos desconhecem o amor, isto é, o amor lírico de que estamos tratando ou, se quisermos, o que se costuma chamar, apenas com relativa propriedade, a “psicologia do amor”. O impulso amoroso na *Iliada* e na *Odisséia* encaixa-se dentro do movimento do *kósmos*, não diferindo dos deuses para os homens ou animais. Digamos que nesses poemas encontramos elementos eróticos mesclados ao mero instinto, mas ainda não amor. Os mitos demonstram

24. Fr. 12.

o que afirmamos, ao narrar, por exemplo, como Zeus conquista Europa sob a forma de um touro, Leda transmutado em cisne, Dânae feito chuva de ouro e Egina como uma labareda. Não há distinção entre natureza humana, divina, animal e inanimada. Trata-se de uma ausência de fronteiras semelhante à que existe na guerra, em que deuses, homens e mundo se misturam no combate: tanto os deuses participam da ação diante de Tróia quanto, em determinado momento, o próprio rio Escamandro investe contra Aquiles.²⁵ Nessa indeterminação do humano, o amor também não poderia apresentar traços distintos.

Com efeito, os deuses desconhecem o amor porque não experimentam a morte e o passar do tempo. O amor lírico será sorvido na fatuidade do instante e na intuição do fim. Os heróis também o desconhecem, porque mergulhados nos valores do próprio heroísmo, que mascara a morte como o mais digno de ser amado. A *Odisséia*, por exemplo, que poderia ser o poema da saudade amorosa de Penélope, constrói-se como o poema da fidelidade. A ausência de Ulisses atormenta a esposa mais pela dilapidação de seus bens, promovida pelos pretendentes, que pela falta afetiva que ele lhe faz. Nem mesmo a cena do reencontro dos esposos, depois de tantos anos, traz a esperada sugestão lírica. Quão longe se encontra essa responsabilidade doméstica do grito de desespero de uma Safo, que clama pela morte na ausência da pessoa amada, arremessando-se ao mar em desespero amoroso, conforme a lenda, num gesto que vale um poema.

Uma vez passada a idade dos heróis, repetimos, cumpre de novo *criar* algo que se contraponha à consciência cruel da morte. Dessa vez não será na mesma morte que se verá a solução. É como se a houvessem despido das roupagens que a faziam outrora passar por bela. Não há como não encará-la de frente, ficando todo esforço reservado ao buscar-se um meio de escapar, ainda que momentaneamente, de seu domínio. Tal é o amor. Não o amor de que participa toda a natureza — o homem já se move no seu *mikrokósmos* alargado em *makrokósmos* — mas um tipo de amor caracteristicamente humano. Era preciso descobrir-se o homem

25. *Canto XXI*. 233 ss.

para descobrir-se o amor, ao mesmo tempo em que o descobrimento daquele só se dá, de forma completa, através do segundo. Como observa Freud, estudando uma série de mitos e lendas, a figura terrível da morte, vazia, disforme, cruel transforma-se, por obra do discurso humano, no mais cobiçável dos seres: belo, terno, cheio de vida. *Ātropos* metamorfoseia-se em *Afrodite*.²⁶

Trata-se, contudo, de uma transformação momentânea. Apenas assim se pode compreender o sentido profundo da relação constante e estreita de dois temas aparentemente tão distantes: morte e amor. Ou o porque de a elegia — de algum modo ligada à esfera da primeira — tratar também do segundo. Ou ainda, o porque de, terminado o tempo do amor, restar apenas a morte. Seria como se *Ātropos*, depois de se mostrar por momentos como *Afrodite*, sempre voltasse a exigir o que é seu. O amor lírico é desesperado justamente por isso. Fugindo da morte, sabe não poder escapar dela.

VI

São dois temas constantes na lírica grega arcaica: o medo da morte e o desejo do amor. Este último, entretanto, como vimos, é entendido como algo passageiro, a que segue inevitavelmente a primeira, o que gera outro nível importante de oposição, considerando-se o tempo, a duração: velhice *versus* juventude. Deste novo binômio, por seu turno, surgem outros, como disformidade × beleza, cansaço × vigor, indesejabilidade × poder de sedução. Em todos se percebe, sob roupagens diferentes, de um lado o pavor da morte, do outro o anelo do amor.

Representando graficamente, teríamos:

(1)	(2)	(3a)	(3b)	(3c)	
morte	velhice	disformidade	cansaço	indesejabilidade	
amor	juventude	beleza	vigor	poder de sedução	etc.

26. Cf. FREUD (1969), p. 376-377.

Esses desdobramentos do tema inicial (morte \times amor) cumprem o papel de restringi-lo aos limites da vida humana. Com efeito, no momento em que se passa de (1) a (2) essa limitação se impõe: não interessa a morte em si ou o que se passa após a mesma, por exemplo, mas o disfarce que ela assume na trajetória da vida humana, representado pela velhice. Vida aqui se entende no sentido de *bíos*, não de *zoé*, ou seja, o tempo compreendido entre nascimento e morte do indivíduo, não a vida em sentido geral e abstrato. A passagem de (1) a (2) é perfeitamente coerente dentro do roteiro que tentamos traçar da descoberta do homem através da descoberta do amor. Consciente de sua própria morte, o homem procura preencher o seu vazio através do amor. Conserva, todavia, a certeza de que esse preenchimento é algo momentâneo, pois virá o tempo da morte. Transporta pois para sua própria vida a contradição existencial básica, não necessariamente relativa a ela, e descobre no seu *bíos* um tempo do amor, a juventude, e um tempo da morte, a velhice.

A juventude é então desejável pelos regalos do amor, como a velhice é detestável em face do medo da morte, o que se depreende, por exemplo, do seguinte fragmento de Sólon:

“Igual riqueza têm os que possuem muita prata,
ouro, campos de terra fértil,
cavalos e mulas, e aquele a quem só é permitido satisfazer
o estômago, as costas, os pés, e ternamente apaixonar-se
por um rapaz ou uma mulher, quando atinge a idade adequada:
a juventude. Com o tempo, tal pessoa alcança a harmonia.
Esses são os bens dos mortais. Com todas suas grandes
riquezas, ninguém entra no Hades.
Ainda que pagasse um resgate, não poderia ninguém escapar da
[morte nem das pesadas
enfermidades, nem da velhice disforme que se aproxima”.²⁷

Apenas o amor, sorvido nos poucos anos, pode constituir, para os *mortais*, um contraponto para a morte, que destrói tudo mais. Em outras palavras: apenas o amor conduz à *harmodía* ou *harmo-*

27. Fr. 14.

nía — vale dizer, à plenitude, à proporção, ideal que equivaleria aqui à excelência guerreira. Sem dúvida esse é um dos conceitos fundamentais da visão-do-mundo grega. A harmonia deve-se manifestar em todos os campos do *kósmos*, das esferas celestes ao interior do homem. Ora, a harmonia humana — que supõe um plano pessoal e também um plano social — vem, segundo Sólon, do amor. A riqueza de nada adianta em face da morte, que é inevitável. O necessário é satisfazer às exigências mínimas de uma vida razoável e experimentar o amor, pois “esses são os bens dos mortais”. Note-se como o poeta se situa claramente no plano humano, expressando isso através da identificação do homem como ser-para-a-morte.

Nesse contexto, entende-se o contraponto entre velhice e juventude, as quais se distinguem, basicamente, pela ausência ou posse do amor, como afirma Mimnermo:

“Que vida? que prazer sem a dourada Afrodite?

eu morra, quando a mim não mais isto interessar:

um secreto amor, doces dons, um leito,

tais da juventude vêm a ser flores muito sedutoras
para homens e mulheres. Tão logo dolorosa sobrevém

a velhice que, do mesmo modo, feio até um belo homem põe,
sempre, a este, em torno do coração, sinistras preocupações

[oprimem.

O brilho olhando do sol, não se alegra —

é odioso para os rapazes, desprezado pelas mulheres.

Assim a divindade fez a dolorosa velhice.”²⁸

O tema da velhice pode ser considerado criação da poesia lírica, como um desdobramento do tema da morte. O mesmo Mimnermo, um poeta profundamente marcado pela consciência da fugacidade do tempo, chega a dividir a figura das Queres, que na *Ilíada* (IX, 411 e XII, 326) são gênios maléficos portadores apenas da morte, em duas personagens, uma que traz a velhice, a outra a própria morte:

28. Fr. 1. Traduzido por ASSUNÇÃO e BRANDÃO (ver neste número).

“Nós — como folhas faz brotar a muito-florida estação
da primavera, quando rapidamente crescem, por obra da
[luz do sol —
a elas semelhantes, por curto tempo com as flores da juventude
nos alegramos, pelos deuses não conhecendo nem o mal
nem o bem. As Queres, entretanto, estão a nosso lado, negras,
uma tendo o cumprimento da velhice dolorosa,
a outra, da morte. Um minuto dura, da juventude,
o fruto, quanto sobre a terra brilha o sol.
Contudo, depois que esse fim da estação é ultrapassado,
logo então morrer é melhor a estar vivo.”²⁹

Como se vê, o poeta faz idéia da vida como um caminho para o *télos* (o que traduzimos, em dois pontos diferentes, por *cumprimento* (v. 6) e *fim* (v. 9), podendo ainda significar *resultado*, *desenvolvimento pleno*, *formação acabada*) da velhice e da morte, o qual se alcança com o *télos* da própria juventude, que corresponderia à *harmonia* de Sólon. Sintomaticamente chama ele, no poema acima, a juventude de *hóre* (período de tempo, estação), acentuando seu caráter efêmero também através da comparação com as folhas que crescem momentaneamente na primavera.

O ponto de partida seria a figura homérica que compara a vida humana à das folhas, mais de uma vez retomada pelos líricos. Num dos trechos da *Ilíada* em que aparece, trata-se de fala de Apolo, em que o deus considera, dirigindo-se a Poseidon, quão insensato é se baterem eles, imortais, por causa dos homens,

“os quais, semelhantes às folhas, algumas vezes
cheios de fogo estão, em sua plenitude, o fruto da terra comendo,
outras vezes perecem sem força”.³⁰

Embora possa ter-se inspirado nesse trecho, a postura de Mimnermo difere radicalmente da do antecessor. Neste, um deus tece tal consideração sobre a humanidade, como poderia tecê-la sobre qualquer outro ser de natureza distinta da sua. A citação aparece mesmo em tal contexto, chamando a atenção não para a condição do homem, mas para a *distinção* entre a natureza imortal

29. Fr. 2.

30. *Ilíada*, XXI, 464-466.

dos Olímpicos e a mortal dos heróis. Estes, como observamos, estão encaixados no conjunto do mundo, caracterizando-se apenas em contraposição com os demais elementos do mesmo. Já o poema de Mimnermo principia com um enfático *nós* e se move na esfera do puramente humano. O mundo foi eliminado e a vida do homem é o tema. Chamaria ainda a atenção para os verbos usados por Homero para designar *viver* e *morrer* no trecho em questão: $\tau\epsilon\lambda\acute{\epsilon}\theta\omega$ e $\phi\theta\iota\nu\acute{\upsilon}\theta\omega$. O primeiro liga-se à raiz de $\tau\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$, com o sentido primitivo de 'vir a ser', sendo usado na mesma *Ilíada* em expressões de tempo cósmico como $\nu\acute{\upsilon}\xi\ \tau\epsilon\lambda\acute{\epsilon}\theta\epsilon\iota$ 'faz-se noite'. O segundo vem de $\phi\theta\acute{\iota}\omega$, cuja acepção primitiva seria 'findar, consumir-se (o tempo)', aparecendo na *Odisséia* em frases como 'findar o dia' e 'findar a noite'. Como se vê, são termos que poderíamos tratar por *cósmicos*, referentes à totalidade do mundo, usados também para a vida humana ($\phi\theta\acute{\iota}\mu\epsilon\nu\omicron\iota$, na *Odisséia*, significa 'os mortos' ou, mais propriamente, 'os finados'). A vida do homem está sendo considerada como qualquer outro vir-a-ser e findar na natureza, vale dizer: existe o conhecimento fatural do fim, posto sugestivamente na boca de um ser não humano; não há contudo a *consciência* cruel dele da parte do próprio homem.³¹

Outra passagem da *Ilíada*, que também poderia ser lembrada a propósito, refere-se de novo à distinção entre deuses e mortais. Interrogado por Diomedes sobre se não seria um deus, por não querer aquele bater-se contra os imortais, responde-lhe Glauco, filho de Hipoloco:

"Filho de Tideu ilustre, por que sobre a minha geração
[perguntas?

Como a geração das folhas, assim também a dos homens.

Algumas folhas, com efeito, o vento ao chão espalha, mas a

[floresta,

em pleno vigor, faz nascer outras, da primavera sobrevindo a

[estação." ³²

31. Sobre a diferença entre Homero e os líricos no que respeita à consideração da velhice e da morte, veja-se SCHADEWALDT, W. *La actualidad de la antigua Grecia* (título do original: *Hellas und Hesperian*). Barcelona, Alfa, 1981, p. 5-25. "Tiempo de vida y vejez en la temprana Grecia".

32. *Ilíada*, VI, 145-148.

Note-se que, mesmo sendo este um discurso de um mortal, a referência aos homens aparece em terceira pessoa, como por ocasião da conversa entre os deuses, em que não poderia ser de outro modo. Tal detalhe vem confirmar e tornar ainda mais clara a distância entre a concepção homérica e a de Mimnermo, que fala em primeira pessoa. Mais ainda: nos versos da *Iliada* pode-se perceber como o homem se confunde com a natureza, a ponto de a *pessoa*, o indivíduo não ser referido. O narrador pensa aí na *geração dos homens* como um todo, ao nascer e morrer da natureza de que estes participam, como participam também do *comer dos frutos da terra*, expressão ocorrente nos dois trechos que discutimos.^{32a} A experiência da morte não provoca estranheza nem separa o homem do mundo; pelo contrário, a condição de mortal aproxima-o de outros seres mortais, separando-o apenas dos deuses.

Já Mimnermo, embora teça considerações na primeira pessoa do *plural* (isto é: considerações de ordem geral), revela uma visão da morte de uma perspectiva nitidamente individualizada. Não há possibilidade de renovação nem a *primavera* sobrevirá outra vez. A figura dessa estação é mesmo aproveitada pelo lírico justamente para marcar mais ainda a brevidade da juventude. Isso porque pensa ele na existência individual e não na da espécie, e fala de juventude e velhice, não de nascimento e fim.

Significativamente, nos dois pontos — para os quais já chamei a atenção — em que Mimnermo usa o termo *télos*, lembrando o verbo homérico (*telétho*), fá-lo claramente no contexto do *bíos* humano: o *cumprimento* (o vir-a-ser) da velhice e da morte; o *fim* da juventude. Aqui, as figuras da natureza são tomadas em sentido mais propriamente *metafórico*, enquanto em Homero, digamos, a comparação com as folhas não supõe que sejam figuras, já que os homens e as folhas são mortais em oposição aos deuses. Há antes uma espécie de classificação dos seres, não a apropriação ontológica que a metáfora supõe, permitindo o entendimento de uma coisa pela outra. As folhas efêmeras, em Mimnermo, são a vida humana; a estação da primavera, a juventude; um minuto, o tempo da juventude; as flores e os frutos, seus dons. O poeta tomou posse

32a. *Ibid.*, VI, 142; e XXI, 465.

da natureza e se serve dela não para descobrir-se como uma de suas partes, mas para fazê-la existir em função de sua vida. A natureza, como tudo que é exterior ao homem, tem agora sentido apenas em relação a ele. Tanto que a imortalidade, por escapar ao humano, não mais interessa ao poeta.³³ E o *vir-a-ser* e o *finar* cósmicos se chamam agora *juventude* e *velhice*.

VII

Natureza nitidamente negativa tem, na maioria dos poetas líricos, a velhice, pintada como mais terrível que a própria morte. Certamente será consequência da visão que se tem desta: quando se torna a morte bela, também a velhice adquire outras cores. Nos poemas homéricos, o velho aparece como o sábio, uma pessoa considerada e ouvida por todos. A idade, neste caso, confere dignidade. Não se pode, de fato, negar que Nestor e Fênix pertençam à raça dos heróis de Tróia, embora, devido aos muitos anos, não sobressaiam nas lides da guerra. A excelência heróica estaria realizada, então, no plano da experiência e da sabedoria, sendo através de suas palavras que eles participam da ação.³⁴

Também em Semônides se pode perceber o reconhecimento da experiência como predicado da velhice, embora realce o poeta mais a inexperiência da juventude. Sem dúvida está ele mais perto da concepção homérica que Mimnermo ou outros, podendo a distância ser medida pela elegia que, retomando os mesmos verbos da *Íliada* que vimos discutindo, começa assim:

“Uma coisa, a mais bela, disse o homem de Quios:
“qual das folhas a geração, tal também a dos homens”.³⁵

33. Caberia lembrar que a imortalidade é tomada muitas vezes como castigo, sendo a referência a Titono cara aos líricos. Esta personagem da mitologia teria recebido como destino jamais morrer, envelhecendo eternamente. O que aparentemente é um prêmio, não passa assim do mais terrível tormento. Cf. Mimnermo, fr. 4.

34. Se velhice equivale a sabedoria, juventude equivale a inexperiência, embora a primeira seja terrível e odiosa. Ver SCHADEWALDT (1981), *Op. cit.*

35. Fr. 1. Tradução de ASSUNÇÃO e BRANDÃO.

Continuando, refere-se o autor ao homem em terceira pessoa, dirigindo-se, nos dois últimos versos, em segunda pessoa, ao leitor, para aconselhar que agrade a alma com coisas boas até o fim da vida. Censura ainda a inconseqüência da juventude, cujos peitos agita uma esperança vã. É como se o lírico repetisse velhos temas da epopéia; é como um velho que aconselha os novos, o que se nota mais claramente no jambo que principia dizendo:

“Ó filho, fim Zeus tem, tonitroante,
de tudo quanto é e dispõe como quer.”³⁶

Pode-se pois vislumbrar um caminho que vai sendo percorrido desde a *bela velhice* de Nestor até a velhice disforme, temida por autores como Mimnermo, Anacreonte, Safo. A transformação obedece, repetimos, o ritmo de mudança na consideração da morte. Quanto mais se teme a morte, mais se torna terrível a velhice. Nem mesmo o dom da sabedoria será mais reconhecido como próprio dela. Mimnermo a chamará de

“odiosa e igualmente desonrosa, a qual não só irreconhecível põe
[um homem,
como prejudica os olhos, também a inteligência abraçando.”³⁷

Sofrem com o passar do tempo tanto o aspecto físico quanto as faculdades. Os olhos são, para os gregos, fonte de conhecimento, tanto assim que o verbo οἶδα, ‘saber’, nada mais é que um perfeito de ὁράω, ‘ver’. O resultado de *ter visto* é o *saber*. Se a idade prejudica os olhos e envolve a inteligência, impede a posse da sabedoria. Nada mais resta de positivo. A desonra que se ata ao envelhecimento seria mesmo o que de mais doloroso há nele. Afirma Mimnermo que, quando chega a senectude, “nem um pai pelos filhos é honrado nem amado”, pois o velho “é odioso para os rapazes e desprezado pelas mulheres”.³⁸

36. Fr. 2.

37. Fr. 5.

38. Fr. 3 e 1, respectivamente.

É preciso situar-se no contexto da mentalidade grega para entender totalmente a gravidade desse desprezo. Com efeito, a *areté* (a virtude) do indivíduo só se realiza na medida em que existe o reconhecimento da mesma pela sociedade. Qualquer pessoa necessita dessa *timé* (honra, estima) dos demais e tanto maior será sua *areté* quanto maior for a *timé* de que é objeto.³⁹ Toda a ação da *Ilíada* é desencadeada pela afronta de Agamenon à honra de Aquiles. Caso não houvesse reação da parte deste, através de sua cólera, decerto não poderia ele mais ser contado entre os heróis, ainda que suas ações fossem as mais brilhantes e grandiosas. O desprezo do velho indica pois o não reconhecimento de uma *areté* própria da velhice, como acontecia na epopéia. Figura da morte, a velhice é, como aquela, um vazio.

O fato de o velho ser desprezado pelos rapazes e mulheres sugere ainda a privação do amor que a velhice carregaria consigo. Ao poder de sedução da juventude opõe-se agora a indesejabilidade. Este aspecto será enfatizado inúmeras vezes por poetas diversos, chegando mesmo a ser considerado o núcleo dos males da idade avançada. A disformidade, a diminuição ou perda das faculdades físicas e mentais, as preocupações, doenças e problemas decorrentes dos muitos anos conduzem à indesejabilidade. A tal ponto que a velhice acaba por se tornar mais terrível que a morte, fazendo-se esta preferível:

“homens tolos e insensatos, que aos mortos
choram, e não à flor perecível de sua juventude” —
exclama Teógnis.⁴⁰

Retomemos pois a linha geral de nosso raciocínio: o horror da morte torna necessário opor-se-lhe algo que compense seu vazio. O amor, representando a vida e sua manutenção, assume esse papel, adquirindo sentido especialíssimo que o torna, em continuação, o mais desejável dos bens. O amor é dom da juventude, logo esta também se faz extremamente desejável, enquanto a velhice, do

39. Sobre o assunto, ver JAEGER, W. *Paidéia*. S. Paulo, Martins Fontes, 1978. p. 21-33.

40. Tradução de MALHADAS e NEVES (1976) p. 79.

mesmo modo, aparece como tremendamente odiosa, por representar a morte. Mas tanta é a dor da perda dos dons de Afrodite, com o avançar da idade, que mesmo a morte acaba sendo menos cruel. Partindo pois do horror da morte, voltamos ao desejo dela. Cumpriria de novo perguntar como se atam a Moira e a deusa do Amor, de modo que uma conduz a outra e vice versa.

VIII

No percurso do homem, quais são pois os limites entre juventude e velhice, que não deixam de ser, como vimos, os dos domínios do amor e da morte na duração de seu *bíos*? Em Mimnermo colhemos a indicação dos sessenta anos como a idade ideal em que o poeta gostaria de morrer, “sem doenças nem preocupações”.⁴¹ Já Sólon corrigirá seu antecessor em duas ocasiões, deslocando esse limite primeiro para os setenta e, depois, para os oitenta anos.⁴² Mas, a rigor, não existe uma idade estabelecida, sendo os dois períodos marcados mais pelo que é possível ou não fazer. Teógnis descreve, com precisão, o que distingue um e outro, referindo-se à juventude nestes termos:

“Na juventude pode-se dormir toda noite junto de uma pessoa entregue à paixão dos atos de amor.

Pode-se, acompanhando o flautista, também cantar;

nenhuma outra coisa é mais agradável que isso,

para homens e mulheres. Que me importa a riqueza e a honra?

Uma satisfação com prazer supera tudo.”⁴³

Estamos diante de um tema que se repetirá inúmeras vezes na poesia posterior — o hedonismo ou a busca do prazer como sentido para a vida. Mais que de um simples tema, trata-se, na verdade, de uma postura existencial, que assumirá formas diversas, mais graves ou mais ligeiras, mas atrás das quais se pode sempre descobrir o medo da morte: se esta nada vale e a vida passa

41. Fr. 6.

42. Fr. 19 e 22 respectivamente.

43. Tradução de MALHADAS e NEVES (1976) p. 79.

rapidamente, é preciso colher o dia enquanto ele dura, experimentando os prazeres fugidios. Além do amor, estes serão frequentemente representados, como se colhe do trecho citado, também pela música, incluindo o canto e a dança. A esses dois acrescenta-se o vinho, como afirma ainda o mesmo Teógnis:

“Alegro-me quando bebo bem e quando canto ao som do
[flautista;
alegro-me também quando tenho nas mãos a lira
[harmoniosa.”⁴⁴

Por mais leviana que tal posição pareça — a ponto de ter sido chamada por muitos de “frivolidade jônica” — é ela extremamente grave. Nietzsche lembra, no livro já citado, quanto pode ser enganoso supor que a “serenidade grega” seja o que aparenta na superfície: a expressão de uma visão-do-mundo equilibrada e tranqüila, racionalista, confiante e otimista. Na verdade, ela nada mais é que máscara de profunda dor e desconcerto diante do existente. Onde mais serenidade se mostra, afirma ele, mais se concentra a dor, que por ser insuportável deve encontrar um meio de se mascarar. Com referência ao gozo da vida pregado pelos líricos gregos também se aplicaria observação semelhante: onde mais parece haver leviandade, mais presente se revela a dor existencial. Onde mais se deseja amor, música, vinho, mais se descobre o medo da morte, depois da qual tais coisas serão impossíveis de usufruir:

“Nenhum homem, logo que a terra o oculta,
quando ele desce ao Érebo, morada de Perséfone,
se regozija ouvindo a lira ou a flauta
nem usufruindo dos presentes de Dionísio.
Tendo isso em vista, com alegria obedecerei a meu coração,
[enquanto joelhos
ágeis e cabeça equilibrada eu tiver.”⁴⁵

44. *Ibid.*, p. 78.

45. *Ibid.*, p. 78.

A referência a Dioniso é importante, pois indica o elo que relaciona amor, dança e vinho, três dons que supõem o delírio, denunciando também a ligação da lírica com o dionisiaco. Das odes anacreônicas — imitações posteriores da obra original do poeta arcaico — colhemos o seguinte exemplo sugestivo desse relacionamento:

“O filho de Zeus, Baco,
o que livra de penas e preocupações,
quando em meu coração
penetra, trazendo o vinho,
ensina-me a dançar.
Tenho também alegria
na amável embriaguez.
No meio de aplausos, no meio de cantos,
sacia-me também Afrodite.
E de novo quero dançar.”⁴⁶

O roteiro descrito no poema é cheio de significado, indicando passo a passo os efeitos da possessão báquica: a possessão do deus → o vinho → a dança → a embriaguez → os aplausos → os cantos → o amor → a dança. A dança tem lugar privilegiado, pois os aplausos se referem também, sem dúvida, à marcação do ritmo orgiástico, próprio do culto do deus. A dança supõe música, o que concorda com a teoria nietzscheana anteriormente exposta sobre a origem das artes dionisiacas. Em seguida se coloca o vinho/embriaguez que é, aliás, o meio de se chegar aos outros níveis. Note-se como vinho e embriaguez se intercalam à dança na seqüência inicial. Apenas em momento posterior surgem os cantos e o amor, quase como conseqüências finais do delírio.

Esses cantos não seriam outros que os poemas aqui estudados, nascendo de um contexto puramente dionisiaco (o reino da embriaguez e da música) como tentativa de plastificação (como nas figuras do sonho) do que a música sugere. Neste ponto começa a ação de Apolo, que cria a imagem do amor, através da figura

46. *Odes de Anacreonte* (e suas traduções por Almeida Cousin). Rio, Achiamé, 1983. p. 76.

da deusa Afrodite. É importante ressaltar esses detalhes pois, mais tarde, mesmo admitindo o caráter irracional tanto da poesia quanto do amor, Platão os retirará dos domínios do delírio báquico, atribuindo-os à ação das Musas e de Afrodite, respectivamente, no que segue o pensamento mitológico elaborado no correr dos séculos. No caso do poema citado, contudo, parece que o essencial, que traz para a esfera de Baco os dons referidos, é o próprio caráter do deus, entendido como o *lysífron* e o *lyáios*, o que liberta das penas e das preocupações, respectivamente (do verbo *lyo*, 'desatar, libertar'). Nas mesmas odes anacreônicas encontramos, em outra passagem:

"Quando Baco me possui
adormecem os desgostos."⁴⁷

Ora, penas, preocupações, desgostos parecem ser males típicos da velhice: a casa que se arruína, a fome, a falta de filhos, as doenças assassinas, as preocupações que oprimem o coração, envolvendo-o.⁴⁸ Logo, o que liberta das penas e preocupações liberta também da velhice. É nesse sentido que se afirma ainda:

"o velho, quando dança
é velho por causa dos cabelos;
o coração remoça".⁴⁹

Avançando mais no caminho que vimos propondo, libertar da velhice significa libertar do domínio da morte, o que só é possível através da ação de Dioniso. Tal deus é capaz de revolucionar o curso da vida e fazer que tudo que está *para a morte* se torne, temporariamente, *contra ela*. A própria inércia, característica por excelência daquela, pode indicar justamente o contrário, desde que se refira à posseção dionisíaca:

"pois estar eu deitado por estar bêbado
é muito melhor que por estar morto".⁵⁰

47. *Ibid.*, p. 74.

48. Cf. Mimnermo. Fr. 2 e 1.

49. *Odes de Anacreonte* (1983). p. 128.

50. *Ibid.*, p. 74.

IX

Já fizemos referência ao caráter simpótico dos cantos líricos, anotando como, em suas origens, poderia estar este tipo de composição atado, de algum modo, à realização dos banquetes fúnebres. O poema anteriormente citado ("O filho de Zeus, Baco"), ao relatar os efeitos da possessão, concorda com o que sabemos a respeito das diversas etapas de um banquete. Convém portanto atentar na natureza do mesmo, em suas conotações religiosas e sociais.

Poderia tratar-se, nas origens, de uma forma de comemoração dionisíaca, que conservaria posteriormente características do ritual, ainda que se tenha esquecido seu princípio motivador. Daí porque não é tão importante saber com exatidão se tal comemoração seria fúnebre ou não. Com ser dedicada a Dioniso, de algum modo se prende à esfera da morte, como vimos tentando demonstrar. O importante é isso — embora possa ser mesmo provável que a dor existencial dionisíaca fosse provocada pelo impacto de uma morte particular, que conduziria a reflexões gerais sobre a vida e a morte. Se se parte do geral para o particular ou o contrário, talvez nunca cheguemos a saber com exatidão. Podemos sim é perceber como o banquete representa um momento de libertação e transformação.

Em primeiro lugar, deve-se observar que o banquete, pelo menos em épocas mais recuadas, comportaria alimentação frugal, sendo seu principal fim a ingestão de vinho. *Sympósion* significa 'beber com'. *Beber em companhia* de outras pessoas seria o que há de básico nele. Enquanto a *bebida* (*pótos*) remete ao dionisíaco na esfera do individual, a reunião de pessoas (*sun*) realça o caráter social da comemoração do deus. Com efeito, Apolo é um deus que se manifesta através da pitonisa, que se incorpora nela, um único indivíduo, e *fala* aos demais. Dioniso, por seu turno, é um deus que se divide, incorporando-se simultaneamente a grupos mais ou menos numerosos de devotos, eliminando, desse modo, as barreiras individuais. O vinho seria o meio pelo qual se dá essa eliminação, possibilitando a comunhão.

As diversas etapas de um banquete devem ser sabiamente conduzidas, de modo a possibilitar o embebedamento paulatino e uniforme de todos os participantes. Em outros termos: a entrega

a Baco deve ser uniformemente feita por todos os presentes, a libertação deve ser comungada pelo conjunto dos indivíduos. O banquete, dentro do *mikrokósmos* humano, seria um momento privilegiado de encontro com a divindade e com o que há de mais íntimo no homem, no plano de cada personalidade e no da humanidade em geral. Algo como o caráter subjetivo da lírica, em que o particular conduz ao universal.

À ingestão de vinho associam-se ainda, naturalmente, outras atividades. Além das naturais discussões sobre temas diversos — como a disputa sobre o Amor apresentada por Platão, no *Banquete* — tem-se notícia de espetáculos de música, dança, malabarismo e mesmo encenações.⁵¹ São inúmeros os exemplos de *cantos de vinho* em metro lírico, constituindo os *sympósia* o local próprio de sua apresentação. Da mesma forma que, nos poemas, vinho e amor se relacionam, também no banquete tal acontecia. Muitas vezes a discussão, a música e dança, os cantos e a representação tinham por fim criar clima propício para o amor.⁵²

O *Banquete*, de Platão, serve como amostra de uma dessas festas, envolvendo a bebida, a discussão sobre Eros e a intempestiva chegada de Alcibiades, que fará o relato de sua apaixonada declaração a Sócrates. Só se compreende totalmente o impacto das idéias deste último sobre o amor, considerando que o banquete comportava esse tipo de declaração e sua aceitação ou não. Além dos aspectos filosóficos, existe, no fundo, uma verdadeira quebra de ritual. Não é por mero acaso que Platão localiza o diálogo durante um *sympósion*, pois não podemos, acreditar que haja escolha gratuita quando se trata de compreender a essência da visão-do-mundo de um povo ou de um autor.⁵³

O banquete é pois uma sorte de ritual constituído de três elementos: vinho, arte/sabedoria, amor. Dos três padroeiros dessas atividades — Dioniso, Apolo e Afrodite — o primeiro sem dúvida tem precedência, pois seus predicados abarcam os dos outros.

51. Cf. XENOFONTE. *O banquete*, II, 8-11; VII, 1; IX, 2-7.

52. Sobre o assunto ver SALLES, C. *Nos submundos da Antigüidade*. São Paulo, Brasiliense, 1982. p. 99-119.

53. Cf. também XENOFONTE. *Op. cit.*

Deus da embriaguez, ele o é também da música e dos cantos ruidosos, bem como da procriação e manutenção da vida. Provavelmente estamos diante de um culto a esse deus multifacetado a que se agregariam posteriormente outras divindades. De qualquer modo, a *orgia* conservará os três elementos citados, ainda que se tenha perdido o *espírito* que a fizera nascer e se tenha esquecido seu caráter de rito.

Dioniso, narram as lendas, é um deus que morre e ressurge. Caso fosse correta a hipótese de ser o banquete um tipo de culto primitivo a tal deus, o seu caráter fúnebre poderia advir da própria lenda. Seja quem for que se chora no banquete, chora-se, na verdade, a morte de Dioniso. Eis porque o caminho do particular para o universal não é difícil de ser percorrido. Admitir tal hipótese lançaria luzes sobre o problema das origens da lírica e, especialmente, da elegia, em seu duplo caráter fúnebre e simpótico.

Lançaria ainda luzes também sobre a relação do vinho com a descoberta do homem, se entendermos tal dom como pertencente à esfera do dionisiaco: "porque o vinho é o espelho do homem", ensina Alceu.⁵⁴ Voltamos assim ao já definido como o conhecimento da condição humana no que ele tem de mais desconcertante, como o desvelamento dessa mesma condição, proporcionado pelo deus da embriaguez. O mundo do apolíneo, o mundo da epopéia não passa de uma *bela mentira*: "o vinho, ó caro menino, é a verdade", afirma o mesmo Alceu, citado por Platão no *Banquete*.⁵⁵ Essa *verdade*, cujo afloramento a bebida provoca, é interior e escondida. Vem de dentro do homem e recria o mundo circundante.⁵⁶

Quando a filosofia platônica deslocar a Verdade para um plano completamente exterior ao humano — e, conseqüentemente, ao mundo sensível — também o Amor se verá transportado para o inteligível. O *Banquete* representa uma ruptura com a idéia do homem em sua humanidade construída durante o período que tentamos estudar. Lembre-se que Sócrates, a personagem, não se

54. Fr. 61.

55. Fr. 60. *Banquete*, 217 e

56. Não quer isso dizer que seja uma verdade *subjetiva*, mas que ela desvela o humano em sua condição.

embebida nunca, por mais vinho que consuma. Perdeu ele completamente o sentido da ligação da verdade com a bebida, da sabedoria com o dionisíaco, do amor com a morte. O amor se impõe então apenas como *perpetuação da vida* e o amor verdadeiro, como a própria verdade, reside num mundo que desconhece a morte, num plano completamente estático. Ora, o êxtase do amor lírico dura, como veremos adiante, um único momento. Ele apenas pode escapar da temporalidade porque se encontra mergulhado nela. Verdade e aparência, eternidade e tempo, vida e morte se tornam, com Sócrates, antagonísticos. A sabedoria dionisíaca ensina, pelo contrário, que tudo é um.⁵⁷

X

Referimo-nos acima à lírica como uma poesia de *mikrokósmoi* cada vez menores: o da cidade com relação ao mundo, o do círculo do poeta com relação à cidade, o do próprio poeta. Esse seria o roteiro que chamaríamos de *espacial* para o desvelamento da natureza íntima do homem. Gostaríamos agora de chamar a atenção para processo análogo, com relação à temporalidade, em que se percebe igualmente uma sorte de redução. Há dois aspectos a ser considerados: a redução do tempo do discurso poético e a redução do tempo do assunto poético.

Facilmente se percebe o primeiro. Em face das produções mais antigas, os poemas líricos têm extensão muito pequena. Essa diminuição no tamanho físico da composição, que supõe menor tempo de recitação, não é fortuita, mas se liga à temática da mesma. Ao abandonar os assuntos narrativos, surge a tendência à redução. É certo ter existido composições em metro lírico que tratavam de assuntos narrativos — como a *Esmirneida*, de Mimnermo, de que conhecemos apenas poucos fragmentos⁵⁸ — mas essas não são as mais comuns nem as típicas do gênero. Em linhas gerais, o autor lírico é fixador de *momentos*. Mesmo a elegia — supondo que se ligasse, originariamente, ao elogio de um defunto — não escaparia

57. Cf. HERACLITO. Fr.

58. Fr. 12-14.

disso, na medida em que faria não uma biografia do falecido, mas se fixaria na dor provocada por sua morte. Os textos que conhecemos, repetimos ainda uma vez, não permitem supor mais que isso, o que ocorre também com as amostras de cantos fúnebres que se pode colher da epopéia, nos quais não se narra a vida do companheiro, mas se *chora* a sua morte. Tais momentos — de dor, de prazer, de admiração — são o material do cantor lírico.

Poderíamos pois definir a temática da lírica, num primeiro nível, como um *mikrokhronos* diante do *makrokhronos* da poesia narrativa. No contexto do próprio lirismo, considerando já especialmente o assunto de que tratamos, seria necessário constatar ainda a existência de novas reduções: da consideração geral da brevidade da vida humana (um *mikrokhronos* dentro do *makrokhronos* do mundo) para a reflexão sobre a brevidade da juventude (um novo *mikrokhronos* dentro do *makrokhronos* da vida humana). Isso se dá, como vimos, com a passagem do tema geral de amor \times morte para o de juventude \times velhice. Na medida em que se reduz a extensão temporal, concentra-se o poeta cada vez mais no humano. Como o espaço da *pólis* passará a ser o ponto de referência, também o tempo do *bíos* é que então interessa.

A última redução espacial, que concentra seu foco no mundo íntimo do poeta, jogando mais luz sobre o problema da natureza humana, será acompanhada de uma última redução temporal, restrita ao momento do amor. Sem dúvida, é nos poemas que tratam desse *momento* do desejo, da falta e, raramente, da posse do objeto amado que o homem se verá retratado com mais argúcia e perícia. Consideramos essas composições como o ápice do caminho iniciado desde que o conhecimento da morte expulsou o homem da harmonia do *kósmos*. Completa-se nelas o descobrimento do homem como mundo e tempo íntimos, *subjetivos*. De *objeto* dentre objetos, a *sujeito* de seu próprio mundo.

O amor lírico se presta especialmente a tal, porque, como já ressaltamos, tem caráter fugaz, está completamente mergulhado na temporalidade e só nela pode se manifestar. A visão do objeto amado é geralmente o que desperta o sentimento — sendo a visão

algo passageiro e variável como a luz de que ela depende. Visão aqui se entende num sentido amplo, podendo envolver a percepção do amado por todos os sentidos, embora seja na vista que se concentrem os impulsos mais poderosos, que provocam perturbações também sensoriais no amante.

A descrição do amado representará assim um primeiro instante, como se podem colher exemplos diversos em Safo, que terá expressões de deslumbramento em vista de suas discípulas.⁶⁰ Mas, geralmente, a descrição será pontuada pelo registro das impressões que tal visão provoca no amante, o que constituiria um segundo instante, mais requintado e aprofundado. É que o poeta passa a falar então do que experimenta, podendo descer a maiores detalhes. Nesse particular, parece-nos, ninguém sobrepujou Safo, que soube como nenhum outro captar e expressar as sutilezas do momento amoroso. O fragmento seguinte é prova cabal do que afirmamos, pois representa um mergulho na intimidade do *kósmos* e do *khrónos* humano, através dos efeitos do amor:⁶⁰

“A mim parece igual aos deuses

o homem que diante de ti

se senta perto e te ouve falar

docemente,

e rir com encanto, o que, eu juro,

o coração no peito me alucinou,

pois, quando te olho apenas um momento, já não posso

pronunciar uma única palavra;

mas minha língua se quebra e, sutil,

de súbito sob a pele, um fogo corre;

em meus olhos já nem há olhar, e zumbem

os ouvidos;

60. Cf. fr. 35 e 36. Também nas anacreônicas se encontram exemplos sugestivos.

o suor escorre, um tremor
apodera-se de mim inteiramente, mais verde que a erva
me torno, e a que eu morra pouco falta,
eu o sinto...

mas tudo se deve ousar, desde que..."⁶¹

Fica claro que é a visão da pessoa amada a responsável por toda essa série de sensações. Embora o poema principie afirmando ser o amante na posse do bem "igual aos deuses", nada há que lembre nele eternidade, durabilidade, estabilidade. Pelo contrário, a experiência do amor é descrita como uma espécie de êxtase momentâneo ("quando te olho apenas um momento"), uma sorte de alucinação ("o coração no peito me alucinou"), capaz inclusive de provocar a morte ("a que eu morra pouco falta"). O amor leva a esse limite entre vida e morte. A morte de amor não deixa de estar representada pela perda das faculdades: "a língua que se quebra" e não pode "pronunciar uma única palavra"; os olhos em que "já nem há olhar"; os ouvidos que zumbem (isto é, não ouvem); o tremor que se apodera dos membros e lhes tolhe os movimentos. Lembra ainda a inércia o fato de se tornar ela "mais verde que a erva", ou seja, extremamente pálida.

As referências ao fogo que corre sob a pele e ao suor sugerem um aumento de atividade vital. As duas, colocadas estrategicamente na terceira e quarta estrofes, que são as que descrevem os efeitos da visão da amada, concorrem para realçar o paradoxo inerente ao próprio sentimento amoroso. Um fogo sob a pele não poderia levar a ficar mais verde que a relva. Nada mais diferente do fogo que a seiva dos vegetais, fria e imóvel, pelo menos aparentemente. Não são as leis da natureza, contudo, que regem os movimentos do mundo do homem. Nele, vida (amor) confunde-se muito de perto com a morte.

Não é por acaso que a descrição de toda a perturbação do amante termina com uma referência àquela ("a que eu morra pouco falta"). A experiência do amor, faz isso supor, conduz à morte. O último e enigmático verso, de que provavelmente faltaria a continuação, deve ser entendido com relação ao dito antes, pois

61. Fr. 2. Tradução de MALHADAS e NEVES (1976). p. 92.

de outra forma não teria sido conservado junto com o restante do poema. Nesse caso, o *ousar* deve referir-se a arriscar a vida. Mesmo havendo o perigo de perdê-la, tudo se deve ousar para gozar o momento da posse/visão do objeto amado. Buscando isso, o poeta se surpreende correndo ao encontro da morte. Note-se que não é a ausência do amor que leva àquela, como nos autores anteriormente citados, mas a própria posse — o contemplar o amado um momento. O amor se pinta aqui como completo arrebatamento, como loucura, delírio. Se antes podíamos opô-lo, de algum modo, à morte, revela ele agora suas ligações com ela.

Fecha-se mais claramente o roteiro que tentamos percorrer, revelando-se mesmo como circular: a consciência da morte expulsa o homem do mundo; o amor é criado como contraponto daquela; este se faz então o mais desejável dos bens; sua privação, sendo assim extremamente cruel, leva ao desejo do fim, como vimos. Mas não só a *privação*. A própria experiência do amor conduz a esse aniquilamento. Em última análise: fugindo da morte através do amor, o homem vai ao encontro dela. A escolha do amor é, ela também, de uma certa forma, a escolha da morte. Uma escolha onde não há escolha, pois, se há uma verdade final sobre o homem, é seu caráter de ser-para-a-morte.

X

Há pois salvação? Da forma como é entendida a morte pelos gregos, devemos pensar num tipo de salvação radicalmente distinta da cristã. Embora se creia numa existência além túmulo, esta não se destina a premiar ou castigar bons ou maus. O homem morre por ser mortal, não em função de qualquer outra justificativa moral ou teleológica. Para todos, a vida no Hades é ruim, por ser, digamos, apenas uma *meia-vida*, mergulhada num mundo sombrio em que cada qual não passa de sombra. É significativamente triste a cena da *Odisséia* em que Ulisses tenta abraçar a figura da mãe falecida, que ele invocara, não o conseguindo, pois ela, como sombra, não tem consistência. Isso faz da morte, sem dúvida, um mal, mesmo na poesia épica. É importante realçar que a *bela morte* se impõe pela memória heróica, não em si. A morte é sempre algo de abominável.

Não há assim salvação *da* morte. A salvação deve referir-se à vida. Ora, o amor, como contraponto e forma de escapar daquela, não garante eternidade. Pelo contrário, é fugaz: dura mesmo menos que a vida, pois concentra-se na juventude e realiza-se apenas no instante do êxtase. O tema do velho rejeitado, devido à idade, será expresso em primeira pessoa por Anacreonte, o que mostra como o amor não resiste nem mesmo à chegada da velhice, quanto mais da morte:

“Agora, uma bola vermelha
lançando-me, Eros de cachos de ouro
com uma jovem de sandálias bordadas
a jogar convida-me;
ela é da bem construída
Lesbo e a minha cabeleira,
porque é branca, censura,
enquanto para outra olha boquiaberta.”⁶²

Fique clara a diferença que procuramos ressaltar: um velho herói continua sendo, mesmo quando já sem forças para a luta, objeto de *timé* (honra), sobretudo da parte dos mais jovens; um velho *amante* é sempre desprezado (*átimos*). Mais ainda: um herói morto, cumprida a meta, torna-se objeto de veneração, incorpora-se à lenda e sua memória passa a ser parte da de seu povo; um amante morto é logo esquecido.⁶³

Que resta pois ao poeta-amante que escolheu o amor com suas contradições? Um trecho bastante fragmentado de Safo, em que a poetisa narra os efeitos da velhice — a cabeleira que de negra se faz branca, os membros que fraquejam, quando antes era ela tão veloz quanto os cervos — termina de modo sugestivo com a afirmação:

“Enamorada sou da elegância; é minha herança
toda beleza, e o amor dos raios do sol resplandecente”⁶⁴

62. Fr. 13. Tradução de MALHADAS e NEVES (1976). p. 94.

63. CALINOS, Fr. 1, V. 14-17.

64. Fr. 65.

Sem dúvida pensa ela na aproximação do momento de passar ao Hades, onde não chegam os raios do sol. O sentimento da privação iminente faz tomar corpo o amor pela luminosidade.⁶⁵ O sol significa, para os gregos, vida. É ele quem dá a vida constantemente. Amar o sol é amar a vida. O belo liga-se também à luz (vida). A beleza se mostra no mundo da luz e só nele se pode revelar. O próprio verbo φαίνω (aparecer, mostrar-se) se prende à raiz de φῶς (luz). O fragmento seguinte, da mesma Safo, deixa isso bem claro, respondendo ao mesmo tempo à pergunta que naturalmente se impõe sobre o que é essa beleza de que estamos falando:

“uns, armada de cavaleiros, outros de infantes,
outros de naus dizem, sobre a terra sombria,
ser o mais belo. mas eu: aquilo
que alguém ama.”⁶⁶

Se a herança da poetisa será a beleza e se belo é aquilo que se ama, sua herança será tudo que ela amou, poderíamos entender, incluindo, em primeiro lugar, o sol (vida). É, contudo, um legado anônimo, que não trará a *timé*. A honra finalmente virá não apenas de *ter amado*, mas de *ter cantado o amor*. A poesia — as artes em geral — é a única forma de salvação, como afirma a mesma Safo, num ímpeto de ciúmes:

“Quando morreres, hás-de fazer sem que haja no futuro
memória de ti nem saudade. É que não tiveste parte
nas rosas de Piéria. Invisível, andarás a esvoaçar
no Hades, entre os mortos impotentes.”⁶⁷

Se “não ter parte nas rosas de Piéria” tem como consequência a ausência de memória do morto, seu desconhecimento e sua invisibilidade em meio às sombras do Hades, ter parte nelas significa ser lembrado após a morte, ser conhecido e manter, de algum modo, a visibilidade (isto é, a *figura* humana). Piéria era, segundo a mitologia, o local onde as Musas foram geradas, sua pátria. Cultivar

65. Cf. também MIMNERMO. Fr. 1.

66. Fr. 16.

67. Fr. 55. Tradução de PEREIRA, M. H. R. *Hélide*. Coimbra, Universidade de Coimbra, 1982. p. 104.

o dom das Musas é pois o modo de escapar da morte. A própria beleza, para ser duradoura, deve unir-se à arte, deve expressar-se como arte. A vida se salva pela arte e só por este caminho o homem se livra do extermínio. A glória pertence não mais ao soldado, mas ao poeta.

Assim o indivíduo se projeta como personalidade e seu nome se impõe. A consciência de tal é clara, a partir de Hesíodo, aumentando e ganhando consistência com os líricos. Os poemas de Focílides, por exemplo, principiam afirmando: “isto também é de Focílides”. O autor já se preocupa em assinar sua obra. O nome do poeta ocorre, não raras vezes, no corpo do texto, como um pintor que se retrata no quadro.⁶⁸ A primeira pessoa é uma conquista do indivíduo na luta contra a indeterminação da morte. Note-se que apenas a partir da época clássica a história guardará nomes de outros artistas, como Fídias e Praxíteles. Antes disso, o artista se aniquila detrás da produção, o único que fica. No lirismo é que, pela primeira vez, o autor se identificará conscientemente e dará realce a sua pessoa.

Ora, a valorização do poeta leva a uma conseqüente valorização do discurso humano. Nos versos de Homero, o autor cede lugar às Musas e principia sempre suplicando: “canta, ó Musa”.⁶⁹ Na *Teogonia*, Hesíodo afirma que as mesmas deusas lhe ensinaram um dia o “belo canto” e, através dele, como “muitas mentiras dizer símeis aos fatos” ou “dar a ouvir revelações”.⁷⁰ O canto do poeta é o mesmo que elas entoam sem cessar no Olimpo, dando a revelar “o ser venerando dos deuses” e, de certo modo, através dessa epifania, fundando o próprio ser dos imortais, como observa com argúcia Jaa Torrano.⁷¹ O mesmo caráter ontofânico presente na *Teogonia*, relativo ao divino, encontraremos, como já observamos, nos líricos, no que respeita ao ser do homem. O mundo humano apenas acabará de constituir-se por obra do discurso. Não cremos ser difícil perceber tal em campos como o do direito: é a *dike* (a Justiça) que inspira a redação das leis (ou de muitos dos

68. Cf. SAFO. Fr. 1; *Odes de Anacreonte*, p. 38 e 44.

69. *Iliada*, I, 1; *Odisséia*, I, 1.

70. HESÍODO, 22-28. Tradução de TORRANO, J. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo, Massao-Ohno, 1981. p. 130.

71. TORRANO. *Op. cit.*

poemas de Sólon, por exemplo); mas, ao mesmo tempo, essa mesma *dike* só ganha ser, só se torna consistente, adquire forma através da palavra que a exprime.

De igual modo, o amor inspira toda a produção erótica dos líricos, sendo, ao mesmo tempo, *criado* por essa mesma poesia. Tanto é assim que os séculos posteriores adotarão a *práxis* descrita nela. Não interessa se tal é tão próprio da natureza humana que, com ou sem lirismo, a forma de encarar o amor seria idêntica. O que não se explicita não existe. Quando *descobrem* facetas do modo-de-ser humano, os líricos estão *criando* um certo tipo de homem. Descobrir/revelar é uma forma de criar. Naturalmente essa descoberta diz respeito a fatos realmente atinentes ao humano, pois de outra forma, como embustes, não teriam fundamento nem força para atravessar os séculos. Mas muito do humano fica por dizer ou será dito por outras culturas. O ter sido proferido, nos primórdios de nossa cultura, pelos gregos, dá força incomum ao explicitado. Cria o homem.

Um simples levantamento da temática do amor nos líricos gregos mostraria como, através das literaturas posteriores, seu modo de sentir será retomado e confirmado. O fragmento 2 de Safo, por exemplo, inicia uma larga tradição, sendo imitado, entre outros, por Catulo, Lucrécio, Tennyson, Shelley.⁷² O mesmo ocorre com várias anacreônicas, que servirão de inspiração, entre muitos outros exemplos, a Gonzaga. Mas, deixando de lado a imitação direta da fonte grega, cumpre ainda constatar — o que é mais relevante, sem dúvida — a retomada de temas e figuras, espalhada por toda a literatura propriamente dita e mesmo em outros tipos de escritos não literários a respeito do amor. Citando apenas alguns, lembraríamos as imagens da paixão concebida como chama (que aparece em Safo), da beleza do amado como flecha a ferir o amante (Safo e Píndaro), da descrição do amado para que o retrate um pintor (Anacreônicas). A essas se acrescentem os temas do desprezo do amante pelo amado (Safo e Anacreonte), do ciúme, do mal-de-ausência, da saudade, do querer e não querer do coração, da separação

72. Cf. ROMAGNOLLI, E. *I poeti lirici*. Vol. II. Bologna, N. Zanichelli, 1942. p. 218-219.

dos amantes (todos colhidos em Safo). São temas e figuras tão familiares que, muitas vezes, parecerá difícil crer que tenham sido *criados* e sejam produto cultural. Apesar de seu caráter universal — sem dúvida uma das razões de sua força, repetimos — expressam um modo de encarar o amor tipicamente nosso e que nos vem, com naturais modificações, dos gregos.

XI

A indicação desse roteiro era o objeto de nossa discussão — como se teria de algum modo realizado a descoberta do homem, através da descoberta do amor. Naturalmente a produção dos líricos trata de outros assuntos, além dos aqui discutidos. Não se imagine a riqueza que ela guarda como um monolito girando diretamente apenas em torno do exposto. Cremos todavia que o mais importante pode ser compreendido por essa rota, que localiza a variedade de todo o florescimento poético dos séculos VII e VI a. C., na Grécia, no contexto da grande contribuição helênica para a cultura universal: a preocupação obsessiva com o humano, o fazer do homem o centro e o regulador do universo.

Perdidas as características de seus versos e ritmos próprios, na língua de origem, transportada a lírica para culturas diversas, isto contudo prevalecerá como suas características básicas: o que se costuma chamar de *subjetivismo*, o eu do poeta como ponto de partida para alcançar o exterior; e a insistência na temática do amor e da morte. Sob esse prisma, fica clara a ligação de toda a lírica posterior com os poetas gregos que criaram o gênero.