

## O GUERREIRO COVARDE

Joaquim Brasil Fontes  
[FE-UNICAMP]

Safo de Lesbos – segundo o autor do tratado *Sobre o sublime* – recolhe, quando deseja expressar as fúrias do amor (ταῖς ἐρωτικαῖς μανίαις = *tais eróticas maníais*), “os sintomas (παθήματα = *pathēmata*) que acompanham e seguem essa paixão”; mas sua imensa habilidade de artista se revelaria principalmente “na escolha dos signos indicadores de violência e excesso, e no fato de ligá-los num conjunto [...]”.<sup>1</sup> Justifica sua opinião citando um poema cuja força extraordinária, entretanto, parece ter sido apagada por séculos de paráfrases, imitações, comentários e traduções – às quais acrescento esta versão:

Parece-me ser, aquele, igual dos deuses,  
O homem que, à tua frente sentado,  
De perto escuta, inclinando o rosto,  
Deliciosas palavras,

E quando te ris, brilho e desejo – ah! mas eu juro,  
Meu coração no peito estremece de pavor,  
Se um instante apenas eu te vejo – dizer não posso mais  
Uma só palavra;

Pois minha língua como que se dilacera;  
Escorre-me então sob a pele uma chama furtiva,  
Meus olhos não vêem, os ouvidos  
Zumbem;

1. Pseudo-Longino, X.

Um frio suor me recobre, um frêmito do meu corpo  
 Se apodera, mais verde que as ervas eu fico,  
 Que estou a um passo da morte  
 Parece [

Mas ]<sup>2</sup>.

Não ficamos deslumbrados – pergunta o autor do tratado – com a forma que ela utiliza para reunir todos esses elementos: “a alma, o corpo, a audição, a língua, a visão, a cor, como se todos eles a tivessem abandonado e lhe fossem exteriores, e como, contraditoriamente, ela gela e queima, atina e desatina, tem medo e está prestes a morrer; de tal modo que percebemos, não uma simples emoção, mas todo um congresso de emoções?”

O crítico da época imperial não citou os versos na intenção de comentar um típico poema de amor; eles aparecem no contexto de uma reflexão sobre os “meios de tornar o estilo sublime”. A partir de uma premissa muito geral – “há, em todos os seres, elementos naturais coexistindo com sua substância” –, ele deduz: “portanto, a escolha das partes essenciais de um ‘objeto’ e sua reunião numa espécie de corpo único constitui, necessariamente, uma causa de sublime”. Não há qualquer interesse, nesta passagem, pelo estudo da forma poética em que ela se inscreve: trata-se de uma canção, na qual o poeta fala em seu próprio nome? Seria um epitalâmio, como pretendem alguns *scholars* contemporâneos?

Essa última classificação tornou-se, depois de Wilamowitz<sup>3</sup>, quase moda no campo dos estudos da lírica eólica; vamos reencontrá-la no trabalho de H. Fränkel<sup>4</sup>, e ela repercute ainda numa análise recente da elegia erótica romana<sup>5</sup>: Safo teria composto, para o casamento de uma das moças do seu grupo, um canto de núpcias muito especial, diferente dos coros geralmente utilizados nessas ocasiões. Começando com a comparação protocolar do noivo a um deus, ela se volta, imediatamente, para a noiva que sorri com doçura, e fala...

Essa tese já foi negada, e com argumentos que me parecem incontestáveis. A discussão detalhada pode ser lida em Page, e dela guardo apenas uma nota: não é possível imaginar – na velha Grécia ou em nossos dias – um casamento

2. LP 31.

3. *Sappho und Simonides*, Berlim, 1913, *apud*. Page, *Sappho and Alcaeus* (Oxford, Clarendon, 1955), pág. 30 et seqs; A. Lesky, *Historia de la literatura griega* [Trad. de José Maria Regagnón e Beatriz Romero] (Madrid, Gregos, s/d); Bowra, *Greek lyric poetry: from Alcman to Simonides* (Oxford, Clarendon, 1961), pág. 187.

4. Hermann Fränkel, *Early greek poetry and philosophy* (Oxford, Clarendon, 1975), pág. 176.

5. Paul Veyne, *A elegia erótica romana*, São Paulo, Brasiliense, 1985; pág. 258: “o famoso fragmento, imitado por Catulo, no qual Safo descreve um amor súbito é muito provavelmente um remanescente de um hino nupcial”.

em que os cantos nupciais insistissem na descrição da agonia amorosa de uma terceira pessoa; e isso depois de uma rápida referência ao noivo, considerado, é verdade, *igual dos deuses*<sup>6</sup>.

Trata-se de um epíteto formular da linguagem épica, ἴσος θεοῖσιν = *isos theóisin*, “par”, ou “igual dos deuses”; que se constitui, para alguns estudiosos, numa das chaves para a compreensão do texto. Fragmento de epitalâmio, ou poema lírico, ele não expressa, sem dúvida, o ciúme do cantor frente ao casal amoroso. “Considero igual dos próprios deuses aquele homem: ele pode te olhar sem descontrolar. Eu, quando te vejo por um instante apenas, pouco me falta para morrer”. É a opinião de Wecker, do próprio Wilamowitz, de Friedländer. Em nome do *bom senso*, Denys Page nega qualquer validade a essa tese: tratar-se-ia de uma “surpreendente interpretação do clichê *isos théois* [...]”. É ainda em nome do *common sense*, creio eu, que, para ele, insistir em que Safo não sente ciúme do homem seria ignorar a incontestável resposta da “natureza humana” a esse tipo de situação. Como não considerar, na explicação do poema, uma série de elementos tão evidentes: o rapaz, suas relações com a moça, o olhar do terceiro? “A respeito disso, pelo menos, quase não há lugar para dúvidas”<sup>7</sup>.

Leitores ingênuos, perseveramos na incerteza, e, suspendendo provisoriamente qualquer juízo, entramos em outro caminho de análise, menos comprometido com a psicologia – mais modesto e menos profundo.

O texto começa dizendo: φαίνεται = *pháinetai* (“parece-me”, “considero”). Em grego, essa forma verbal significa, originariamente, “aparecer na luz”, “mostrar-se” e, portanto, “aparecer como”. A maior parte das palavras da família lingüística a que pertence φαίνομαι = *pháinomai* tem como base o indo-europeu \*bh(e) 2 – que significa “iluminar”, “brilhar” (sânscrito bhâ-ti, “ele brilha”, “ele ilumina”). A ambivalência semântica de \*bh(e) 2 – aparece claramente, no próprio grego, em ἀποφαίνειν = *apopháinein*: “fazer aparecer” e “declarar”.

Embora correndo o risco de mergulhar numa daquelas divertidas seqüências etimológicas que Sócrates tanto apreciava, vamos guardar esse conteúdo de luz que perpassa na palavra, sem esquecer que, na abertura do poema, o sujeito vê o outro na pura claridade, enquanto ele próprio aparece sob a forma de um *mim*: “Surge na luz, diante de mim, aquele homem igual dos deuses”.

Θεοειδής = *Theoidés*, θεοείκειλος = *theoeikelos* são epítetos comuns em Homero; referem-se, geralmente, ao modo de ser, ao “estilo”, ao aspecto físico de uma personagem: Aquiles, no Canto I, 131, Príamo, no Canto XXIV, 217 da *Iliáda*. É verdade que existe uma pequena nuance semântica entre o

6. Page, *op. cit.*, pág. 32.

7. *Ibid.*, pág. 28.

verso de Safo e o registro épico da fórmula. *Íkelos* significa “semelhante”, e *isos* é “igual”. Apesar das óbvias diferenças, creio que não há muita razão em insistir nelas; a própria Safo, no poema sobre as núpcias de Heitor e Andrômaca, usará [*íkeloi théois*]. Graus de comparação entre os deuses não são questionados nessas passagens, adverte Angus M. Bowie<sup>8</sup>. A menos que – mas nada pode prová-lo – a poeta tenha pretendido “desarmar”, em *isos théois*, um clichê que é afirmado, em contrapartida, no contexto épico das núpcias dos heróis troianos.

[...] Aquele homem, diante de ti, sentado, bem perto”. Os comentadores modernos têm observado que é difícil imaginar, no mundo arcaico, esse grau de intimidade pública entre rapaz e moça. *Enantiós*: com essas palavras, Homero situa Pátroclo ouvindo o guerreiro Aquiles a dedilhar, em sua tenda, uma lira de ouro. Os dois homens estão frente a frente. Esse tipo de cumplicidade, à vista de todos, parece que não se permitia, na Grécia, entre homem e mulher.

É verdade que, como observa saborosamente Setti, *i Lesbi non erano musulmani*<sup>9</sup>. Por certo que não, replica Bowra numa nota de rodapé<sup>10</sup>: “mas é quase seguro que praticavam alguma forma de segregação dos sexos”. Questão, sem dúvida, para sempre obscura; e de menor interesse para os que admitem que o poema não é um epitalâmio.

“De perto”, “frente a frente... “E te escuta, doce falando” (versos 2 e 3)... (Ou: “e te escuta, que falas com doçura”): ênfase, portanto, na personagem feminina captada no seu agir; o que não se traz com facilidade para as línguas modernas, assim como é difícil traduzir a palavra *ὑπακούω* = *ypakoúō* (“escutar com atenção”, ouvir atentamente”). Existe, nesse verbo, um prefixo contendo a idéia de “sob” e, aqui, de “movimento para baixo”: *ὑπακούω* = *yp-akoúō* (“ouvir, com a cabeça baixa”, “inclinando, abaixando, a cabeça”). Conotações, em conseqüência, de *atenção*, mas também de *submissão* e *cumplicidade*.

“Inclinando a cabeça, escuta, quando falas com doçura” (verso 3). A estrofe seguinte abre-se com uma rápida notação; um som e uma luz: *γελáισαζ ἱμέροεν* = *ghelaisas iméroen* – “[...] e ris, adorável [...]”. O verbo *gheláo* quer dizer, primitivamente, “brilhar”. Mais tarde, por causa do sorriso que ilumina o rosto, passou a significar, também, “rir”. Os tradutores de Homero costumam hesitar entre os dois sentidos de *γελάω* = *gheláo*, quando encontram esta passagem da *Ilíada* (XIX, 357 e seguintes): os aqueus estão saindo de suas finas naves; iguais a flocos de neve, turbilhonando, unidos, ao sopro dos ventos. E

8. *The poetic dialect of Sappho and Alcaeus*, Salem, The Syer Company, 1984, p. 169.

9. Page, *op. cit.*, loc. cit.

10. *Op. cit.*, pág. 187, nota 5.

saem dos navios as lanças, os elmos, as couraças e os escudos; o brilho chega ao céu. E, diz Homero:

... γέλασσε δὲ πάσσα περι χθῶν  
καλκού ὑπὸ στεροπῆς

“E toda a terra, em torno, ria com as cintilações do bronze”, traduzem alguns<sup>11</sup>. “Toda a terra, em torno, resplandecia com o brilho do bronze”<sup>12</sup>. As duas versões estão, naturalmente, corretas: juntas.

O que se lê na raiz γελ = *ghel-* é o lado luminoso das coisas: ele existe em γελᾶν = *ghelân*, “rir”, e em γαλένη = galêne, “a serenidade tranqüila do mar”. Quando Prometeu, na tragédia de Êsquilo, diz, em 89, 90:

Ποντίων ὑμάτων ἀνήρθμον γέλασμα

faz aparecer, ao mesmo tempo, o sorriso e a luminosidade das vagas marinhas.

Talvez fosse possível dar conta dessa palavra em português: *a luz do teu rir*. Resta *iméroen*, cuja tradução continua a obedecer, nas línguas modernas, a uma rotina difícil de ser quebrada. “Teu riso *encantador*”, “*your lovely laughter*”, “*ce rire enchanteur*”. Ἰμερόεις = Imeróeis é, exatamente, “aquilo que faz nascer ou provoca o desejo”. A releitura dos diálogos platônicos pode nos mostrar a que ponto a palavra conservava ainda sua força, séculos depois de Safo. No *Fedro* (249b e seguintes), Sócrates explica ao jovem admirador de Lísias como a alma é atraída pela Beleza que já viu no mundo das idéias e cujo reflexo presente à superfície de um belo corpo: no momento em que o amante vê um lindo rapaz, produz-se uma transformação que lhe provoca um frêmito; ele é tomado por um calor incomum; uma energia poderosa se infiltra nas asas da alma; elas estremeçam e se desdobram. Do belo rapaz contemplado, emana um *fluxo de desejo*. Léon Robin<sup>13</sup> propõe “*vague du désir*”, para dar conta da palavra usada pelo filósofo: ἴμερος = *hímeros*; e descobrimos no *Crátilo* (420ab) que ela esconde uma seqüência muito interessante: *hiénai* (“movimento para”); *meré* (“partícula”); *rhoé* (“corrente”, “fluxo”). Existiria, na palavra *desejo*, um núcleo de significação indicando “força vital”, “energia”, “ímpeto de atração”.

*Phaínetai moi*: primeiras palavras da primeira estrofe. *Kai ghelaísas iméroen*: metade do verso 5. Entre esses dois momentos, construiu-se, na força das palavras gregas, um círculo de luz, uma claridade absoluta – perturbadora. A mu-

11. Homero, *Iliade*, trad. de Paul Mazon.

12. *Id.*, *ibid.*, trad. de Eugène Lassère.

13. No texto que estabeleceu e traduziu do *Phèdre*, de Platão.

lher que fala e que ri: seu “brilhar” foi escrito na forma *ghelaísas*, na qual se lê, também, “serenidade”. Suavidade e doçura, e desejo: um fluxo. Irradiando da personagem feminina, na materialidade dos signos: *ghelaísas iméroen*.

Na metade do verso 5, um corte: semântico – sintático – fonético: “O que...”. Ou então: “isso me faz bater o coração com pavor no peito”.

... τὸ μ' ἦ μάν  
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν.

Em grego, o antecedente de *to* pode referir-se tanto à jovem – através do riso e da fala – quanto ao conteúdo da oração iniciada por *óttis*; neste caso, o motivo da perturbação seria “aquele homem que...”. A sintaxe guarda a ambigüidade, e nós precisaríamos decidir: a ênfase recai sobre a mulher ou sobre o ciúme<sup>14</sup>. Decisão que adiaremos, continuando a aprofundar a análise do poema:

*M' ἦ μάν* = *M'ê mán*: fórmula de juramento solene, nos textos épicos. Na história da língua, ela se modifica; os oradores a utilizarão, mais tarde, para introduzir argumentos. Entre os trágicos (*Antígone*, 626; *Sete contra Tebas*, 372), será quase um gesto indicador da personagem que entra em cena: “olhem”, “vejam”, “eis aqui”. O texto que estamos analisando é, como ninguém ignora, anterior a Sófocles e Ésquilo; entretanto, seria delicioso imaginar que – num lance de intertextualidade acrônica – *m'ê mán* aponta as novas personagens dramáticas entrando em cena: o coração, os sentidos, o medo... Boileau traduz, com muita liberdade e fina incorreção, o comentário do tratado *Sobre o sublime* a esse momento do texto de Safo: “[...] en un mot, on dirait qu'elle n'est pas éprise d'une simple passion, mais que son âme est un rendez-vous de toutes les passions”<sup>15</sup>.

A fórmula solene de promessa é seguida por uma construção de características igualmente épicas: “isso, eu juro, *me faz bater com pavor o coração no peito*”. E eis que se cortam, um a um, todos os laços que prendem ao ser a personagem: *não domina as palavras; a língua se parte; uma chama sutil se alastra sob a pele; os olhos não vêem; os ouvidos zumbem; o suor lhe recobre o corpo; estremece; fica mais verde que as ervas – parece morta*. No texto grego, os sentidos pulsam e se obliteram, numa seqüência sintática cujo início é marcado por uma conjunção adversativa, desembocando em descrições pontuadas pela repetição obsessiva de uma partícula: *dê*... A linguagem estremece e se esvai.

Sensação de vertigem, conduzindo ao nada; sensação que percebemos com maior força, talvez, pelo fato de o poema, fragmentado, romper-se junta-

14. Essas explicações procedem de D. Page (*op. cit.*) que, já sabemos, fez sua escolha.

15. “Numa palavra, dir-se-ia que ela não é possuída por uma simples paixão, mas que sua alma é o ponto de encontro de todas as paixões”.

mente com os laços que prendem o amoroso à vida. Perdemos, ao que tudo indica, a última estrofe; restou-nos uma frase começando pela palavra *ἀλλά* = *allá*, “mas”. Ela não chega a inaugurar um sentido completo; pode não pertencer ao texto: seria, talvez, parte do comentário do tratado *Sobre o sublime*:

mas é preciso [ousar?] [suportar?] tudo, pois...

\* \* \*

Este poema “é a narrativa de um combate”, escreve André Bonnard. “Atacada por Eros em sua carne, Safo vê desmoronar-se, a cada assalto, a segurança que punha nas diversas partes do mecanismo vital”<sup>16</sup>. Emergem, no corpo da personagem, os signos dolorosos de uma lenta e progressiva agonia, que vai se transformar, curiosamente, num *topos literário*. Constituinto um quadro muito preciso – uma sintomatologia – da crise amorosa.

Na *Vida de Demétrio*<sup>17</sup>, a paixão do jovem Antíoco por Estratônica é descoberta pelo médico Erasítrato graças a um interessantíssimo estratagema: ele passa a observar as reações do rapaz quando se encontra com a moça, sozinha ou acompanhada por outro: percebe, nele, “todos aqueles sinais que Safo nos descreve em uma de suas obras”. Ele perde a voz, o rosto fica vermelho, em chamas. Uma nuvem lhe recobre os olhos; o suor inunda seu corpo. O pulso bate desordenado. Tem desfalecimentos, tremores, e pouco a pouco vai ficando pálido. “Erasítrato, por todos estes sintomas, concluiu que o filho do rei estava enamorado, não de outra mulher, mas desta, e que havia decidido silenciá-lo até morrer [...]”.

O poema de Safo, no período helenístico – sob este aspecto, Plutarco é apenas “exemplar” –, aparece no contexto de uma concepção da crise amorosa como *doença*; os signos do corpo sofredor transformam-se, naturalmente, em sintomas, no quadro de uma descrição procedente do saber médico. Dois milênios depois, eles vêm à tona no discurso de uma personagem: são os mesmos sinais denunciados pelo médico Erasítrato; e estão, contudo, profundamente transformados:

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue;  
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue;  
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler;  
Je sentis tout mon corps et transir et brûler.

O homem religioso, o jansenista Racine, recupera, assumindo a máscara de Fedra, a violência – na primeira pessoa – de Safo de Lesbos. Conserva-se,

16. Bonnard, *A Civilização Grega* [Trad. de José Saramago] (São Paulo, Martins Fontes, 1980), pág. 86.

17. Plutarco, *Vita Demetrii*, 38.

evidentemente – e isso é bom –, a *teatralização* da crise amorosa; mas sob forma poética.

É curioso. Modernamente, a crise será reinscrita no domínio do nosológico por trabalhos importantes como o de Denys Page: ele volta a falar em “sintomas”, quando procura explicar o contexto de onde procedem os sinais descritos no poema de Safo. Na verdade, pertenceriam quase todos eles ao domínio da épica; apenas dois – a pele estremecendo, os ouvidos zumbindo – não têm correspondentes na *Iliada*. E eles marcam, em momentos diferentes, o medo, a cólera, a aflição, os desgostos do herói em situações-limite. Dois momentos, ao acaso. Canto XVIII, 696: quando Menelau lhe anuncia a derrota dos aqueus e a morte de Pátroclo, o horror apodera-se de Antíoco – “e durante um longo tempo ele não pôde dizer uma só palavra”; Canto XX, 421: Polidoro, segurando as entranhas com as mãos, cai por terra – “uma névoa se estende sobre seus olhos”.

Essas respostas violentas do corpo às agressões do mundo, parece que Safo conseguiu reuni-las, de forma impecável, na montagem da crise amorosa. Embora já se inicie com Arquíloco o processo de releitura da épica no quadro da lírica, não há dúvida de que é na poeta de Lesbos que se encontrará sua perfeita solução, em termos estéticos e emocionais. Sobre este ponto, os especialistas estão, geralmente, de acordo.

É verdade que um dentre os *sintomas* constitui problema: “Fico mais verde que as ervas”. Uma cruz para os tradutores, que procuram exorcizá-la, modificando a passagem: “fico pálida”; “fico mais pálida que as ervas”. Josephine Balmer comenta, numa nota de rodapé a *Sappho – poems & fragments*: “os termos gregos para cor são mais vagos que os ingleses; o adjetivo *khlorós* podia significar tanto um verde brilhante quanto um pálido amarelo”<sup>18</sup>. E já constatamos que Plutarco não utilizou o vocábulo *verde* em sua descrição da crise amorosa. Sintomaticamente, porém, lemos em *Daphnis e Chloé* – texto elaborado num diálogo sutil com Safo de Lesbos – que o rosto de uma personagem enamorada torna-se, de repente, “mais verde que as ervas”<sup>19</sup>.

Existe em Homero um clichê para indicar a passagem do medo sobre o rosto do combatente; ele aparece em vários momentos da *Iliada*. No Canto X, 376, Dólon, ferido por Diomedes, é tomado pelo pânico. Balbucia; os dentes lhe batem na boca. Fica verde de medo. Na abertura do Canto XV, os troianos, fugindo e caindo às centenas sob os golpes inimigos, aproximam-se, trêmulos, de seus carro – e se detêm, verdes de terror. E quando o Pai dos Deuses lança, do alto do Ida, um fulgurante relâmpago sobre o exército dos aqueus, os gloriosos guerreiros o vêem e, cheios de espanto, são possuídos pelo verde terror

18. Pág. 20.

19. Longus, *Daphnis e Chloé*, I, 17, 4.



(VIII, 77 e seguintes). O herói, quando tem medo, muda de cor, estremece e transpira. A originalidade de Safo de Lesbos estaria na perícia com que soube reunir os signos de sofrimento – esparsos em Homero – num “rendez-vous de toutes les passions”, como escreve Boileau. Em expor, além disso, seu diálogo com a poesia épica, ao sublinhar o pavor superlativo do amoroso; “ele fica mais verde que as ervas”. Na força da comparação, ela funda sua novidade, apagando o clichê.

Entretanto, creio encontrar um episódio da *Iliada* onde o poeta vai captar, quase obliquamente, alguns “sintomas” do medo, enfeixados num todo. Canto XIII, 240 e seguintes:

Idomeneu, chefe dos cretenses, prepara-se para o combate, deixando sua tenda. O bronze de sua armadura resplandece enquanto ele corre; parece o relâmpago lançado por um deus, como um signo. Corre e encontra no caminho seu escudeiro, o bravo servidor Merion. Um diálogo entre os dois homens, um rápido instante de tensão, logo resolvido. E cada qual passa a vangloriar-se de seus feitos guerreiros, das muitas mortes que causou, dos despojos de guerra, de seu próprio valor nas carnificinas. A leitura desta passagem revela um universo tão radicalmente militar – tão profundamente “viril” – que o leitor, ouvindo o tom das palavras, intuindo a dimensão dos gestos, recua, assustado com a jactância, a violência, a segurança, o orgulho das personagens. Estamos num mundo de soldados gloriosos.

Correndo para o campo de batalha com sua armadura reluzente, Idomeneu vai traçar, para Merion e para nós, o paralelo entre o guerreiro covarde e o bravo combatente (versos 282 e seguintes):

– O covarde muda de cor a cada instante; não consegue ficar sentado, tranqüilo; não contém seus sentimentos; ajoelha-se; senta-se ora sobre um pé, ora sobre outro. Seu coração pulsa com violência no peito, quando pensa nas deusas sinistras da guerra; batem-lhe os dentes. O corajoso não muda de cor; quase não tem medo, quando toma parte numa emboscada; e deseja, logo, entrar no combate medonho.

As palavras de Idomeneu são importantes: nelas, começa a fazer sentido a fórmula *mais verde que as ervas*, tão difícil de se transpor para as línguas modernas. Não é, como pensamos por um momento, a desmontagem de um clichê: é um reforço. Para mostrar, superlativamente, o quadro em que se inscreve a leitura do poema: o dos combates. Nos versos de Safo, projetam-se, uma sobre a outra, a imagem lírica do amoroso agonizante e a do guerreiro covarde, recortada do universo épico: “ele não consegue ficar sentado, tranqüilo, e não contém seus sentimentos. Bate-lhe o coração com pavor no peito”.

Tem-se a impressão de que o sentido do texto de Safo é constituído no confronto com essa passagem de Homero, na qual dois tipos de soldados são comparados em seu modo de agir frente aos perigos da guerra. Nesse jogo de

espelhos, brota um novo símile: o amoroso é semelhante ao guerreiro covarde. Os contextos, entretanto, já são outros: no universo das paixões, o amor dignifica a personagem, e nós podemos nos reconhecer, positivamente, em seu modo de sofrer. Inverte-se o quadro de valores da velha aristocracia.

Voltemos a contemplar a “cena”. É muito difícil não cair na tentação de imaginá-la espacial e temporalmente: de um lado, a poeta; de outro, o homem e a mulher. Afinal, é essa contextualização “mundana” que permite ver no poema a transposição de uma crise de ciúme: “se os versos quisessem descrever apenas os efeitos da paixão, por que escolheriam precisamente aquele momento? Eles são uma reação emocional à cena contemplada”, pergunta e responde um helenista famoso<sup>20</sup>. Evidentemente, eles não são também um “esquema”, elaborado para expor uma idéia ou uma situação existencial. Safo de Lesbos viu o homem e a mulher, na intimidade do *oaristýs*, do colóquio de amor. Na verdade, ela os contempla no momento em que fala; e os faz viver na força obsessiva do querer, no ritmo desfalecente de sua própria agonia. Distância e passado são categorias que não têm mais sentido; no movimento febril do poema, as três personagens mostram-se num modo de ser radicalmente “outro”: estão presentes as três, e se enfrentam; e estão separadas, pois o poeta e “aquele homem” vivem de formas absolutamente opostas os eventos cuja origem é a mulher.

Ela é o próprio centro do poema – e não foi descrita. “Apenas são notados”, escreve André Bonnard<sup>21</sup>, “com uma palavra e uma exatidão que não hesita, os acontecimentos de que ela é o princípio”. Um homem aproxima-se da claridade absoluta, da força implacável de Eros, e inclina a cabeça para ouvir uma voz, e um jeito de rir que acende os desejos. Na comparação que abre os versos, ele revela sua força, e sua força é seu limite: por ser igual dos próprios deuses, ele não enfrenta riscos. O amoroso, ao contrário, é apenas um ser perecível, mortal, captado no afrontamento com uma luz destruidora: nos seus limites, e na comparação com “aquele homem”, lemos sua força extraordinária.

Compreendemos, finalmente, que Safo de Lesbos não assimila o sujeito amoroso ao soldado covarde, invertendo os sinais de valorização do universo homérico. O jogo dos intertextos é um pouco mais complexo. A própria *Iliada* nos mostra que o paralelo construído no discurso de Idomeneu – o bravo combatente, o guerreiro medroso – é apenas um *ideal*, um modelo de comportamento; pois encontramos, ao longo dos “Cantos”, muitos heróis estremecendo de horror frente ao inimigo, ou diante dos deuses.

20. Page, *op. cit.*; cf. Fränkel, *op. cit.*, pág. 176.

21. *Op. cit.*, pág. 87.

Ao desmoronar nos assaltos do Amor, o apaixonado é um guerreiro covarde. *Idealmente*: só os deuses não temem a morte. Confrontado com uma situação impossível, incapaz de agir, o homem responde de uma forma singular: coincidindo absolutamente com seu próprio corpo. Levado ao máximo de tensão, ele vibra e esvai-se em nada. O medo do bravo combatente revela a verdadeira dimensão do perigo que ele enfrenta, e que o engrandece.

O poema de Safo é um combate, que deve ser compreendido num delicadíssimo confronto com a *Iliada*: o amoroso vai fundar sua radical diferença na sobreposição de imagens muito poderosas: os viris combatentes, o homem igual de um deus e a poeta entregando-se ao rapto de uma interminável agonia<sup>22</sup>.

22. Setti (Stud. It. Fil., XVI, 1939, pág. 195 et seqs., *apud* Page, *op. cit.*, pág. 28, nota 2) interpreta esse poema segundo o esquema do contraste “entre a serenidade do homem na contemplação da beleza e o desmoronamento emocional de Safo na mesma ocasião”. Não tive acesso a esse estudo. Page, ao refutá-lo, sustenta que Setti não apresenta suportes seguros para apoiar sua tese.