



SOBRE NÃO SABER GREGO

Virginia Woolf

Tradução de Sílvio Somer¹

Por ser presunçoso e tolo falar em saber grego, já que em nossa ignorância deveríamos estar no grau mais baixo de qualquer classe de estudantes, já que não sabemos como as palavras soavam, ou onde precisamente deveríamos rir, ou como os atores atuavam, e entre este povo estrangeiro e nós mesmos não há apenas a diferença de raça e língua, mas uma tremenda ruptura de tradição. Ainda mais estranho, então, é que devamos desejar saber grego, tentar saber grego, sentir-nos atraídos pelo grego e estar sempre imaginando alguma ideia do significado do grego, embora, quem dirá, a partir de que pequenos detalhes incongruentes, com que leve semelhança com o significado real do grego?

É óbvio, em primeiro lugar, que a literatura grega é a literatura impessoal. Aquelas poucas centenas de anos que separam John Paston de Platão, Norwich de Atenas, criam um abismo que a vasta maré da conversa fiada europeia jamais conseguirá cruzar. Quando lemos Chaucer, flutuamos até ele insensivelmente na correnteza das vidas de nossos ancestrais e, mais tarde, à medida que os registros aumentam e as lembranças se prolongam, dificilmente há uma personalidade que não tenha sua auréola de associação, sua vida e cartas, sua esposa e família, sua casa, seu temperamento, sua catástrofe feliz ou triste. Mas os gregos permanecem em uma firmeza própria. As Parcas têm sido gentis aí também. Elas os preservaram da vulgaridade. Eurípides foi comido por cães; Ésquilo foi morto por uma pedra; Safo pulou de um despenhadeiro. Nada mais sabemos deles do que isso. Nós temos sua poesia, mas isso é tudo.

¹ Doutorando pela Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. E-mail: silvioletras@gmail.com

Mas isso não é, e talvez nunca possa ser, totalmente verdade. Pegue qualquer peça de Sófocles, leia -

Filho daquele que guiou nossas tropas na antiga Tróia, filho de Agamenon,

e imediatamente a mente começa a formar por si mesma um ambiente. Ela cria algum pano de fundo, mesmo do tipo mais provisório, para Sófocles; ela imagina alguma aldeia, numa parte remota do país, próxima ao mar. Mesmo hoje em dia, tais aldeias são encontradas nas partes mais selvagens da Inglaterra, e quando entramos nelas dificilmente podemos deixar de sentir que aqui, neste aglomerado de cabanas, afastadas de trilhos ou cidades, estão todos os elementos de uma existência perfeita. Aqui está a Reitoria; aqui a mansão, a fazenda e as cabanas; a igreja para adoração, o clube para reunião, o campo de críquete para jogar. Aqui a vida é simplesmente ordenada em seus principais elementos. Cada homem e mulher tem seu trabalho; cada um trabalha pela saúde ou felicidade dos outros. E aqui, nessa pequena comunidade, os personagens se tornam parte das ações ordinárias; as excentricidades do padre são conhecidas; o mau temperamento das grandes damas; a briga do ferreiro com o leiteiro e os amores e uniões dos meninos e meninas. Aqui a vida teve a mesma rotina por séculos; costumes surgiram; lendas se fixaram em cumes e árvores solitárias, e a aldeia tem sua história, seus festivais e suas rivalidades.

É o clima que é impossível. Se tentarmos pensar em Sófocles aqui, devemos aniquilar a fumaça e a umidade e as úmidas névoas espessas. Devemos tornar mais nítidas as linhas das colinas. Devemos imaginar uma beleza de pedra e terra em vez de madeiras e folhagem. Com calor e sol e meses de brilhante tempo bom, a vida naturalmente muda instantaneamente; ela é conduzida livremente, com o resultado, conhecido por todos que visitam a Itália, que pequenos incidentes são debatidos na rua, não na sala de estar, e se tornam dramáticos; tornam as pessoas volúveis; inspiram nelas aquela perspicácia e língua desenvolta, zombeteira, risonha, peculiares às raças meridionais, que nada têm em comum com a lenta reserva, os baixos meios-tons, a melancolia introspectiva das pessoas acostumadas a viver mais da metade do ano dentro de casa.

Essa é a qualidade que primeiro nos impressiona na literatura grega, a conduta rápida como um relâmpago, zombeteira e livre. Ela é perceptível nos lugares mais augustos

assim como nos mais triviais. Rainhas e princesas, nesta mesma tragédia de Sófocles, ficam à porta brigando como aldeãs, com tendência, como se poderia esperar, a se alegrar com a linguagem, a dividir frases em fatias, a ter a intenção de obter uma vitória verbal. O humor do povo não era bem-humorado como o dos nossos carteiros e taxistas. Os insultos dos homens ociosos nas esquinas das ruas tinham algo de cruel em si, assim como de perspicaz. Há uma crueldade na tragédia grega que é bem diferente da nossa brutalidade inglesa. Não é Penteu, por exemplo, aquele homem altamente respeitável, ridicularizado nas Bacantes antes de ser destruído? Na verdade, é claro, essas rainhas e princesas estavam ao ar livre, com abelhas zumbindo passando por elas, sombras cruzando com elas e o vento levando suas cortinas. Elas estavam conversando com uma enorme audiência irradiando ao seu redor em um daqueles brilhantes dias do sul, quando o sol está tão quente e, ainda assim, o ar tão estimulante. O poeta, portanto, tinha que lembrá-lo, não de algum tema que pudesse ser lido por horas por pessoas em sua privacidade, mas de algo enfático, familiar, breve, que alcançasse instantânea e diretamente uma plateia de dezessete mil pessoas talvez, com olhos e ouvidos ávidos e atentos, com corpos cujos músculos ficariam rígidos se ficassem sentados por muito tempo sem uma distração. De música e dança ele precisaria, e naturalmente escolheria uma daquelas lendas, como a nossa Tristão e Isolda, que são conhecidas por todos em sua linha gerais, assim um grande fundo de emoção já estaria pronto, mas podendo ser enfatizado em um novo lugar por cada novo poeta.

Sófocles tomaria a velha história de Electra, por exemplo, mas imediatamente imporá sua marca nela. Disso, apesar de nossa fraqueza e distorção, o que permanece visível para nós? Que seu gênio era do tipo extremo, em primeiro lugar; que ele escolheu um desenho que, se fracassasse, mostraria seu fracasso em feridas profundas e ruína, não na nódoa suave de alguns detalhes insignificantes; que, se ele fosse bem sucedido, cortaria cada carícia até o osso, estamparia cada impressão digital em mármore. Sua Electra se apresenta a nós como uma personalidade tão solidamente atada que ela só pode se mover uma polegada para cá, uma para lá. Mas cada movimento deve dizer ao máximo, ou, atada como ela está, negado o alívio de todas as sugestões, repetições, sugestões, ela nada será além de uma boneca, solidamente atada. Suas palavras em crise são, na verdade, vazias; meros gritos de desespero, alegria, ódio

οἱ ἄλλοι τάλαιν', ὄλωλα τῆδ' ἐν ἡμέρᾳ.
παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν.

Mas esses gritos dão direção e contorno à peça. É assim, com mil diferenças de grau, que na literatura inglesa Jane Austen dá forma a um romance. Chega um momento - "Eu vou dançar com você", diz Emma - que se eleva mais do que o resto, que, embora não eloquente em si mesmo, ou violento, ou que chama atenção pela beleza da linguagem, tem todo o peso do livro atrás de si. Também em Jane Austen temos a mesma sensação, embora as ligaduras sejam muito menos sólidas, que suas personalidades estão atadas e restritas a alguns movimentos limitados. Ela também, em sua prosa modesta, cotidiana, escolheu a perigosa arte em que um deslize significa morte.

Mas não é tão fácil determinar o que é que dá a esses gritos de Electra em sua angústia o poder de cortar e ferir e excitar. Em parte é porque nós a conhecemos, porque nós descobrimos, nas pequenas reviravoltas do diálogo, pistas do seu caráter, da sua aparência, que, caracteristicamente, ela negligenciou; de algo sofrendo nela, indignada e estimulada até o máximo de sua capacidade, no entanto, como ela mesma sabe ("meu comportamento é indecoroso e me torna doente"), embotada e degradada pelo horror de sua posição, uma moça solteira forçada a testemunhar a vileza de sua mãe e denunciá-la em um alto, quase vulgar, clamor ao mundo em geral. Em parte é, também, porque sabemos da mesma maneira que Clitemnestra não é uma vilã rematada.

“δεινὸν τὸ τίκτειν ἐστίν,”

ela diz - "há um poder estranho na maternidade".

Não é uma assassina, violenta e não-redimida quem Orestes mata dentro da casa, e Electra o ordena a destruir completamente - "Golpeie novamente". Não; os homens e mulheres em pé à luz do sol diante da plateia no lado da colina estavam vivos o bastante, sutis o bastante, não meros vultos ou moldes em gesso de seres humanos.

No entanto, não é porque podemos analisá-los em seus sentimentos que eles nos impressionam. Em seis páginas de Proust nós podemos encontrar emoções mais complicadas e variadas do que em toda a Electra. Mas na Electra ou na Antígona ficamos impressionados com algo diferente, por algo talvez mais impressionante - pelo próprio heroísmo, pela própria fidelidade. Apesar do trabalho e da dificuldade, é isso que nos atrai de volta aos gregos; o ser humano estável, permanente, original pode ser

encontrado lá. Emoções violentas são necessárias para incitá-lo à ação, mas quando assim inspirados pela morte, pela traição, por alguma outra calamidade primitiva, Antígona e Ajax e Electra se comportam da maneira que devemos nos comportar quando dessa forma abatidos; o modo como todos sempre se comportaram; e assim os entendemos mais facilmente e mais diretamente do que entendemos os personagens dos Contos de Canterbury. Estes são os originais, Chaucer é das variedades da espécie humana.

É verdade, é claro, que esses tipos de homem ou mulher originais, esses reis heroicos, essas filhas fiéis, essas rainhas trágicas que andam altaneiramente através dos tempos sempre fincando seus pés nos mesmos lugares, contorcendo suas vestes com os mesmos gestos, por hábito e não por impulso, estão entre os companheiros mais enfadonhos e desmoralizantes do mundo. As peças de Addison, Voltaire e uma série de outras estão aí para provar isso. Mas nós os encontramos em grego. Mesmo em Sófocles, cuja reputação de moderação e domínio nos foi filtrada pelos estudiosos, eles são decididos, implacáveis, diretos. Um fragmento interrompido de sua fala daria cor, nós sentimos, a oceanos e oceanos do drama respeitável. Aqui nós os encontramos antes que suas emoções tenham sido usadas até à uniformidade. Aqui ouvimos o rouxinol cuja canção ecoa através da literatura inglesa cantando em sua própria língua grega. Pela primeira vez Orfeu, com seu alaúde, faz homens e bestas seguirem-no. Suas vozes soam claras e nítidas; vemos os corpos cabeludos, fulvos em ação à luz do sol entre as oliveiras, não apresentados graciosamente em pedestais de granito nos pálidos corredores do Museu Britânico. E então, de repente, no meio de toda essa nitidez e compressão, Electra, como se de golpe ela tivesse posto seu véu sobre seu rosto e nos proibido de continuar pensando nela, fala daquele mesmo rouxinol: "aquele pássaro afligido pela tristeza, o mensageiro de Zeus. Ah, rainha do pesar, Niobe, a ti considero divina - a ti; que sempre choraste no teu túmulo rochoso".

E enquanto ela silencia sua própria queixa, ela nos deixa novamente perplexos com a questão insolúvel da poesia e sua natureza, e porque, enquanto ela fala assim, suas palavras assumem a certeza da imortalidade. Por eles serem gregos; não sabemos como eles soavam; eles ignoram as fontes óbvias de agitação; eles não devem nem um pouco de seu efeito a qualquer extravagância de expressão, e eles certamente não esclarecem a personalidade do orador ou do escritor. Mas eles permanecem, algo que foi declarado e

deve durar eternamente.

No entanto, em uma peça, quão perigosa é essa poesia, esse lapso do particular para o geral deve ser necessariamente, com os atores ali em pé, com seus corpos e seus rostos passivamente esperando para serem usados! Por esta razão, as últimas peças de Shakespeare, em que há mais poesia do que ação, são melhor lidas do que vistas, melhor entendidas omitindo o corpo real do que tendo o corpo, com todas as suas associações e movimentos, visível ao olho. As restrições intoleráveis do drama poderiam ser afrouxadas, no entanto, se um meio pudesse ser encontrado através do qual o que era geral e poético, comentário, não ação, pudesse ser libertado sem interromper o movimento do todo. É isso que os coros fornecem; os velhos homens ou mulheres que não tomam parte ativa no drama, as vozes indiferenciadas que cantam como pássaros nas pausas do vento; que podem comentar, ou resumir, ou permitir que o próprio poeta fale ou forneça, em contraste, outro lado de sua concepção. Sempre na literatura imaginativa, em que os personagens falam por si mesmos e o autor não tem papel, a necessidade dessa voz está se fazendo sentir. Pois embora Shakespeare (a menos que consideremos que seus tolos e loucos desempenham o papel) tenha prescindido do coro, os romancistas estão sempre planejando algum substituto - Thackeray falando em sua própria pessoa, Fielding aparecendo e dirigindo-se ao mundo antes de sua cortina se erguer. Então, para entender o significado da peça, o coro é da maior importância. É necessário que se seja capaz de passar facilmente àqueles êxtases, àquelas enunciações extravagantes e aparentemente irrelevantes, àquelas declarações às vezes óbvias e corriqueiras, para decidir sua relevância ou irrelevância, e dar-lhes sua relação com a peça como um todo.

Nós devemos "ser capazes de poder passar facilmente"; mas isso, claro, é exatamente o que não podemos fazer. Na maior parte, os coros, com todas as suas obscuridades, devem ser soletrados e sua simetria maltratada. Mas podemos supor que Sófocles os usou não para expressar algo fora da ação da peça, mas para cantar os louvores de alguma virtude, ou as belezas de algum lugar mencionado nela. Ele seleciona o que deseja enfatizar e canta o branco Colonus e seu rouxinol, ou de amor indomado em luta. Adoráveis, elevados e serenos, seus coros se tornam naturalmente grandes demais para suas situações, e mudam, não o ponto de vista, mas o humor. Em Eurípidés, no entanto, as situações não estão contidas em si mesmas; elas emitem uma atmosfera de dúvida, de

sugestão, de questionamento; mas se olharmos para os coros para esclarecimento, muitas vezes ficamos confusos em vez de instruídos. Imediatamente nas Bacantes estamos no mundo da psicologia e da dúvida; o mundo em que a mente distorce os fatos e os modifica e faz com que os aspectos familiares da vida pareçam novos e questionáveis. O que é Baco, e quem são os deuses, e qual é o dever do homem para com eles, e quais são os direitos de seu cérebro sutil? A essas perguntas o coro não responde, ou responde zombeteiramente, ou fala sombriamente como se o estreitamento da forma dramática tivesse tentado Eurípides a violá-lo, a fim de aliviar sua mente de seu peso. O tempo é tão curto e eu tenho tanto a dizer, que, a menos que você me permita fazer duas declarações aparentemente não relacionadas e acreditar que você irá juntá-las, você deve se contentar com um mero esqueleto da peça que eu poderia ter lhe dado. Esse é o argumento. Eurípides, portanto, sofre menos do que Sófocles e menos do que Ésquilo ao ser lido na privacidade de um aposento, e não visto em uma colina à luz do sol. Ele pode ser atuado na mente; ele pode comentar os assuntos do momento; mais do que os outros, ele irá variar em popularidade de geração para geração.

Então, se em Sófocles a peça está concentrada nas próprias formas, e em Eurípides deve ser recuperada de lampejos de poesia e assuntos vastos e sem resposta, Ésquilo faz esses pequenos dramas (Agamêmnon tem 1663 linhas; Lear tem cerca de 2600) extraordinários ao estender cada frase ao máximo, lançando-as flutuando em metáforas, ordenando-lhes que subam e se pavoneiem cegos e majestosos pela cena. Para entendê-lo, não é tão necessário entender grego quanto entender poesia. É necessário dar esse perigoso salto no ar sem o amparo de palavras que Shakespeare também nos pede. Pois as palavras, quando se opõem a uma tal explosão de significado, devem ceder, devem ser desintegradas, e somente quando reunidas em grupos transmitem o significado que cada uma separadamente é fraca demais para expressar. Conectando-as em um rápido movimento da mente, sabemos instantânea e instintivamente o que elas significam, mas não poderíamos decantar esse significado novamente em outras palavras. Há uma ambiguidade que é a marca da mais alta poesia; não podemos saber exatamente o que isso significa. Veja isso de Agamêmnon, por exemplo -

ὀμμάτων δ' ἐν ἀχρηΐαις ἔρρει πᾶσ' Ἀφροδίτα.

O significado está apenas do outro lado da linguagem. É o significado que, em momentos de espantosa exaltação e ênfase, percebemos em nossas mentes sem palavras; é o significado a que Dostoiévski (embaraçado como ele era pela prosa e como somos pela tradução) nos conduz através de um surpreendente aumento da escala de emoções e as mostra, mas que não pode indicar; o significado que Shakespeare consegue capturar.

Ésquilo, portanto, não usará, como Sófocles usa, as próprias palavras que as pessoas poderiam ter dito, apenas dispostas de tal modo que elas têm, de algum modo misterioso, uma força geral, um poder simbólico, nem como Eurípidés combinará incongruências e assim ampliará seu pequeno espaço, como um pequeno aposento é ampliado por espelhos em cantos estranhos. Pelo uso corajoso e contínuo da metáfora ele amplificará e nos dará, não a coisa em si, mas a reverberação e reflexão que, capturada em sua mente, a coisa fez; perto o suficiente do original para ilustrá-lo, suficientemente remoto para aumentá-lo, ampliá-lo e torná-lo esplêndido.

Pois nenhum desses dramaturgos tinha a licença que pertence ao romancista e, em algum grau, a todos os escritores de livros impressos, de modelar seu significado com uma infinidade de pequenos toques que só podem ser aplicados apropriadamente pela leitura silenciosa, cuidadosa e às vezes duas ou três vezes. Cada sentença tinha que explodir ao atingir o ouvido, por mais devagar e mais formosamente que as palavras pudessem descer, e por mais enigmático que fosse o seu teor final. Nenhum esplendor ou riqueza de metáforas poderia salvar Agamêmnon se imagens ou alusões mais sutis ou decorativas tivessem ficado entre nós e o grito nu

ὅσοι ποιοὶ πόποι δᾶ. ὦ 'πολλον, ὦ 'πολλον.

Dramáticos eles tinham que ser a qualquer custo.

Mas o inverno chegou a essas aldeias, escuridão e frio extremo desceram na colina. Deve ter havido algum lugar dentro de casa onde os homens poderiam recolher-se, tanto nas profundezas do inverno quanto no calor do verão, onde poderiam sentar e beber, onde poderiam se deitar à vontade, onde poderiam conversar. É Platão, é claro, quem revela a vida dentro de casa, e descreve como, quando um grupo de amigos se

encontrava e comia sem qualquer luxo e bebia um pouco de vinho, algum belo rapaz arriscava uma pergunta, ou citava uma opinião, e Sócrates a tomava, a manuseava, a virava, a olhava deste ou daquele jeito, rapidamente a despojava de suas inconsistências e falsidades e persuadia o grupo inteiro, por graus, a encarar com ele a verdade. É um processo exaustivo; concentrar-se dolorosamente no significado exato das palavras; julgar o que cada admissão envolve; seguir atentamente, ainda que criticamente, a diminuição e mudança de opinião à medida que endurece e se intensifica em verdade. São prazer e bem o mesmo? Pode a virtude ser ensinada? É virtude conhecimento? A mente cansada ou debilitada pode facilmente falhar à medida que o questionamento impiedoso prossegue; mas ninguém, por mais fraco que seja, pode falhar, mesmo que não aprenda mais com Platão, a amar melhor o conhecimento. Pois, à medida que o argumento cresce passo a passo, Protágoras cedendo, Sócrates avançando, o que importa não é tanto o fim que alcançamos quanto nossa maneira de alcançá-lo. Que todos possam sentir - a honestidade indomável, a coragem, o amor pela verdade que atrai a Sócrates e a nós em seu caminho até o cume, onde, se nós também podemos ficar por um momento, que é desfrutar da maior felicidade de que somos capazes.

Ainda assim, tal expressão parece inadequada para descrever o estado de espírito de um estudante a quem, após dolorosa discussão, a verdade foi revelada. Mas a verdade é vária; a verdade nos chega em diferentes disfarces; não é somente com o intelecto que a percebemos. É uma noite de inverno; as mesas estão postas na casa de Agatão; a garota está tocando flauta; Sócrates lavou-se e calçou sandálias; ele parou no corredor; ele se recusa a se mover quando o chamam. Agora Sócrates parou; ele provoca Alcibíades; Alcibíades pega um filé e o amarra em volta "da cabeça deste maravilhoso companheiro". Ele louva Sócrates. "Pois ele não se importa com a mera beleza, mas despreza mais do que qualquer um pode imaginar todas as posses externas, seja beleza ou riqueza ou glória, ou qualquer outra coisa pela qual a multidão felicita o proprietário. Ele estima a estas coisas e a nós que as honramos, como nada, e vive entre os homens, fazendo de todos os objetos de sua admiração os brinquedos de sua ironia. Mas eu não sei se algum de vocês já viu as imagens divinas que estão no interior, quando ele se abre e é sério. Eu as vi, e elas são tão supremamente belas, tão douradas, divinas e maravilhosas, que tudo o que Sócrates comanda certamente deve ser obedecido, como se fosse a voz de um Deus". Tudo isso flui sobre os argumentos de Platão - riso e movimento; pessoas se levantando e saindo; a hora mudando; calmas sendo perdidas;

piadas contadas; a aurora nascendo. A verdade, parece, é vária; a Verdade deve ser perseguida com todas as nossas competências. Devemos excluir os divertimentos, as ternuras, as frivolidades da amizade porque amamos a verdade? Será que a verdade será encontrada mais rapidamente porque paramos de ouvir música e não bebemos vinho, e dormimos em vez de conversar durante a longa noite de inverno? Não é ao solitário disciplinador enclausurado que se flagela que devemos nos voltar, mas à natureza ensolarada, o homem que pratica a arte de viver com o maior proveito, de modo que nada seja retardado, mas algumas coisas são permanentemente mais valiosas do que outras.

Então, nesses diálogos, somos obrigados a buscar a verdade com cada parte de nós. Pois Platão, é claro, tinha o gênio dramático. É por meio disso, por uma arte que transmite em uma sentença ou duas o cenário e a atmosfera, e então com perfeita destreza insinua-se nas espirais do argumento sem perder sua vivacidade e graça, e então contrai-se em pura afirmação, e então, crescendo, se expande e se eleva àquele ar mais elevado que geralmente só é atingido pelos ritmos mais extremos da poesia - é essa arte que nos toca de muitas maneiras ao mesmo tempo e nos leva a uma exultação da mente que só pode ser alcançada quando todos os poderes são chamados a contribuir com sua energia para o todo.

Mas devemos ter cuidado. Sócrates não se importava com "mera beleza", com o que ele queria dizer, talvez, a beleza como ornamento. Um povo que julgava tanto quanto os atenienses faziam de improviso, sentando-se ao ar livre na peça ou ouvindo discussões no mercado, estava muito menos apto do que nós a desmontar sentenças e apreciá-las fora de contexto. Para eles não havia as Belezas de Hardy, as Belezas de Meredith, os Provérbios de George Eliot. O escritor tinha que pensar mais no todo e menos nos detalhes. Naturalmente, vivendo ao ar livre, não era o lábio ou o olho que chamava sua atenção, mas a postura do corpo e as proporções de suas partes. Assim, quando citamos e extraímos, causamos mais dano aos gregos do que aos ingleses. Há uma nudez e uma brusquidão em sua literatura que irrita um gosto acostumado com a complexidade e o acabamento dos livros impressos. Nós temos que forçar nossas mentes para compreender um todo destituído da beleza de detalhes ou da ênfase da eloquência. Acostumados a olhar direta e largamente ao invés de minuciosa e obliquamente, era seguro para eles entrar no meio das emoções que cegam e desconcertam uma era como

a nossa. Na vasta catástrofe da guerra europeia, nossas emoções tiveram que ser fragmentadas por nós, e colocadas em um canto de nós, antes que pudéssemos nos permitir senti-las em poesia ou ficção. Os únicos poetas que falaram sobre o assunto falaram no modo indireto e satírico de Wilfrid Owen e Siegfried Sassoon. Não era possível para eles ser diretos sem ser desajeitados; ou falar simplesmente de emoção sem ser sentimental. Mas os gregos poderiam dizer, como se pela primeira vez, "Mesmo estando mortos, eles não morreram". Eles poderiam dizer: "Se morrer nobremente é a principal parte da excelência, para nós, de todos os homens, a Sorte deu essa sina; por nos apressarmos a colocar uma coroa de liberdade na Grécia, permanecemos possuidores de louvores que não envelhecem". Eles podiam marchar sem se desviar, com os olhos abertos; e, assim, destemidamente abordadas, as emoções ficam paradas e se permitem ser observadas.

Mas, novamente (a pergunta continua voltando), Estamos lendo grego como foi escrito quando dizemos isso? Quando lemos essas poucas palavras talhadas em uma lápide, uma estrofe em um coro, o fim ou o início de um diálogo de Platão, um fragmento de Safo, quando ferimos nossas mentes em alguma metáfora extraordinária em Agamêmnon, em vez de tirar o galho de suas flores instantaneamente como fazemos na leitura de Lear - não estamos lendo erradamente? perdendo nossa visão afiada na névoa de associações? lendo na poesia grega não o que eles têm, mas o que nos falta? Acaso, não está toda a Grécia amontoada atrás de cada linha de sua literatura? Eles nos consentem a uma visão da terra não devastada, do mar não poluído, da maturidade, posta à prova, mas intacta, da humanidade. Cada palavra é reforçada por um vigor que brota da oliveira e do templo e dos corpos dos jovens. O rouxinol só precisa ser nomeado por Sófocles e ele canta; o bosque só precisa ser chamado **ἄβατον**, "inexplorado", e imaginamos os galhos retorcidos e as violetas púrpuras. Continuamos sendo puxados para trás para imergir no que, talvez, seja apenas uma imagem da realidade, não a realidade em si, um dia de verão imaginado no coração de um inverno setentrional. A mais importante entre essas fontes de glamour e talvez mal-entendido é a linguagem. Nunca podemos esperar obter toda a experiência de uma sentença em grego, como fazemos em inglês. Não podemos ouvi-lo, às vezes dissonante, às vezes harmonioso, som agitado de linha para linha através de uma página. Não podemos captar infalivelmente, um a um, todos aqueles sinais minúsculos pelos quais uma frase é

feita para sugerir, para transformar, para viver. No entanto, é a língua que mais nos aprisiona; o desejo por aquilo que perpetuamente nos atrai de volta. Primeiro, há a compactação da expressão. Shelley usa vinte e uma palavras em inglês para traduzir

treze palavras do grego - *—πᾶς γοῦν ποιητῆς γίγνεται, κἂν ἄμουσος ἦ τὸ πρῖν, οὗ ἂν Ἔρως ἄψηται* ("... pois todos, mesmo tendo sido sempre indisciplinados, tornam-se poetas assim que são tocados pelo amor").

Cada grama de gordura foi retirado, deixando a carne firme. Então, esparsa e nua como ela é, nenhuma língua pode se mover mais rapidamente, dançando, tremendo, toda viva, mas controlada. Então há as próprias palavras que, em muitos casos, tornamos expressivas para nós de nossas próprias emoções,

θάλασσα, θάνατος, ἄνθος, ἀστήρ, σελήνη — para pegar a primeira que vem à mão; tão clara, tão dura, tão intensa, que para falar simplesmente, mas apropriadamente, sem borrar o contorno ou obscurecer as profundezas, o grego é a única expressão. É inútil, então, ler grego em traduções. Os tradutores podem nos oferecer um equivalente vago; sua linguagem é necessariamente cheia de ecos e associações. O professor Mackail diz "descorado", e a geração de Burne-Jones e Morris é imediatamente evocada. Nem a ênfase mais sutil, nem o arroubo e nem a queda das palavras, podem ser mantidas até pelos estudiosos mais habilidosos -

... tu, que para sempre choraste no teu túmulo rochoso

não é

*ἄτ' ἐν τάφῳ πετραίῳ
αἰεὶ δακρύεις.*

Além disso, ao considerar as dúvidas e dificuldades, há este problema importante: onde devemos rir ao ler grego? Há uma passagem na Odisseia onde o riso começa a nos espiar, mas, se Homero estivesse olhando, provavelmente acharíamos melhor controlar nossa alegria. Para rir instantaneamente, é quase necessário (embora Aristófanes nos forneça uma exceção) rir em inglês. O humor, afinal, está intimamente ligado ao senso do corpo. Quando rimos do humor de Wycherley, estamos rindo com o corpo daquele

rústico corpulento que era nosso ancestral comum no verde da aldeia. Os franceses, os italianos, os americanos, que provêm fisicamente de uma linhagem tão diferente, hesitam, assim como hesitamos ao ler Homero, para ter certeza de que estão rindo no lugar certo, e a hesitação é fatal. Assim, o humor é o primeiro dos dons a perecerem em uma língua estrangeira, e quando passamos da literatura grega para a inglesa, parece, após um longo silêncio, que nossa grande era foi antecipada por uma explosão de riso.

Todas essas são dificuldades, fontes de incompreensão, de paixão distorcida e romântica, servil e esnobe. Contudo, mesmo para os iletrados, algumas certezas permanecem. A grega é a literatura impessoal; é também a literatura das obras-primas. Não há escolas; nem precursores; nem herdeiros. Não podemos traçar um processo gradual se desenvolvendo imperfeitamente em muitos homens até que ele finalmente se expresse adequadamente em algum. Novamente, há sempre na literatura grega aquele ar de vigor que permeia uma "era", seja a era de Ésquilo, ou de Racine ou de Shakespeare. Pelo menos uma geração naquela época afortunada é transformada ao extremo em escritores; para atingir essa inconsciência, o que significa que a consciência é totalmente estimulada; para superar os limites de pequenos triunfos e tentativas experimentais. Assim temos Safo com suas constelações de adjetivos; Platão ousando voos extravagantes de poesia em meio à prosa; Tucídides, constrito e contraído; Sófocles deslizando como um cardume de trutas, suave e silenciosamente, aparentemente imóvel, e então, com um lampejo de barbatanas, de um lado para o outro; enquanto na Odisseia temos o que resta do triunfo da narrativa, a mais clara e ao mesmo tempo a mais romântica história dos destinos de homens e mulheres.

A Odisseia é meramente uma história de aventura, a narrativa instintiva de uma raça marinheira. Então nós a começamos, lendo rapidamente, da mesma forma que fazem as crianças querendo diversão, para descobrir o que acontece em seguida. Mas aqui não há nada de imaturo; aqui estão pessoas crescidas, astuciosas, sutis e impetuosas. Nem o próprio mundo é um pequeno, pois o mar que separa uma ilha de outra precisa ser cruzado em pequenos barcos manufaturados e é medido pelo voo das gaivotas. É verdade que as ilhas não são densamente povoadas e que as pessoas, embora tudo seja feito manualmente, não são rigorosamente mantidas trabalhando. Eles tiveram tempo para desenvolver uma sociedade muito digna, muito imponente, com uma antiga tradição de bons modos atrás de si, o que torna todas as relações ao mesmo tempo

ordenadas, naturais e cheias de reservas. Penélope atravessa o aposento; Telêmaco vai para a cama; Nausicaa lava sua roupa; e suas ações parecem cheias de beleza porque eles não sabem que elas são bonitas, nasceram de suas posses, não são mais constrangidos do que crianças, e ainda assim, todos aqueles milhares de anos atrás, em suas pequenas ilhas, sabem tudo que há para se saber. Com o som do mar em seus ouvidos, videiras, prados, riachos consigo, eles são ainda mais conscientes do que somos de um destino implacável. Há uma tristeza atrás da vida que eles não tentam atenuar. Totalmente conscientes de sua própria posição na sombra, e ainda assim vivos para todo tremor e brilho de existência, lá eles perduram, e é para os gregos que nos voltamos quando estamos cansados da imprecisão, da confusão, do cristianismo e suas consolações, da nossa geração.