
O humor dos deuses

Antonio Medina Rodrigues

O canto II da *Iliada* abre-se com a insônia de Zeus. Perturbado, o deus não sabe como honre a Aquiles e prejudique aos aqueus. Decide-se por mandar o Sonho enganoso a Agamêmnon. Assim fala Homero, na tradução de Odorico Mendes:

Deuses e campeões a noite os lia;
Só vela o Padre, a ruminar de que arte
Levante Aquiles e escarmente os Gregos.
A Agamêmnon soltar por fim resolve
Um maléfico Sonho, e o chama e apressa:
"Voa, Sonho falaz, do Atrida às popas;
Quanto prescrevo, exato lhe anuncia:
Que arme os crinitos Graios e as falanges,
De extensas ruas a cidade expugne;
Que, intercedendo Juno, o Céu concorde
Ameaça de ruína a excelsa Tróia.

(vv. 1-15)

O Sonho parte para a tenda de Agamêmnon, chefe maior dos aqueus e causador da humilhação de Aquiles. Repreende-o por dormir (com tanta responsabilidade sobre os ombros!). O Sonho se apresenta sob a figura do sensato Nestor e transmite ao Atrida exatamente as palavras de Zeus. Chegara, enfim, a hora fatal de Tróia... Os aqueus venceriam agora seus inimigos de quase década, pois Hera, mulher de Zeus, conseguira congarçar todos os deuses em torno desse intento. Ao acordar, Agamêmnon ainda sente a voz divina, que lhe ressoa na mente. Veste-se, manda convocar os aqueus de "larga coma". Antes, porém, convoca uma rápida assembléia dos velhos (v. 53) e lhes expõe exatamente o que acontecera, repetindo as palavras do Sonho. Nós sabemos que Agamêmnon as repete exatamente, mas não sabemos o que deseja o herói com isso. Homero é, sim, um narrador "onisciente". Porém, seu canto está submetido ao mundo, sobretudo ao mundo tumultuado das musas, que contam as coisas de vários pontos e sabem tão bem silenciar quanto revelar. Enfim, Agamêmnon diz aos velhos estar disposto a combater. Antes, porém, ele provocaria os aqueus na assembléia dos guerreiros, que começaria a seguir. Eis como conclui:

"E evolou-se a visão, deixou-me o sono.
De armar a gente o meio imaginemos.
Quero apalpá-la, intimarei que fujam
Nessas naus; de propósito espalhados,
Persuadi vós outros o contrário".

(vv. 71-75, grifo meu)

ANTONIO MEDINA RODRIGUES é professor de Língua e Literatura Grega do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH da USP e autor de "As utopias gregas" (Brasiliense).

Assim, para “apalpar” seus guerreiros, animá-los ao combate, o Atrida vai dizer-lhes exatamente o contrário do que lhe predissera o Sonho enganador, aquele sonho que lhe mandara Zeus e que visava, na verdade, ao contrário do que dizia, e tudo isso com o intuito final de desagravar Aquiles, que fora injustamente humilhado pelo chefe, e agradar a Thétis, que intercedera em favor do filho. Agamêmnon faz ver a seus guerreiros que não adiantaria lutar contra os troianos: Zeus havia mudado seus planos e bandeado seus favores para o lado inimigo! O líder mente, é claro. Se mente, porém, para enfurecer os guerreiros e atirá-los à luta, para acender-lhes o moral, está calculando bem desastrosamente seu intento, pois ato contínuo os gregos se atiram avidamente à faina da volta, aviando suas negras naus recurvas em tropelia, e sem dar ouvidos aos velhos a quem Agamêmnon pedira persuadissem os guerreiros do contrário. Porém, a julgá-lo tolo, prefiro julgá-lo gênio, conclusão que está mais de acordo com o que Ulisses dirá a um dos guerreiros:

“Quê! Trepidas, varão? Teu posto guarda,
Sossega as tropas. O ânimo do Atrida
Sondaste acaso? Agora os gregos tenta,
E breve os punirá. Nem tudo ouvimos
Do que expôs ao Conselho. Contra os nossos
A cólera do rei quiçá dispare.
Jove ao trono o moldou, Jove o protege”.

(vv. 190-197)

Ulisses, ausente do conselho dos velhos, apenas soube das intenções de Agamêmnon por interferência de Atena, que o surpreendeu abatido com a decisão do chefe (vv. 170-172). Mas a deusa, por sua vez, também de nada sabia, pois fora avisada por Hera. E esta última decidira interferir por própria conta, *sem saber do Sonho e do plano do rei dos deuses, que dá origem a toda a intriga*. Portanto, a trama, em sua profundidade, se passa entre Zeus e Agamêmnon. Superficialmente, Agamêmnon fez o que fez para levantar o moral da tropa. Secretamente, porém, queria verificar se era *verdadeiro* o sonho que tivera. Assim, a intervenção dos deuses, contrária à partida dos aqueus, seria a prova mais segura de que o sonho não era apenas sonho. Porém, o mais fantástico de tudo isto é que a mobilização de Hera e Atena teriam sido um “acidente de percurso” nascido da astúcia de Agamêmnon, capaz de atuar imprevisivelmente no horizonte divino. Homero não é tão ingênuo como se pensa. Toda esta passagem está mergulhada em ludicidade e finura. E em humor, a contar pelo quiproquó geral. Se meu leitor optar pela alternativa contrária, a saber, que Zeus já previra tudo o que Agamêmnon ia fazer, eu lhe advertiria que tal leitura acaba por empobrecer o elemento humano, tirá-lo da esfera propriamente heróica, colocá-lo em ridículo excessivo. Em seu excelente livro sobre o riso, Bergson⁽¹⁾ nota que a reação de humor está constantemente associada ao *automatismo* e à *distração*, à súbita *inversão* de papéis num jogo. Ora, Agamêmnon joga xadrez com a divindade.

Se o deus dos deuses queria mesmo levar o rei dos reis à guerra, poderia, pensamos, agir de outra maneira, fazer com que não se levantassem desconfianças. Mas conjeturas como esta valem muito pouco na interpretação do universo arcaico. Não levam em conta a natureza da palavra mágica entre os gregos. O que a palavra mágica determina não é tanto o cumprimento de uma fatalidade quanto a necessidade de realização do destino humano independentemente dessa fatalidade. Não vale tanto o cumprimento frio e inexorável de uma *lei* divina quanto a liberdade que se conquista em fugir ou dissentir dessa lei. A lei, aquilo que o fado projeta no futuro, é apenas a simulação *generalizada* do que vai acontecer. O que de fato acontece não se reduz ao calendário da lei, porque o que acontece é singular e concreto. Nem mesmo se poderá dizer que entre a lei que exige a morte futura de milhares de aqueus e o processo concreto pelo qual essa lei se cumpre sejam formas análogas ou tautológicas. A morte dos guerreiros aqueus preconizada na lei é obviamente trágica. Mas o sonho de Agamêmnon e o quiproquó daí surgido é no mínimo uma seqüência de graças e humores. Pois bem, no *abc* do riso que Bergson nos apresenta, isso corresponderia à *inversão* de expectativa: o trágico, que se garante na lei, ameaça desmoronar-se sob os movimentos graciosos da narrativa. Ademais, como poderemos nós considerar um deus dos deuses em crise, a vacilar sobre suas decisões? Acreditariam realmente os gregos nessa figura que recebe pedidos “políticos”, como o de Thétis em favor de Aquiles, e que manda sonhos para enganar aquele que, afinal, será o vencedor da pobre Tróia? Isto põe em xeque a discutida questão da natureza dos deuses.

Em *Mito e pensamento entre os gregos*⁽²⁾, Jean-Pierre Vernant argumenta que os deuses são “forças”. A idéia é tentadora, sobretudo quando se percebe que a alternativa contrária

seria considerar os deuses como entidades que correspondam ponto por ponto ao desenho antropomórfico que lhes empresta a imaginação arcaica. Engels, certo dia, fez rasgados elogios a um texto de Bachofen sobre Ésquilo, reparando, contudo, que Bachofen parecia crer nos deuses gregos não menos do que acreditava Ésquilo... Vernant certamente não quer cair sob a mesma crítica. Para ele, os deuses se reduziram, ao fim e ao cabo, a "forças sobrenaturais", que, por isso mesmo, não poderiam ter "pessoa". Assim, Vernant preserva nestas forças o caráter mágico-religioso, mas lhes retira toda determinação de pessoa, de maneira que as figuras de Zeus e Afrodite, que vemos em Homero, vão por conta da imaginação poética da Grécia arcaica. Mas o que parece conter o fechamento e a conclusão de Vernant, a saber, que os deuses são forças sobrenaturais, é justamente o que me parece mais problemático em sua exposição. Pois, se tudo era divino para o homem arcaico, se o inteiro universo se tingia de intencionalidade mítica, como é que pode haver aí algo de sobrenatural? Nada é sobrenatural quando tudo é sobrenatural. O próprio Vernant é quem reconhece que o grego arcaico não conhecia uma oposição entre pessoalidade e natureza, sujeito e objeto. Se não há o conceito de *natural*, como pode haver o de *sobrenatural*? A ponta de positivismo em Vernant vai-se mostrar mais aguda, contudo, na questão da não-pessoalidade do divino. Vernant parece fundar a pessoa e a forma dos seres divinos na simples necessidade de efabulação mítica. Mas não era assim que até os gregos mais cultos da era clássica se referiam a seus deuses. Para estes o deus é "pessoal", na mesma medida em que não deixava de representar "forças". O deus não se reduzia ao dado objetivo e exterior da força, mas, antes, mantinha com o grego uma relação dialogal, uma intenção significativa. Talvez os gregos constituam a única grande civilização para a qual a natureza não era terceira pessoa. Uma força que se manifesta prenhe de intencionalidade era sempre para o grego uma *personificação*, ainda que sua face visível fosse a mais lábil possível. As forças estão tumultuariamente dispersas pelo mundo grego, elas recobrem todo o horizonte da visão. Não são naturais nem sobrenaturais, são totalidades de significação inscritas no mundo, possuidoras de uma vontade, caracterizadoras de um ser que fala ao grego e interage em sua vida, e aqui nós podemos lembrar o argumento tantas vezes repetido por W.F. Otto, segundo o qual os gregos só chegaram aonde chegaram porque tiveram os deuses que tiveram. Ao contrário do argumento de Vernant, para o qual os deuses *são* forças, para Otto os deuses *têm* forças. A concordar, porém, muito estreitamente com Otto, somos levados gradativamente para uma espécie de religião estética. O mérito relativo de Vernant é exatamente o de transcender estes imperativos estéticos e culturais do mito grego em direção a mitos menos locais, mais condizentes com o programa do Iluminismo. Pelo menos Vernant insiste em que os deuses não são apenas deuses e isto é um avanço, é já uma possibilidade de explicar mais convincentemente o quiproquó dos primeiros 210 versos do canto II da *Ilíada* (a cena que segue a esta é a de Tersites, que possui também elementos fortemente humorísticos, vv. 211-279).

Ora, a intenção deste trabalho é comentar alguns aspectos da natureza e da história do humor, sobretudo alguns que estão embrionariamente em Homero. Recentemente, um romance de Umberto Eco mostrou-nos como o humor e o riso eram excomungados no sistema fechado da teologia medieval. Assim, nem tudo que a Criação teria dado ao homem possuiria o mesmo grau de santidade. A sisudez, a compostura, o aspecto solene são mais santos que o riso e a burla, veredicto que não pesa apenas sobre o quadro humano representado em *O nome da rosa*, mas pesa em qualquer tipo de hierarquia, como a militar e a burocrática, e não seria sem proveito lembrar que *hierarquia* contém termos gregos que designam respectivamente "sagrado" e "princípio". Contra isso, o Iluminismo nos garante que o humor é legítima necessidade humana, uma força, enfim. O Iluminismo de que estamos mais particularmente falando aqui é o exercício daquilo que Northrop Frye chamou "mito de liberdade". É a força que anda a contrapelo do teocentrismo das instituições mais variadas. Nos poemas de Homero e Hesíodo, onde se lê a primeira pedagogia dos gregos, encontramos também esse eixo organizador do mundo, que se põe também como eixo teológico e de onde procede aquela palavra mágica que Zeus passara ao Sonho e o Sonho passara a Agamêmnon e Agamêmnon passara silenciosamente a Ulisses. E note-se que essa palavra mágica ressoa em Hera e Atena, como também ressoa na boca possessa de Homero, que desde o começo é instruído pelas musas:

Canta-me, ó deusa, do Peleio Aquiles
A ira tenaz, que, lutuosa aos Gregos,
Verdes no Orce lançou mil fortes almas.

(I, 1-2)

Essa palavra mágica, que comparece nos oráculos, nos cultos e ofiações, e até em circunstâncias prosaicas da vida, *valia mais pelo caráter conativo, imperioso, do que pelo que realmente di-*

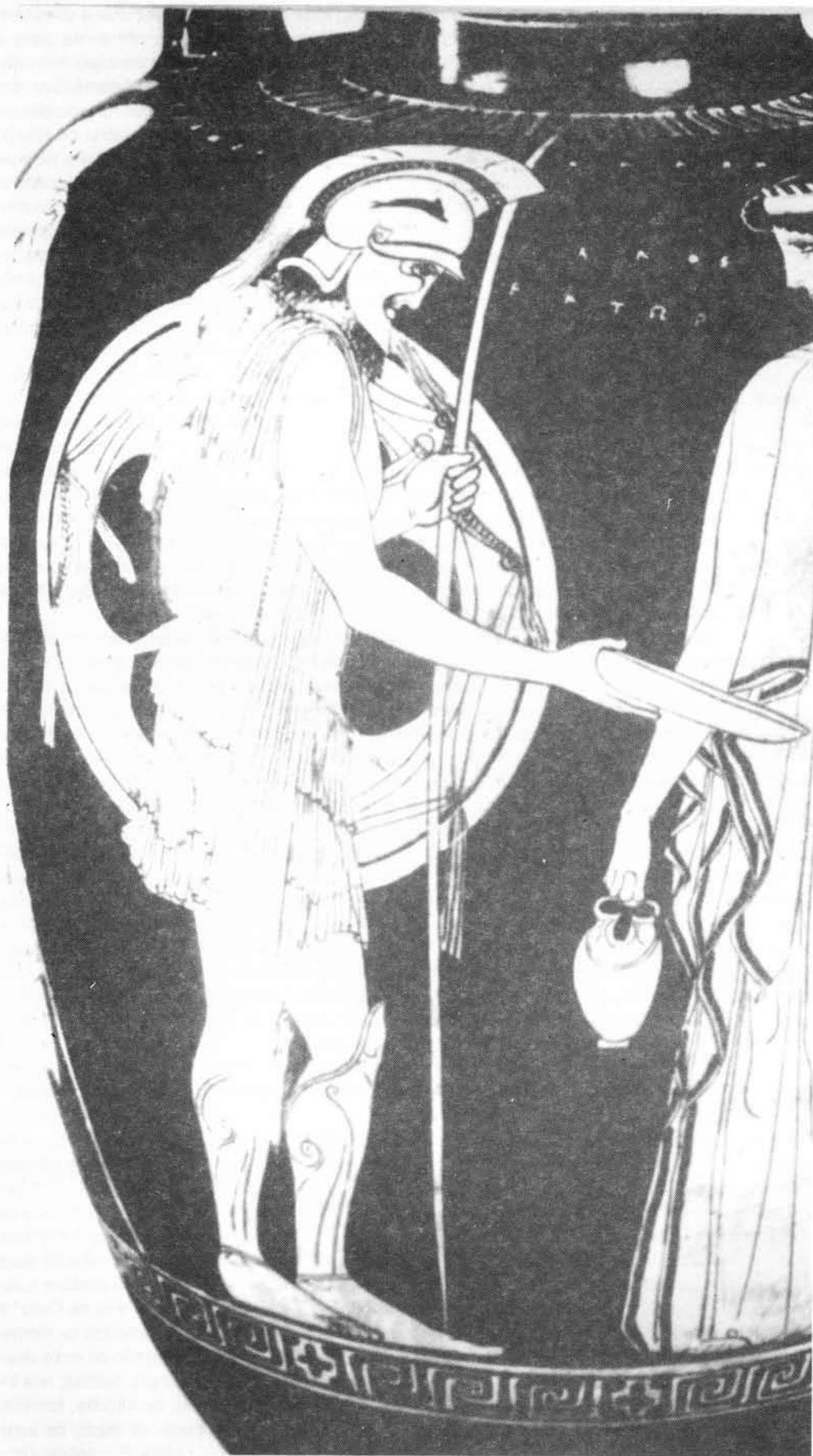
zia. Noutros termos, nela pesava mais o *dizer* do que o *dito*. Porque o *dizer* é manifestação, presença imediata do deus, ao passo que o *dito* sempre se esconde um pouco na hora em que se desoculta. Zeus manda dizer a Agamêmnon que os aqueus se poderiam preparar para a vitória. Isso não é verdade. Mas é verdade que Zeus se põe em presença de Agamêmnon, porque sua fala é presença, é um reboar do som que compromete o mundo. Agamêmnon recebe a palavra e cumpre a história que se deve cumprir, mas nela introduz sua particularidade humana, seu quinhão de desconfiança. Porque, afinal, é imperioso que se desconfie sempre do abstrato. Ao abstrato é necessário responder sempre com a ação, e é assim que a ação se vai desenvolver e chegar enfim às mãos de Ulisses, que recebe o cetro do Atrida e leva a compostura aos guerreiros tumultuados com a volta (v. 185 e ss.). E é possível que Agamêmnon procedesse da mesma forma, se o *dito* fosse contrário ao que fora. A palavra mágica é antes uma ordem do que um comunicado. Uma ordem algo cega, que libera na mesma medida em que manda agir. E, sem dúvida, uma ordem que não descarta o humor, porque nada que há no mundo lhe pode ser estranho. Édipo é exemplar. Se o oráculo lhe diz do incesto e do parricídio, é o fato de *dizer* que acirra as andanças do herói por estradas tebanas. Ironicamente, o que o oráculo não lhe disse, foi que um dia ele seria sábio e cego, definitivamente imune aos percalços da aparência. Existe aí um humor tênue dos deuses, como que a dizer que muita coisa se debulha por trás da máscara trágica. Assim, a palavra mágica não ensina, mas manda que o herói escolha seu destino, procure a glória possível, que se traduz na gestação do concreto particular da vida, comum na história do individualismo grego. Portanto, os deuses se dão inteiramente na fenomenalidade da fala (como lembrava Willamowitz: "*Die Götter sind da*"), mas amortizam o que dizem na ação que exigem, como lembram as musas pela voz de Hesíodo:

"Sabemos dizer coisas semelhantes à verdade,
Mas, quando queremos, sabemos também a verdade dizer.

(*Theogonia*, 27-28)

Mas quando é que a palavra mágica diz exatamente a verdade ou a mentira aos gregos? Se os gregos tivessem podido saber isso, talvez sua civilização fosse diferente do que foi. Pois não é a verdade analítica ou abstrata que está em questão. Devemos entender por *verdade*, no universo arcaico, não apenas o que o sagrado diz, mas a síntese entre o *dizer*, o *dito* e a *ação*. O enunciado ambivalente da palavra mágica abre o campo da possibilidade de escolha entre mil veredas. Assim, a divindade assenta num paradoxo, quando manda suas palavras ao homem: se por um lado ela predetermina uma biografia "exterior" e abstrata, por outro lado ela exige também uma biografia interiorizada, particular, valente, como a de Aristófanes, que ridiculariza os deuses em seu teatro, o mesmo teatro cômico que às vezes nos impressiona com suas odes lírico-religiosas. No cristianismo, ao contrário, a finalidade da palavra mágica é ser "compreendida". O cristianismo pretende salvar o indivíduo do mundo. Aliás, a quebra dessa expectativa no fiel tem gerado um bom estoque de humor religioso. Umberto Eco traz uma anedota recente, que lhe foi contada por um amigo: "Nós nos encontramos na grande inundação do Tiber e Romoletto Staticoni está ilhado em sua pobre casa pela água que cresce e que chega até as janelas. Ele se ajoelha diante de uma imagem sagrada que há sobre a cama e reza ao bom Deus para que o salve. Uma voz desce do alto: 'Não tema, filho meu. Confie em mim, eu te salvarei'. Enquanto isso, passa perto dali uma patrulha de bombeiros e alguém grita: 'Ei, Romoletto, saia daí, senão vai acabar mal'. Romoletto responde: 'Nem pensar, ajudem aos outros, eu me arrumo sozinho'. A água sobe e Romoletto se refugia no telhado. Passa uma patrulha da Cruz Vermelha e alguém convida a Romoletto para pular. Romoletto responde que possui uma forma de sair salvo por si mesmo. Todavia a água cresce e Romoletto está agora agarrado à chaminé. Passa uma patrulha de 'carabinieri' e grita o policial: 'Ei, Romoletto! Vamos, pula!' No entanto, mais uma vez Romoletto recusa, confiando no socorro celestial.

Resumindo: o nível da água supera também a chaminé e Romoletto se afoga. Sobe ao paraíso com muita raiva e descarrega em São Pedro, perguntando a ele por que seu chefe não manteve a palavra. São Pedro surpreende-se: 'Que estranho...! Quando o chefe diz alguma coisa...! Mas, vamos ao registro. Como você se chama? Romoletto... Romoletto... aqui está.' E ele se enfurece. 'Como você vai dizendo que nos esquecemos de você? Mandamos três patrulhas, três patrulhas!'. No método de Bergson, a "fabricação" desta piada repousaria primeiramente num *automatismo* da vida (sem dúvida de notação burocrática), e, depois, numa certa *distração* celeste. E como o próprio Bergson diz que o cômico visa a corrigir a sociedade, na melhor tradição antiga desse conceito, nós podemos concluir que a anedota satiriza, enfim, a leitura cristã da divini-



Banco de Dados

Detalhe de um vaso grego representando Heitor, filho de Príamo, rei de Tróia e uma das principais personagens da "Ilíada"

dade. O problema é que a piada no fundo não é cristã, mas clássica, uma vez que a divindade cristã nunca se entrega a truques desse tipo, não é bem-humorada. O que a voz divina disse a Romoletto é simplesmente o dito da palavra mágica dos gregos, e um dito por princípio não-confiável, sem o concurso da ação e do indivíduo. Romoletto é o anti-Agamêmnon. Agamêmnon envolveu a todos os gregos com seu sonho. Romoletto dispensou todos os italianos. O individualismo grego é coletivo, o cristão é solipsista, basta-se a si próprio. Mas, enfim, a estória de Romoletto é claramente mais cômica do que as peripécias de Zeus e Agamêmnon. E aqui a tese de Bergson, segundo a qual o cômico não pertence nem à vida, nem à arte pode ser esclarecedora. A vida, por si mesma, só pode renovar-se, ou seja, caminha como uma flecha em direção ao diferente. Portanto, o automatismo e a repetição, categorias do cômico, opõem-se à dinâmica diferencial da vida, como também se opõem à concretude particularizadora da arte. Fundados no *tipo*, no esquema generalizador, os personagens cômicos não poderiam ser "vivos". Para Bergson, o cômico desaparece onde chega a emoção. O que é quase o mesmo que dizer que no épico e no trágico o riso não tem entrada. Chega-se aqui, pois, na contradição entre o que diz *Le rire* e o que diz nosso trabalho. Estamos bem longe de nos ombrear com Bergson, mas, enfim, o limite inferior de sua teoria do riso é que ela parece partir de um observador universal, para o qual o riso corresponderá sempre à reação junto a um objeto ou esquema bem especificado, "fabricado" para produzir o riso. Daí que Bergson considere o riso sempre como produção e resultado, nunca como uma graça ensimesmada. E a consequência de que o riso constitua uma produção da sociedade feita para corrigir a sociedade vai implicar, obviamente, que *não se possa rir da natureza*. Este mecanismo de causa e efeito talvez tenha impedido Bergson de considerar que, se nós não rimos da natureza, podemos, contudo, rir *por causa da natureza* ou rir *com* ela. Como quando se ri com a irradiação de um belo dia, dizendo-se que ele está *risonho*. Não é preciso rir de alguém ou algo, para se rir. O riso pode ser graça pura, doação divina, enlaçada à linguagem. A poesia homérica é nossa primeira iniciação nesse riso de qualidade pura. Não o percebemos sempre, porque sempre se lê Homero na perspectiva estritamente épica e dramática, o que é normal.

Há toda uma tradição crítica que se embevece com o manancial propriamente teológico dos poemas de Homero e Hesíodo, manancial que conteria embrionariamente o espírito "nobre" do drama e dos demais modos daí derivados, responsáveis até hoje pela representação da vida como luta, transformação da sociedade, elevação do caráter etc. O cômico geralmente fica de fora. Nós já lembramos o exemplo de Bergson, que faz com o cômico mais ou menos o que Platão faz com a poesia, na *República*. Para Bergson, o cômico parece estar fora de qualquer ontologia. Se pudéssemos resumir o preconceito que preside a esse tipo de julgamento, diríamos que o que se estranha no cômico é o fato de ele criar apenas *tipos* e tipos não dariam emoção à existência, não fariam a história dos homens, não estariam, enfim, *na vida*. Mais: sua extravagância, não se podendo medir por uma intervenção efetiva no concreto, só poderia ser uma extravagância ideática, abstrata, incapaz, enfim, de integrar dialeticamente aquele espetáculo que envolve os homens – desde sempre – na faina do sacrifício. O humor, por si só, imporia um distanciamento paralisante. Hegel, na *Fenomenologia do espírito*, ao tocar na "Dialética do senhor e do escravo", parece constituir sua ontologia da "autoconsciência" a partir de uma leitura direta da ação guerreira em Homero, que ele quer ver como prefácio do espírito. Georg Luckács, na *Teoria do romance*, quer ver no *epos* de Homero aquela era feita de coesão e dramaticidade, em que o indivíduo se formava por sua interação imediata com o social, antes, bem antes de o social se ter transformado no *fac-símile* do espírito degradado para si mesmo. Uma era de concretude, em que a essência já estava inscrita suficientemente nas coisas e onde a filosofia só penetrou pelo caminho da decomposição e da fragmentação. O humor está obviamente barrado dessa "Era de Ouro" por ser abstração, *wit*, generalidade projetada com arbítrio sobre o concreto. Tais categorizações históricas se chocam com o fato de que o humor, ainda que progrida na histórica, não é um produto da história. O humor, em si, é meio humano, como a vida é meio humano, desde sempre. Pode também voltar-se contra a alienação, sobretudo quando produz a comicidade no interior de contextos teológicos. Os contextos teológicos trabalham com nossa emoção e por isso nos paralisam tanto ou nos submetem tanto à cegueira às vezes ridícula de seus dramas. Valorizam sobretudo a ontologia do tenso e da *secura*, que é aquela em que o homem vive para estilar-se na epopéia de seus mitos e expiações, desvalorizam esses grandes geradores de liberdade, que são a apatia e o escárnio, deixam na sombra que não pequena parte da poesia épico-dramática da "Era de Ouro" é toda constituída de uma *Götterburleske*⁽⁴⁾ conferível em vários dos melhores momentos de Homero: nas desavenças de Zeus e Hera, ela, intrometida, ele, truculento; na intercessão do coxo deus Hefesto, para pacificar o casal supremo, o mesmo Hefesto gozado pelos demais deuses; nos insultos de Atena a Ares, na assembleia dos deuses, nos amores adulterinos de Afrodite, terminados em gargalhada e escândalo, na exposição que Zeus faz, no XIV canto da *Iliada*, de suas venturas amorosas, logo depois de ter sido impagavelmente ludibriado por Hera. E – sobretudo –

na cena de Tersites, a que fizemos menção, e que é tão significativa, que Hegel dela extraiu o termo *tersitismo*, com que ele, Hegel, passa a designar a inveja e o ressentimento que o homem comum pode nutrir contra os heróis. Tersites, que é muito feio e desbocado, faz rir aos demais aqueus, investe com ofensas diretas contra Agamêmnon, recriminando-lhe a ganância, coisa que Aquiles já fizera com muito brilho. Cena engraçada, se lida com perspectiva irônica ou com aquele distanciamento da emoção que Bergson preconiza para o cômico. A cena começa e termina com risos (e choro, na reação final do pobre Tersites): Ulisses repreende o ofensor e depois lhe dá uma pancada nas costas. Mas, para sentirmos o humor da cena, para sentirmos que o mundo de Homero não era tão coeso como se pensa, é preciso que reconheçamos que *Tersites tinha suas razões*, ele, que era um dos milhares que viviam a suportar a glória dos maiores. Teve coragem e disse a Agamêmnon coisas tremendas. Porém, Hegel lê a cena como *fã*, numa perspectiva inteiramente épico-dramática (como sempre acontece com quem toma partido dos gêneros "elevados") e não percebe o caráter desconstrutor do tersitismo. É que o cômico tende a pôr abaixo todo o pundonor da oligarquia mítica. O humor, que nasce de um mínimo poder de sistematização, acaba sendo o maior inimigo dos sistemas (que o diga Aristófanes!). Isto é distinto de dizer-se que Homero *seja* cômico. Homero é um gênio prismático, como acontece com todo grande narrador oral da literatura. Exatamente porque navega no domínio da faticidade mais variada, tende a reproduzir constelações culturais distintas entre si e figurações que a toda hora se contrapõem. Porém, entre todos esses mundos, unificados pela presença do *epos*, a dissonância humorosa é a que tem o privilégio da sutil negação dialética, uma negação historicamente anterior à própria dialética e que reverte lentamente a espessura teológica do mundo. Por quê? Porque a graça, o riso, o cômico contêm aquele mínimo elemento de ironia de linguagem capaz de pôr entre parênteses a emoção ou o sacrifício e daí fazer brotar o jorro livre do *sentido*, ou seja, daquilo que vem da pele das palavras, não de sua referência. É o sentido, elemento primeiro e último da linguagem, que faz com que os deuses antropomórficos se esboroem e se transformem em qualidades puras do universo, ícones em eterna autotransformação, como bem mostrou Glauco em suas palavras a Diomedes:

"Quem sou perguntas? Como as folhas somos;
Que uma o vento as leva emurchecidas,
Outras brotam vernais e as cria a selva:
Tal nasce e tal acaba a gente humana".

(Ilíada, VI, v.v. 125-129)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1946.
- (2) *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução: Haiganuch Sarian. São Paulo, Difusão Européia do Livro, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973, pp. 283-284.
- (3) *Theophania: Der Geist der altgriechischen Religion*. Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1979.
- (4) V. WILHELM, Nestle. *Griechische Geistesgeschichte*. Stuttgart, Alfred Kröner, 1944, p. 25.