

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Campus de São José Rio Preto
Departamento de Estudos Lingüísticos e Literários

A ODISSÉIA DE NIKOS KAZANTZAKIS:
EPOPÉIA MODERNA DO HEROÍSMO TRÁGICO

Carolina Dônega Bernardes

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Siscar

São José do Rio Preto-SP

2010

CAROLINA DONEGA BERNARDES

A ODISSÉIA DE NIKOS KAZANTZAKIS:
EPOPÉIA MODERNA DO HEROÍSMO TRÁGICO

Tese apresentada para a obtenção do título de Doutora em Letras, área de Teoria da Literatura, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Siscar

São José do Rio Preto-SP
2010

Bernardes, Carolina Dônega.

A Odisséia de Nikos Kazantzakis: epopéia moderna do heroísmo trágico / Carolina Dônega Bernardes. – São José do Rio Preto : [s.n.], 2010.

261 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Marcos Antônio Siscar
Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas.

1. Literatura grega moderna - História e crítica. 2. Odisséia (Mitologia grega) 3. Kazantzakis, Nikos, 1883-1957. Odisséia - Crítica e interpretação. 4. Gêneros literários. 5. Análise do discurso literário. I. Siscar, Marcos Antônio. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.14'06

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
Campus de São José do Rio Preto - UNESP

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Prof. Dr. Marcos Antônio Siscar
Prof. Miguel Castillo Didier
Prof^a. Dr^a. Constança Terezinha Marcondes Cesar
Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior
Prof. Dr. Orlando Nunes Amorim

Suplentes:

Prof^a. Dr^a. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Prof. Dr. Fábio Akcelrud Durão
Prof^a. Dr^a. Lucia Granja

Agradecimentos

Miguel Castillo Didier foi quem tornou este trabalho realmente possível, ao me disponibilizar sua tradução da *Odisséia*, ainda em documento de computador, demonstrando extrema generosidade e confiança, quando ainda não nos conhecíamos. Registro aqui minha sincera gratidão por tão sublime amizade. Agradeço a Alcides Cardoso dos Santos, o primeiro orientador, que não titubeou com a proposta de estudar um autor tão pouco conhecido no Brasil e permitiu que a pesquisa, iniciada em 2001, pudesse ganhar vida longa. Marcos Siscar, o orientador da segunda odisséia, mostrou-se essencial nas leituras críticas e na fundamentação teórica, sempre sinalizando a direção a ser retomada quando tropecei por diversas vezes. E, quando reincidi no erro, Arnaldo Franco Júnior e Orlando Nunes Amorim tentaram me devolver o prumo e a voz crítica. Mas foi Rodrigo quem esteve sempre presente como maior interlocutor; grande parte deste trabalho tem, certamente, muito de suas sugestões, de sua análise apurada e de seu conhecimento dos estudos clássicos, sem os quais Odisseu seria um personagem monocórdico. Certamente, também, não se cumpriria a proposta de pesquisa e elaboração deste trabalho sem o auxílio material da FAPESP, que o tornou possível pela oportunidade maior de leituras, a participação em congressos e a dedicação integral ao objeto de estudo. Quero, ainda, agradecer ao amigo Roberto Quiroz Pizarro por compartilhar do mesmo interesse pela obra de Kazantzakis e ao Centro de Estudios Griegos, Bizantinos y Neohelénicos da Universidad de Chile pela oportunidade de pesquisa, aprofundamento do conhecimento e pelo material de leitura disponibilizado. Agradeço também às sedes brasileira e argentina da Sociedade Internacional dos Amigos de Nikos Kazantzakis (SIANK), por possibilitarem a apresentação dos resultados desta pesquisa a muitos interessados. À amiga Solange Pinheiro, pela torcida confiante, sempre encorajadora e generosa. Aos meus pais e à Juliana pelo interesse constante e pela preocupação saudável com o andamento do trabalho. Por fim, e não menos importante, às minhas pequenas, Bianca e Rebeca, por não terem se rebelado contra a mãe e por continuarem me amando, quando meu pensamento estava ausente.

Qual é o mais alto mandamento? O de negar todos os consolos-deuses, pátrias, moralismos, verdades – ficares só e começares a criar tu, e somente com tua força, um mundo que não envergonhe teu coração. Qual é a estrada mais perigosa? Esta é a que desejo! Onde está o abismo? Para lá é o meu destino! Qual é a mais viril alegria? A de assumir toda a responsabilidade.

(Kazantzakis, **Testamento para el Greco**)

SUMÁRIO

Resumo/Abstract	6/7	
Prefácio	8	
Breve Síntese da <i>Odisséia</i>	16	
PRIMEIRA PARTE		
Odisséia: a epopéia entre o clássico e o moderno		
I. Prelúdio crítico: o esforço dramático e o anacronismo do gênero épico		21
II. Morte da epopéia e sua paradoxal reabilitação	33	
III. Canto apolíneo da dança ébria: a epopéia de Kazantzakis		50
SEGUNDA PARTE		
Odisséia: o palimpsesto da viagem homérica		
I. Poesia tumular da Grécia moderna: entre escombros e estátuas mudas		77
II. <i>Thanatos ex halos</i> : a última viagem de Odisseu	98	
III. Odisseu “entre mundos”: do <i>nóstos</i> à marcha	113	
TERCEIRA PARTE		
Odisséia: travessia rumo ao devir		
I. Do mítico à historicidade: Odisseu no oceano da criação		149
II. Entre cidades e ruínas: o espaço neo-helênico		163
a) Esparta: enfermidade e resgate de Helena	163	
b) Esforço heróico: da fertilidade caduca de Creta ao incêndio de superação da raça		176
III. O percurso do asceta: criação e interdependência		188
Epílogo. Cidade Ideal e a morte de Odisseu: niilismo trágico e liberdade criadora		231
CONSIDERAÇÕES FINAIS	250	
BIBLIOGRAFIA	253	

RESUMO

O tema da viagem de Odisseu foi largamente retomado pela tradição literária após a *Odisséia* de Homero, seja para confirmar o ideal do herói nostálgico, que anseia o retorno à pátria, seja para reafirmar o ímpeto do eterno navegador de mares. Nikos Kazantzakis (1883-1957) igualmente retoma o Odisseu lendário, insatisfeito com o retorno ao lar, como seu protótipo de herói e constrói, na modernidade, o poema épico *Odisséia* (1938), a partir do canto XXII no verso 477 do poema de Homero, sendo Odisseu levado a um novo itinerário ao deixar Ítaca definitivamente. Embora se baseie na obra clássica, recuperando personagens e a estrutura épica, Kazantzakis participa de seu tempo, compondo um novo Odisseu representante do mundo moderno, próximo das filosofias de Nietzsche e de Bergson. Como figura “entre mundos”, o Odisseu de Kazantzakis recupera as antigas delineações de Homero e incorpora as questões da modernidade: o niilismo, a desesperança, a multiplicidade. No entanto, além de prolongar os feitos de Odisseu e a narrativa de Homero, Kazantzakis compõe um poema épico de dimensões admiráveis – 33.333 versos de 17 sílabas poéticas, em 24 cantos – contrariando (e reafirmando) as intenções inovadoras de seus contemporâneos da primeira metade do século XX. A epopéia configura na modernidade um gênero considerado esgotado, que teria dado lugar ao romance como gênero mais apropriado às produções modernas. Esta investigação, no entanto, procura evidenciar que o épico de Kazantzakis, ainda que represente um anacronismo em tempos modernos e, para muitos, uma afronta às normas estéticas, é, assim como muitas das obras de sua época, a confirmação das intenções inovadoras em tempos de crise, por meio da incorporação de uma trajetória filosófica de Odisseu baseada no niilismo heróico de cunho nietzschiano e na evolução criadora de Bergson. O percurso de superação heróica empreendido por Odisseu oferece a possibilidade de se avaliar as conseqüências da *Odisséia* de Kazantzakis no cenário moderno, demonstrando que a obra, por mais que se beneficie da estrutura clássica, principalmente a homérica, pode ser compreendida, igualmente, como um canto de ordem trágica e filosófica, caracterização que corresponde amplamente à literatura da modernidade.

Palavras-Chave: Kazantzakis, *Odisséia*, epopéia, Odisseu, modernidade, niilismo heróico

ABSTRACT

The theme of Odysseus' journey was broadly retaken by the literary tradition after Homer's *Odyssey*, whether to confirm the nostalgic ideal of the hero yearning to return to his homeland, or to reaffirm the impetus of the eternal navigator. Nikos Kazantzakis (1883-1957) also incorporates as his prototypical hero the legendary Odysseus, unhappy about returning home, and writes, in the modernity, the epic poem *Odyssey* (1938), based on the canto XXII and on the verse 477 of Homer's poem, and taking Odysseus to a new route when he leaves Ithaca for good. Although based on the classic work, restoring its characters and its epic structure, Kazantzakis takes part of his own time, creating a new Odysseus, now representative of the modern world, and close to the philosophies of Nietzsche and Bergson. As a figure "between worlds", Kazantzakis's Odysseus recovers the old delineations of Homer and incorporates the issues of modernity: nihilism, hopelessness, and multiplicity. However, besides prolonging Odysseus' prowess and Homer's narrative, Kazantzakis wrote an epic poem of remarkable dimensions — 33,333 verses of 17 poetic syllables, along 24 Cantos — contradicting (and reassuring) the innovative intentions of his contemporaries in the first half of the 20th century. In the modernity, epic poetry configures a genre considered to be already exhausted, and which would have given rise to the novel as a genre much more suitable to the modern productions. This research, however, intends to show that the Kazantzakis's epos, even being an anachronism in the modern times and, for many, an affront to aesthetic standards, is, like many of the works of his time, the confirmation of innovative intentions that take place in times of crisis, through the incorporation of a philosophical trajectory of Odysseus based upon Nietzsche's heroic nihilism and on Bergson's creative evolution. The journey of overcoming carried out by the heroic Odysseus offers the possibility to evaluate the consequences of Kazantzakis's *Odyssey* in the modern scenario, showing that the work, however much it benefits from the classical structure, especially the Homeric one, can be understood also as a canto of tragic and philosophical nature, characterization which corresponds largely to the literature of modernity.

Keywords: Kazantzakis, *Odyssey*, epic poem, Odysseus, modernity, heroic nihilism

PREFÁCIO

As primeiras décadas do século XX foram marcadas por um forte interesse pela inovação e experimentação, respondendo à intensa proliferação de idéias, conceitos e avanços científicos que começam a surgir já no século XIX. Datam dos anos de 1920 grandes produções literárias como *Ulisses* (1922) de James Joyce, *A terra estéril* (1922) de T. S. Eliot, *A Montanha mágica* (1924) de Thomas Mann, *O Processo* (1925) de Franz Kafka, *Mrs. Dalloway* (1925) de Virginia Woolf, obras que têm em comum uma grande ambição literária, deixando transparecer, ao mesmo tempo, a inquietação advinda com o fim da Primeira Guerra Mundial (1914-18). A destruição em massa provocou intensa modificação nos valores, revelando a fragilidade dos ideais humanistas e a consciência do declínio histórico das culturas.

Contemporâneo desses autores e problemas, o grego Nikos Kazantzakis (1883-1957) inicia em 1925 a produção de seu projeto literário mais ambicioso: a continuação moderna da *Odisséia* de Homero, obra que virá a ser concluída e publicada em 1938, após passar por sete criteriosas revisões. Integrante da chamada “Geração de 1905” na Grécia – da qual participam também Angelos Sikelianos e Kostas Varnalis – Kazantzakis constitui uma obra que se inicia por preocupações nacionalistas. Ao lado de Sikelianos, realiza entre 1914 e 1915 uma peregrinação pelos espaços sagrados da Grécia, para tomar contato com a cultura e a história de sua terra e de sua “raça”. Além disso, participa ativamente da remodelação do idioma grego, defendendo a adoção do demótico como língua oficial, em substituição da *katharévousa*, língua já desgastada e utilizada somente nos bancos escolares.

O nacionalismo de Kazantzakis, porém, seria derribado pela Primeira Guerra Mundial e pelo desastre da Anatólia, em 1922, quando tropas turcas invadiram a Esmirna exterminando civis e obrigando ao êxodo cerca de dois milhões de gregos estabelecidos na Ásia Menor. O afastamento dos gregos dessa terra significava a queda do mito helênico que remontava aos tempos pré-homéricos e o fim da “Grande Idéia”, sonho de recuperar Constantinopla e parte do que foi o Império Bizantino. O declínio do sonho ocidental, sentido pela geração de escritores de 1920, chegava ao território grego, sendo pressentido por Sikelianos e nomeado pelo ganhador do Prêmio Nobel de 1963 Giórgos Seféris (1901-1971) como “mal da Grécia” (*romaïkos kaimós*). Em *História Mística*, de 1935, Seféris revela extremo desalento pela decadência do presente e fascínio pelo passado glorioso da Grécia clássica, buscando nas ruínas de acrópoles e de estátuas mutiladas um modo de entender o presente e de confirmar a continuidade de uma tradição milenar, da qual seria herdeiro (PAES, 1986, p.174).

A desilusão com a queda dos mitos gregos e a sensação generalizada de decadência despertam em Kazantzakis o interesse pelas idéias do comunismo em voga. Tal aproximação, porém, não se prolongaria por muito tempo, em razão de certa decepção com o Partido Comunista grego, que o levou a afastar-se completamente do ideal socialista. Ao renegar não apenas Marx, mas os outros autores que modelaram seu pensamento (Nietzsche e Buda), a obra de Kazantzakis assume o paradigma do “niilismo” filosófico. A partir de 1925, o autor isola-se em uma ilha grega para adotar Odisseu¹ como seu protótipo de herói. Ao reescrever a grande epopéia da tradição clássica, Kazantzakis procura tirar conseqüências do sentimento de decadência histórica grega e ocidental e rever o sentido da cultura de seu país na modernidade.

¹ É preciso notar que preferimos a utilização do nome grego Odisseu, mas não se pode desconsiderar a utilização latina Ulisses, amplamente aceita pela tradição. Assim se justifica a alternância dos nomes que se referem à mesma figura no desenvolvimento deste trabalho.

Poema de dimensões admiráveis – 33.333 versos de 17 sílabas poéticas, em 24 cantos –, a *Odisséia* de Kazantzakis retoma o tema de Ulisses, tomando início no canto XXII, verso 477, da *Odisséia* de Homero, quando o herói acabara de exterminar os pretendentes de Penélope. A continuação dos feitos do herói lendário, entretanto, reorienta o sentido do destino glorioso do herói clássico. Logo em seu primeiro encontro com a esposa, o filho e o pai, longe de sentir-se apaziguado pelo fim das atribulações do trajeto de retorno ao lar, o Ulisses kazantzakiano sente um profundo desencanto, e sua ilha tão desejada torna-se a seus olhos estreita e asfixiante. Decide, então, partir novamente, com alguns poucos companheiros, sem rumo determinado. Se na primeira *Odisséia* o tema é a volta (*nóstos*), na *Odisséia* kazantzakiana há uma tentativa clara de superação da meta representada pela chegada à Ítaca. Como reavaliação moderna do herói de Homero, o herói de Kazantzakis mantém-se em marcha, ultrapassando suas próprias conquistas, visto que a chegada não manifesta nele o apaziguamento, e sim o desejo de ir além. Nesta nova odisséia, Odisseu descobre que a “superação” é constituída pelo próprio caminho, e então, lança-se novamente à viagem.

Miguel Castillo Didier (2006/2007, p. 24) sugere a possibilidade de que a base para o poema de Kazantzakis encontra-se na própria *A Divina Comédia* de Dante Alighieri (canto XXVI do Inferno), em que Ulisses relata a Dante e Virgílio sua última viagem. Já idoso, o herói reúne seus últimos companheiros e parte em busca de conhecimentos e de novas terras, sendo, após esse trajeto, levado à morte pela força de um tufão. W.B. Stanford (1968) e Pandelis Prevelakis (1961, p.57) corroboram tal suposição, lembrando que o autor grego foi leitor e tradutor de Dante. Levantam, inclusive, a hipótese de que o poema *Ulysses* (1833) de Alfred Tennyson tenha aguçado ainda mais o interesse de Kazantzakis pela revisitação do herói clássico. No poema do autor inglês, Ulisses se impacienta em sua ilha e despreza sua raça; com o espírito sedento por conhecer a si mesmo e almejando novas experiências, toma novamente o largo com alguns companheiros.

De modo semelhante ao Ulisses de Dante e de Tennyson, o herói de Kazantzakis abandona família e pátria, retomando a navegação e aportando em diversas terras, onde participa de revoluções. Chegando às margens do rio Nilo, mantém-se em retiro ascético e vive todas as etapas da ascese, perfazendo um itinerário de superação do herói (cf. apêndice 3). Esse ideal de superação pela ascese já havia sido elaborado pelo autor anteriormente na obra *Ascese*, de 1927: sua consciência se eleva do Eu para a raça, a humanidade e a terra, em movimento de desapego e libertação, chegando a alcançar a visão de Deus, ainda não desmistificada nesta etapa do percurso, como uma chama que atravessa o Universo, julgando-se pronto para construir a cidade onde essa visão será guardada. O herói volta à ação para fundar sua Cidade Ideal, que, entretanto, é destruída totalmente pela erupção de um vulcão logo após sua inauguração. O asceta peregrino segue, então, caminhando em direção ao sul da África. Seu espírito vai se liberando de esperanças, desejos, ilusões, alegrias e tristezas, perdendo a fé na virtude, na justiça e na própria vida. “Tendo Ulisses atingido a ‘Plena Liberdade’, tudo passa a ser sonho e o herói põe-se a brincar com sua vida e com seus dramas humanos” (FONSECA, 1989 p. 59)

Tendo superado valores e dogmas, Odisseu entra em contato com personagens que simbolizam tendências e possíveis caminhos da humanidade: o príncipe Manayis, espécie de atormentado Hamlet; a prostituta Margaró, que escolhe o caminho do amor; o Eremita, espécie de Fausto, insaciável sedento de conhecimentos; o Capitão Uno, sombra de Dom Quixote; o Hedonista; o Homem Primitivo; o Pescador negro, que predica uma religião nova, que virá a ser o cristianismo. O encontro com esses espíritos desperta no herói a reavaliação e a superação das suas crenças, sem optar por nenhum dos caminhos apresentados por esses personagens. Ulisses segue navegando em direção ao extremo setentrional do oceano, chegando a terras geladas, onde colide com um iceberg e morre.

A trajetória de Odisseu marca-se não só por uma extensa cadeia de perigos e pela incessante busca de um sentido que possa ser atribuído à existência, mas, ainda, por um exercício de superação, seja de conceitos ou de valores, incluindo-se a própria identidade pessoal. Tal superação, para Kazantzakis, é ininterrupta e a ela dá o nome de “ascese”. Para o autor, é preciso realizar um percurso de libertação dos preceitos impostos pela metafísica e pelo cristianismo, que são formadores do pensamento e influenciadores das atitudes do homem, impedindo-o de realizar suas próprias avaliações da realidade e ceifando seu poder criador. Kazantzakis tenta, pois, superar os valores pautados na supremacia cristã e platônica de um mundo além-morte, que negligenciam os instintos naturais do homem e desvalorizam a vida terrena, visão que se verifica abstratamente em seu texto híbrido *Ascese os Salvadores de Deus* (corpus de análise de nossa dissertação de mestrado).

Fundamentado na filosofia de Nietzsche, Kazantzakis expressa sua desconfiança pelos valores que inibem o potencial criativo do homem, considerados como “niilistas”. Para combater esse niilismo negativo e restituir ao homem o direito à criação, Nietzsche elabora uma estratégia igualmente “niilista”, mas ativa: inverter e superar a oposição de valores criada pelo platonismo e pelo cristianismo, afirmar que o mundo sensível é o mundo verdadeiro e o supra-sensível o mundo aparente, rebelar-se contra a dicotomia de dois mundos e a oposição metafísica entre a verdade e a aparência. O mais importante dessa estratégia de transvaloração não é apenas a quebra dos valores niilistas, mas a autonomia de criação de novos valores fundamentados no pulsar próprio da vida.

A fim de restituir ao homem esse potencial criativo e de transformação, Kazantzakis interioriza o niilismo nietzschiano, particularizando o escopo de sua atuação, transformando a afirmação dionisíaca do crescimento em meio ao declínio em uma aceitação total da vida. Com isso, propõe, segundo José Paulo Paes, um “niilismo heróico” (1985, p. 160) que leva as personagens kazantzakianas ao enfrentamento do perigo. O niilismo heróico é, pois, a recusa

dos valores arraigados na tradição metafísica (individualidade, subjetividade, racionalidade, divindade salvadora, recompensa ao final da luta), contemporânea da aceitação heróica, dionisíaca, de participar da vida em sua plenitude, nas suas alegrias e nas duas dores.

A linha do niilismo “afirmativo” seguida por Kazantzakis é a sua maneira de inserir-se no momento histórico, problematizando o discurso de crise que se instaura na modernidade. Se a cultura ocidental se apresentava em ruínas, segundo esse discurso de crise, era necessário erigir uma nova avaliação do homem e do mundo sobre os escombros. E, desse modo, acreditamos que o niilismo heróico se coadune com a concepção de élan vital do filósofo Henri Bergson. A superação do homem ao estágio do ascetismo se desenrola por meio da passagem do impulso criador pela matéria, atravessando todas as espécies incessantemente, como pretendemos demonstrar neste trabalho.

A associação entre as filosofias de Nietzsche e de Bergson se evidencia na *Odisséia* como estruturação do itinerário de Odisseu e revela, assim, a inserção de Kazantzakis em seu período de produção, por meio da crítica aos valores culturais e a proposta de reconstrução do homem moderno. Além disso, a retomada do personagem clássico e da própria estrutura épica oferece a tentativa de reavaliar o sentido da atuação do homem moderno como luta grandiosa e trágica: a peregrinação árdua e múltipla, a inquietude, o espírito de revolução, de solidão, a ânsia de estabelecer comunidades mais justas, a desesperança.

A própria escolha da epopéia, em uma época em que, aparentemente, o gênero já cedera lugar ao romance, atende à problemática específica da situação da literatura na modernidade das décadas de 1920 e 1930. Se os escritos do autor assinalam uma consonância filosófica com Nietzsche e, portanto, com um ideal de atualização da tradição clássica, eles não deixam de estar marcados de modo complexo pela tradição. A comparação com o Ulisses de Joyce, que desdramatiza, que retira o sentido grandioso da heroicidade moderna, bastaria para sugerir esse aspecto particular da *Odisséia* de Kazantzakis. Se, por um lado, o autor

afirma a errância do herói como traço que o distingue em sua época, por outro retoma o movimento do retorno aos temas e estilemas da cultura grega como gesto que pode ainda conferir sentido à especificidade de sua modernidade. Ao lado de uma vigorosa contemporaneidade, uma hipótese de leitura da *Odisséia* de Kazantzakis é a de uma heroicidade assombrada pela nostalgia do heroísmo épico, embora não seja refém dela.

No entanto, a recuperação mesma da estrutura épica clássica, como modo de atribuir grandiosidade a um mundo sem mitos, apresenta tensões que merecem ser avaliadas. Uma das leituras possíveis da *Odisséia* é constatar as diversas tensões que permeiam sua constituição temática e estrutural e aventar como elas oferecem elementos para a problematização da própria modernidade: a relação entre tradição e ruptura e entre superação e permanência do gênero épico. Articulando a análise textual do percurso de Odisseu e a construção “em processo” de sua identidade com as tensões que a obra suscita em seu contexto histórico-literário, pretendemos, inicialmente, avaliar a possível (e paradoxal) reabilitação do gênero épico em tempos modernos e a classificação da *Odisséia* como epopéia trágica inserida no contexto filosófico e teórico com o qual dialoga.

A segunda parte deste trabalho procura reconhecer em Odisseu os traços do herói clássico e lendário, com base na área específica dos estudos gregos, perfazendo o itinerário empreendido por ele a partir da ruptura com Ítaca e o início da nova viagem para além do *nóstos* homérico. Interessa-nos elucidar a constituição da identidade de Odisseu, por meio das diversas etapas e episódios que protagoniza, no intuito de caracterizar a heroicidade particular deste personagem “entre mundos” e a sua importância na configuração da obra em sua integralidade. Assim, parece-nos que a escolha de Odisseu como personagem da epopéia moderna, não apenas recupera os dados da antiguidade literária, mas vive de sua tensão, na medida em que a reinterpreta à luz da história do século XX.

A terceira parte concentra-se em todo o movimento de superação do herói empreendido após a ruptura com a pátria e com a própria *Odisséia* de Homero, itinerário que caracteriza a “segunda odisséia”. Voltaremos, assim, a articular a análise textual dos episódios da narrativa com a discussão teórica acerca do momento histórico, compreendido aqui como discurso de crise e decadência. Relacionando, pois, o percurso do herói com o momento histórico da modernidade e as linhas filosóficas que dão significado a essa árdua viagem e expressam a visão particular do autor sobre o contexto de crise, a análise prossegue atenta ao sentido de viagem que a *Odisséia* produz.

O percurso de análise proposto para esta pesquisa inicia-se com a figura de Odisseu, herói afamado e desconhecido entre os familiares, que se lança ao anonimato da criação, e encerra igualmente com a mesma figura, no entanto, já não será o Odisseu herói, mas, simplesmente, o poeta afirmador da vida.

BREVE SÍNTESE DA ODISSÉIA

Prólogo

73 versos

Invocação ao Sol e anúncio do tema: cantar as penas e tormentos do renomado Odisseu.

Canto I

1305 versos

Odisseu em Ítaca. Reencontro com os familiares, estranhamento. Revolta da população. Saudação aos mortos. Insatisfação do herói.

Canto II

1493 versos

Narrativas de Odisseu à família sobre suas viagens. Desejo de partir. Construção de um novo barco e convite a novos companheiros. Morte de Laertes. Casamento de Telêmaco com Nausícaa. Partida de Odisseu.

Canto III

1463 versos

Navegação. Sonhos com Helena pedindo ajuda. Ancoragem em Esparta, onde socorre o decadente rei Menelau a sufocar uma revolta popular. Encontro de Odisseu com Helena.

Canto IV

1363 versos

Revolta de Odisseu contra a decadência de Menelau. Planejamento do rapto de Helena, com o consentimento desta. Última ceia entre os antigos companheiros de combate em Tróia. Helena parte com Odisseu.

Canto V

1344 versos

Chegada à Creta. Ritual de rejuvenescimento do rei Idomeneu. Odisseu entrega Helena ao rei.

Canto VI

1292 versos

Festividades do touro. Odisseu começa a planejar a conspiração contra o reino decadente.

Canto VII

1362 versos

Odisseu e os companheiros colocam em prática a conspiração. Idomeneu presente a emboscada. Helena casa-se com o rei. Odisseu medita e Deus aparece a ele. A destruição se aproxima.

Canto VIII

1337 versos

O grupo toma o palácio e o incendeia. Knossos é reduzido a cinzas. Morrem Idomeneu e sua filha Fida. Morre Stridás, capitão do navio de Odisseu. Karterós, outro companheiro de Odisseu, ocupa o trono, casa-se com Helena e nela concebe um filho. Odisseu parte mais uma vez, levando Dictina, filha de Idomeneu. Chegam ao Egito e avistam o rio Nilo.

Canto IX

1354 versos

Odisseu abandona Dictina. Descoberta de um cemitério às margens do rio Nilo. Entrada nas catacumbas de faraós egípcios, saque de seus tesouros. Odisseu se arrepende e atira as riquezas no rio. Compaixão do povo faminto e miserável. Odisseu deixa os companheiros e se isola para meditar.

Canto X

1402 versos

Odisseu encontra Rala, uma revolucionária, e junta-se ao seu grupo que protesta diante das muralhas do faraó. Os líderes são presos e Odisseu é ferido brutalmente na cabeça. No calabouço, o herói se recupera e descobre a imagem selvagem, faminta e terrível do novo deus. Petrakas e Rocal, companheiros do herói partem. O faraó liberta Odisseu e Rala. O herói reencontra os dois amigos que restaram: Orfós e Centauro.

Canto XI

1359 versos

Rocal retorna ao grupo. O grupo formado por Odisseu e companheiros mais os revolucionários do país se põem em guerra contra o faraó. Todos são abatidos, Odisseu é ferido novamente, morrem os principais líderes da revolução. Na prisão, Odisseu esculpe três máscaras de deus. Odisseu é convocado à sala do trono para esconjurar o mau sonho do faraó. Inicia uma dança selvagem e apresenta a máscara selvagem e monstruosa de seu deus. O faraó, aterrorizado, o liberta, juntamente com os companheiros.

Canto XII

1337 versos

Êxodo pelo deserto africano. Odisseu lidera a massa de desesperados, indivíduos à margem da sociedade. A travessia é de intensas privações e sofrimento. Promete ao povo a construção de uma cidade ideal.

Canto XIII

1400 versos

Passagem por aldeias de negros. Perda definitiva de um companheiro, Orfós, e reencontro de outro, Pétrakas. Chegada ao delta do Nilo, onde os seguidores armam acampamento. Odisseu se isola em retiro no alto da montanha por sete noites.

Canto XIV

1410 versos

Odisseu alcança a etapa metafísica, passagem que se confunde com a obra *Ascese*. Em meditação, o herói vislumbra as etapas de elevação da ascese kazantzakiana e alcança a compreensão de deus. Retorna ao convívio da massa, certo da construção da Cidade Ideal.

Canto XV

1460 versos

Construção da Cidade Ideal para abrigar o novo deus. Novas leis para governar o mundo. Festividade de inauguração.

Canto XVI

1394 versos

Erupção do vulcão que assola toda a cidade, morte dos últimos companheiros. Odisseu fica em completa solidão. Passagem trágica. Odisseu se desvencilha das últimas ilusões.

Canto XVII

1351 versos

Odisseu assume o completo ascetismo, para além de todas as ilusões. Com uma flauta, começa a criar vidas humanas que dialogam como em um teatro. O herói reconcilia-se com a terra, a existência e as forças de criação e destruição.

Canto XVIII

1445 versos

Começam os encontros com personagens da história mundial. O primeiro é um príncipe atormentado pela miséria do mundo, sem encontrar a razão de sua existência. Em seguida aparece uma prostituta

Canto XIX

1439 versos

Encontra o Eremita cego que morre com a mão aberta, com sede de vida e o Capitão Elias que vive de tocar a harpa, ampla significação do canto como criação.

Canto XX

1319 versos

Encontro com um cavaleiro louco, representação de Dom Quixote. Odisseu torna-se renomado como asceta, sua fama atravessa os vilarejos e todos querem se aconselhar com ele. Encontro com o Hedonista e, em seguida, com homens primitivos.

Canto XXI

1440 versos

Movimento de descida ao sul da África, começo da morte do herói, que vai arrastando tudo consigo pela memória. Em uma das cidades descobre que se tornou um deus venerado em Creta. Começa a construir sua última embarcação, em forma de ataúde. Encontro com um pescador muito jovem que lhe apresenta a idéia da recompensa após a morte, representação de Jesus. Comove-se com a bondade do jovem, mas não aceita sua doutrina. Embarca no ataúde e se dirige para as terras geladas, preparado para a morte.

Canto XXII

1476 versos

Tempo e espaço se fundem. Odisseu navega solitariamente em alto-mar, em direção ao Pólo Sul. Após o rompimento da quilha do barco, encontra uma aldeia nas neves. Vive algum tempo com esta população, cujo único objetivo é saciar a fome. Com a chegada da primavera, os habitantes da aldeia se preparam para mudar-se de aldeia. Todos peregrinam com alegria, Odisseu à frente tomando seu próprio caminho em direção ao imenso oceano gelado. A camada de gelo se rompe e a população inteira é tragada pelo mar.

Canto XXIII

1315 versos

O herói vê-se nas várias etapas da vida. Sente que venceu a morte, pois esvaziou seu corpo e tornou-se espírito. Despede-se dos cinco elementos da natureza. Entrega-se serenamente à morte. A embarcação colide com um iceberg. Odisseu agarra-se ao monte de gelo, completamente desarmado, ferido, enquanto gaivotas o bicam, e sem forças para conclamar os amigos mortos.

Canto XXIV

1418 versos

De todas as partes do mundo, os amigos mortos acorrem em cortejo fúnebre, amparando Odisseu em sua última travessia. A multidão se agarra ao iceberg ao lado de Odisseu: os companheiros de navegação, Helena (que já havia morrido), o Eremita, o príncipe angustiado que se tornou a representação de Buda, Rala, o cão Argos como único representante de Ítaca. Odisseu levanta os olhos e vê aos três antepassados: Hércules, Prometeu e Tântalo. À proa, Orfós canta sua última canção. Odisseu se entrega à morte com um sorriso. A mente apaga-se e tudo ao seu redor torna-se névoa. No epílogo, o sol lamenta a morte de seu amado.

PRIMEIRA PARTE

Odisséia: a epopéia entre o clássico e o moderno

I. PRELÚDIO CRÍTICO:

ESFORÇO DRAMÁTICO E O ANACRONISMO DO GÊNERO ÉPICO

Nada mais vão e inútil que colocar a questão se a *Odisséia* é uma *epopéia* e se a *epopéia* é um gênero *anacrônico*... Para mim, *tempo mais épico* que este não existiu. Nestas épocas em que um mito *decai* enquanto outro luta por dominar, nascem as *epopéias*. Para mim, a *Odisséia* é um *esforço* épico, *dramático*, do homem contemporâneo, que vive cada momento da luta diária, perseguindo as mais atrevidas esperanças, para buscar a *salvação*, a libertação. Qual libertação? Ele não o sabe. Ao atuar, vai criando continuamente, com suas *alegrias* e suas *amarguras*, com seus *fracassos* e *desencantos*: lutando. O homem contemporâneo *que vive profundamente seu tempo*, de forma consciente ou inconsciente, dá à luz este combate. (KAZANTZAKIS, 1943, p.1028, ênfase nossa)

O breve comentário à *Odisséia* redigido em resposta à recepção desconcertante e polêmica da obra no ambiente intelectual grego, ao contrário de desfazer a contenda que dividiu as opiniões, não só intensifica questões problemáticas referentes à literatura na modernidade como oferece elementos importantes para a discussão a respeito da própria obra. Entre os fatores que dificultaram a apreciação de *Odisséia*, Vrasidas Karalís (1994, p. 196) destaca a importância da obra como marco que rompe o silêncio de séculos, revivendo na Grécia a forma épica, além de refletir o intenso esforço de Kazantzakis por salvar do esquecimento o maior número de palavras dos dialetos de aldeias locais, o que contrariava os mais conservadores, dispostos a manter como língua oficial a antiga *katharévousa*. Mas a recepção problemática provém principalmente da manifesta oposição de *Odisséia* com a “legalidade estética” (Idem, p.196) da época, dividindo os intelectuais em posturas diferentes: o silêncio, a burla e o ataque frontal.

Ao frustrar as expectativas estéticas da recepção, exatamente por contrariar as intenções inovadoras de seus contemporâneos fazendo “reviver” o gênero épico, a *Odisséia* se inscreve no período como um desafio tanto à modernidade, como à tradição clássica, pois se por um lado angaria o rótulo de “elemento fora do sistema” (KARALÍS, 1994, p.199), associada, portanto, ao caráter de “conservadora”, por outro provoca incômodo em críticos mais tradicionalistas daquele cenário, como Vasilis Laúrdas, que, em 1943, denuncia o poema como “anti-helênico”, distante dos valores clássicos.² Neste último sentido, o poema foi ainda classificado como barroco (VRETAKOS, 1959, 523), pois, em lugar do ritmo comedido, cadenciado e sem digressões do estilo helênico, o que se encontra na *Odisséia* é “uma torrente de epítetos e ricos derivados, a abundância gótica de alegorias e comparações, de episódios e personagens simbólicos, de mitos e lendas que repentinamente aparecem para desaparecerem sem retorno”. (KERENYI, 1959, p.43) Na mesma linha, Prevelakis compara o poema a “um templo gigantesco, construído e adornado com o espólio de uma incursão a todas as épocas, civilizações e caminhos, e dedicado a um deus desconhecido”. (1958, p.191)

Numa época em que a epopéia configura um gênero em desuso, preterido em favor do romance, o aparente retrocesso de Kazantzakis à era clássica, segundo a tendência da “legalidade estética”, e à era medieval, na visão de críticos mais tradicionalistas, representa uma situação, de início, repleta de tensões, que se agravam com o comentário do autor inserido na discussão de antemão problemática. Se a *Odisséia* se inscreve no cenário grego como “elemento estranho” à tendência estética da inovação, como afirmar que a questão é *vã* e *inútil*? Mais ainda: como não discutir se a obra é de fato uma *epopéia*, se o próprio autor a classifica como *esforço dramático* (o que incorre em outro problema, pois o drama, mais

²Informação obtida em PIZARRO, R. *Nikos Kazantzakis. Poeta-pensador*, 2003, p.305. Em Pizarro há incompletude da referência, não podendo ser encontrada seja no texto, nas notas de rodapé ou mesmo na bibliografia final.

especificamente a tragédia, é definido como gênero distinto da epopéia na classificação aristotélica) e apresenta incongruências em relação à tradição clássica do épico?

Vão e inútil seria, na verdade, aceitar a *Odisséia* como obra isenta de tensões se a sua constituição, em primeira instância, já revela conflitos com o contexto de sua produção. Kazantzakis parece, ao contrário, exortar ao leitor que não se detenha nos argumentos apontados pelos protagonistas da polêmica, como a pedir que se leia, na imanência do texto, o percurso de Odisseu como reflexo do homem moderno em combate por algo que ele denomina *salvação*. Ora, se o esforço heróico de Odisseu corresponde à luta diária do homem moderno, como considerar inútil o diálogo do poema com seu próprio contexto histórico? Desprezar a discussão sobre o provável anacronismo da *Odisséia* como (provável) gênero épico no contexto de produção moderna equivale a diluir a consciência história do homem *que vive profundamente o seu tempo*, assim como tratar com indiferença a patente relação com o poema de Homero (fundamentalmente épico).

De maneira ainda mais paradoxal, se é inútil pensar a *Odisséia* como épico e, conseqüentemente, na evidente relação com a epopéia homérica, à qual Kazantzakis acompanha temática e estruturalmente, por que o autor, em carta de 1929, teria vinculado declaradamente ambas as obras?

Minha *Odisséia* continua o enorme épico da raça branca – o épico de Homero. Ela fecha o círculo deixado aberto por muitos séculos. E o fecha quando o estado do mundo está extraordinariamente como estava no século XII a.C, em poucas palavras antes da queda dos dórios e a criação – depois de um período médio – de uma nova civilização. (KAZANTZAKIS, 1975, carta 75)³

³ O fragmento compõe uma das mais de quatrocentas cartas de Kazantzakis dirigidas a Prevelakis, seleção editada pelo segundo, sob o título *Quatrocentas cartas de Kazantzakis a Prevelakis*, Edições H. Kazantzakis. No entanto, recorreremos aqui à citação encontrada em PIZARRO, R. N.K. *Poeta-pensador*, p. 342 e em PREVELAKIS, *Nikos Kazantzakis & his Odyssey*, p.63.

Compreendendo “sua” *Odisséia* como continuadora do enorme épico da raça branca em um período histórico que equivale ao de Homero, Kazantzakis elimina o intervalo temporal que separa as duas obras e conclama para si, implicitamente, o título de segundo bardo da raça branca: “sua” *Odisséia* teria, assim, a grandiosa importância de, não só continuar Homero, mas, ainda, de se inserir na história da raça ocidental como marco do recente momento de crise. Atitude extremamente ousada e perigosa, que não deixa de ser carregada de problemas, pois o autor, por um lado, se exime da discussão acerca do gênero e, por outro, conclama para si a posição de bardo do ocidente. Perigosa, inclusive, por considerar a sua produção a conclusão de uma obra em aberto e a resposta à situação complexa e problemática do presente.

O “comentário à *Odisséia*” promove igualmente a estreita relação do épico com a ausência de mitos, ou seja, com a crise dos valores culturais de determinados momentos da história, entre eles os séculos XII a.C e as primeiras décadas do XX d.C, no entendimento de Kazantzakis. A concepção do autor a respeito do épico considera este o gênero propício para expressar a situação trágica do pós-guerra da década de 1920. No entanto, se para Kazantzakis *tempo mais épico que este não existiu*, muitos escritores contemporâneos “encravavam sua época *tragicamente* e utilizavam formas modernistas para exprimir a desordem fragmentada”. (BRADBURY, 1989, p.32)

Afigura-se conflitante conceber o panorama histórico de esterilidade, ruínas e fragmentação do pós-guerra como *esforço épico*, no sentido grandioso que o gênero evoca, e não de consciência trágica, nascida quando “se descobre a ambigüidade das palavras, dos valores do homem, na medida em que se reconhece o universo conflitual em que, abandonando as certezas antigas”, o indivíduo abre-se a uma visão problemática do mundo. (VERNANT; NAQUET, 2002, p.20) O que é a modernidade da década de 20 senão a consciência da mais aguda incerteza e ambigüidade diante de um mundo em conflito? O que

Kazantzakis denomina *esforço épico* poderia equivaler ao que D.H. Lawrence – para quem a época era essencialmente trágica – chamou, em *O Amante de Lady Chatterley* (1928), de “trabalho duro”, pois “já não há caminhos fáceis à nossa frente: temos de contornar os obstáculos, pular por cima deles – e isso porque temos de viver, seja qual for a extensão do desastre havido”. (1972, p.9)

Se considerarmos *esforço épico* como peleja de proporções desmedidas e acima da frágil capacidade humana, a expressão de Kazantzakis pode ser entendida no sentido de “trabalho duro” de Lawrence, no entanto assumirá outra conotação se avaliada na especificidade do gênero. O sentido trágico de “trabalho duro”, pelo qual Lawrence compreende a sua época, corresponde ao fatalismo inerente às tragédias, a necessidade de prosseguir em combate, ainda que a realidade seja desalentadora ou funesta. O *esforço épico*, apesar de comungar com o trágico pelo heroísmo, se firma na exemplaridade do indivíduo em ação, que não hesita entre escolhas, tampouco sente náusea ou tédio. O herói épico se, por um lado, move-se inevitavelmente pela fixação do *kléos* (glória, fama), por outro, “procura fugir de sua própria solidão para desbravar obstáculos que tornam infelizes os outros homens”. (KOPKE, 1962, p.12) O ato do herói épico tem o caráter criador, inaugurador (civilizações, cidades, linhagens), “ato que em condições críticas, no momento decisivo, assegura a vitória no combate, restabelece a ordem ameaçada”. (VERNANT, 2002, p. 287)

A ação do herói trágico, no entanto, é dupla: tanto delibera continuamente sobre o que fazer, diante da encruzilhada dos prós e contras, como ainda se aventura num terreno de forças desconhecidas e incompreensíveis sobre as quais não tem controle e ignora se estão ao seu favor ou concorrem ao seu fracasso.

A ação humana [trágica] não tem em si força bastante para deixar de lado o poder dos deuses, nem autonomia bastante para conceber-se plenamente fora deles. (...) A ação humana é, pois, uma espécie de desafio ao futuro, ao destino e a si mesma (...). Neste jogo, do qual não é senhor, o homem sempre

corre o risco de cair na armadilha de suas próprias decisões. (VERNANT; NAQUET, 2002, p.21)

À semelhança do herói trágico grego, o homem moderno vê-se imerso na atmosfera de incerteza, tanto em relação às decisões que deverá tomar, quanto à inevitabilidade da contingência, sobre a qual deverá igualmente atuar. Em contrapartida, o sentimento trágico do século XX é acentuado pela ausência de deuses de quem esperar apoio; não há sobrenatural ou transcendência, há simplesmente a contingência e o homem diante de múltiplas escolhas. “A moderna humanidade se vê em meio a uma enorme ausência e vazio de valores, mas, ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades”. (BERMAN, 1987, p.21)

É esse caráter ambíguo do trágico e da modernidade que também salta aos olhos no “comentário à *Odisséia*”: *o homem que vive profundamente o seu tempo* atua continuamente, na vida diária, com suas *alegrias e amarguras, fracassos e desencantos*. O homem da vida diária não se compara ao herói épico, pois os eventos do seu cotidiano perdem em exemplaridade, nobreza e virtudes; sua ação não está acima da coletividade, mas se iguala às demais, em meio à multidão de anônimos. Não há *kléos*, pois perdeu-se o halo que confere radiância e respeito a figuras proeminentes; a partir da dessacralização de tais figuras, segundo a reflexão de Marx, “todos confrontam a si mesmos e aos demais em um mesmo e único plano”. (Idem, p.112) Mas a profanação do sagrado foi igualmente explorada por Baudelaire no poema “*Perte d’auréole*” (*Spleen de Paris*, nº46), em que a auréola do poeta cai no lamaçal e ele se apraz com o acidente. Assim como os profissionais e homens de respeito (médicos, advogados, padres e poetas) tornaram-se assalariados no pensamento de Marx, e o poeta um homem comum na poesia de Baudelaire, o herói moderno será tão-

somente este homem da vida diária, sem aura, trabalhador e sem a grandiosa aventura de propor a inauguração, pois tudo pode ser imitado e reproduzido na sociedade de massa.

Se o *homem que vive profundamente o seu tempo* luta na vida diária, com seus fracassos e alegrias, o herói da *Odisséia* se revela mais próximo do *everyman* de James Joyce do que propriamente do Ulisses épico de Homero. O heroísmo do homem comum, que nada empreende de fabuloso, mas que procura sentido no mundo moderno das trivialidades, da vida esvaziada de sentido e nobreza, representa o protótipo do antimito, o simples *idiotes* (homem privado, particular) do mundo heterogêneo, distanciado da exterioridade e das forças sociais. (LUKÁCS, 2007). Mas este homem que luta na vida diária ainda almeja a *salvação*, a libertação. “Qual libertação? Ele não o sabe”. Não o sabe, mas a carga semântica do vocábulo *salvação* apresenta problemas no contexto da modernidade.

O termo salvar remete a uma cadeia de significados: a) *livrar de ruína ou perigo, livrar da morte, defender*; b) *resgatar, conservar, manter, preservar*; c) *livrar das penas do inferno, obter a salvação eterna ou redenção*. O terceiro conjunto de sentidos da palavra é o mais desconcertante dentre os demais, pois se vincula de imediato ao imaginário cristão mais ortodoxo. Penas, inferno, eternidade, redenção são valores cristãos que ensejam a totalização e se estabelecem pela hierarquia ascensão/descensão, pressupondo a imortalidade e a transcendência da condição humana. Tais valores, porém, são claramente problemáticos no contexto moderno, em que se convive com algumas das principais idéias de Nietzsche: a anunciada “morte de Deus”, a transvaloração de todos os valores, o combate aos valores niilistas e metafísicos que negam o mundo terreno, o perspectivismo que desestabiliza pretensas verdades. A reavaliação da fé e dos valores morais proposta por Nietzsche promoveu o esgotamento da tradição, instigando o homem a reassumir sua potencialidade criadora ou, quando não, continuar adorando ídolos arruinados.

Conquistada a autonomia de criar, o século XX consagrou-se pelo caráter inovador, possibilitando ao homem um ambiente liberal e pluralista. No âmbito das crenças, duas vias podem ser arroladas: a tolerância religiosa e o ceticismo. O homem cético, nutrido pelo cientificismo e “morte de Deus”, convivia com o homem aberto a recriações da face de Deus, “um Deus mais coadunado com a atual cosmologia e com as tendências intelectuais”. (TARNAS, 2002, p. 340) Assim, não havia mais espaço para as antigas crenças, o homem do século XX enveredava-se pelo caminho da não-crença ou optava por encontrar/recriar a nova concepção de Deus.

Na mesma década em que redige a *Odisséia*, Kazantzakis publica *Ascese (Askitiki, 1927)*, com o subtítulo “Os Salvadores de Deus” (*Salvatores Dei*). É importante fazer menção a esta obra no decurso desta discussão, pois aqui o autor assenta uma nova concepção da salvação, relacionada com uma nova visão de Deus. Pela crença cristã, o Salvador desce de seu reino para amparar o homem digno de sua misericórdia. Deus transforma-se em herói para assemelhar-se ao homem e assim oferecer a ele uma identidade na ressurreição. Essa visão do Cristo que redimiu os pecados do mundo por ter sobrepujado o abismo entre criador e criatura, ao descer de sua posição superior para “salvar”, fomenta a idéia da humanização de Deus. Mas um deus humano é uma inutilidade, pois os homens se dirigem a ele justamente devido ao desgosto com a própria humanidade.

A negação de Deus (morte) pressupõe a sua afirmação, pois o morto um dia nasceu. Ao negar a existência de Deus, ele passa a ser estrangeiro para o homem, o “filho” expulso de casa pelo “pai”. O Deus negado é o fora que um dia esteve dentro. Há uma inversão: não é o Pai quem expulsa o filho do Paraíso, numa alusão ao mito de Adão e Eva; o filho, roubando a roupagem do pai, o expulsa da vida terrena e o exila em seu reino inatingível. Com o exílio, Deus passa a depender do homem para retornar, apenas o homem pode salvá-lo.

A dependência de Deus depositada no homem faz dele um ser frágil, debilitado, características de um deus humano, não mais onipotente. Desfigurado, exilado, errante, Deus está a mercê do homem para ascender, subindo degraus para retomar a existência. Deste modo, Deus ganha em *Ascese* uma nova face, que ultrapassa as necessidades do homem. Deus não é nem abstrato, nem uma necessidade lógica; não é tampouco uma harmonia de silogismos e fantasias; não é feminino, nem masculino, nem mesmo uma substância pura e neutra.

É, pelo contrário, homem e mulher a um só tempo, mortal e imortal, excremento e espírito. Concebe, fecunda e mata; amor e morte, conjuntamente, torna a conceber e matar – e em largos passos de dança vai além dos limites da lógica, onde não há lugar para antinomias. Meu Deus não é onipotente. Peleja, enfrenta o perigo a todo momento, treme, tropeça em cada ser vivo, grita. É incessantemente vencido, mas torna a erguer-se, sujo de sangue e terra, e recomeça a luta. (KAZANTZAKIS, 1997, p.114-115)

Tal imagem de Deus corresponde ao próprio esforço do homem moderno, a árdua tarefa por manter-se na atmosfera selvagem da histórica primeira guerra e da sintomática ruína dos valores culturais. É a luta trágica do combatente sempre vencido, porém persistente e que, dionisiacamente, “em passos de dança”, aceita a fatalidade. Uma entidade que reflete, ainda, o próprio estado de coisas da modernidade, a ambivalência, a impossibilidade da totalização de valores, a fragilidade do que antes parecia sólido.

Neste sentido, *o homem que vive profundamente o seu tempo* estaria em combate para impor alguma ordem ao caos de sua época, “para iluminar o abismo e converter em luz toda treva possível” (KAZANTZAKIS, 1997, p.118) A imagem do Deus áspero e sofredor se coaduna com a tragicidade do momento histórico e o sentido de *salvação* pode ser, assim, entendido como a tentativa de criação em meio às ruínas, a positividade em meio à

negatividade, o que, de certo modo, aproxima-se do primeiro conjunto de sentidos do termo “salvar”: *livrar de ruína ou perigo, livrar da morte, defender*. O esforço heróico do homem moderno, na avaliação de Kazantzakis, configura-se por uma empresa grandiosa, temerária, dura, pois “não é uma época de equilíbrio, em que a cortesia, a concórdia, a paz e o amor possam ser virtudes fecundas” (Idem, p.129) Exige-se mais do homem comum do que procurar sentido no mundo de trivialidades; a salvação é a necessidade de avançar, de seguir o ritmo violento da época e, regulando-se a ele, *atuar e criar continuamente*. Portanto, se for possível pensar a *Odisséia* com base no sentido da *salvação* de *Ascese*, o esforço heróico é encenado no plano material, na própria Terra; a salvação não se dá por um processo de descensão da divindade ou a ascensão do próprio indivíduo pelos seus méritos morais, em direção à transcendência, mas pelo homem em combate no terreno humano, sujeito às contingências e fatalidades que sua condição lhe impõe.

Mas se os escritores da época utilizavam formas modernistas para exprimir a desordem fragmentada, como pensar a insólita publicação de um épico quase três vezes maior que a *Odisséia* de Homero, por um autor que recorre à escrita como um veículo de redenção? Retomamos, assim, o problema da salvação.

Escrever poderia ter sido um jogo em outros tempos, em tempos de equilíbrio. Hoje é um grave dever. Seu objetivo não é o de entreter a mente com contos de fadas e fazer com que esqueça, mas o de proclamar um estado de mobilização a todas as forças luminosas que ainda sobrevivem na nossa época de transição e de apressar os homens a fazerem o máximo para ultrapassar o animal. (...) *Quanto mais escrevia, mais sentia que ao escrever eu lutava, não pela beleza, mas pela redenção*. Ao contrário de um escritor de verdade, eu não conseguia tirar nenhum prazer em criar uma frase enfeitada ou de combinar uma rima sonora; eu era um homem que lutava e que estava machucado, um homem que buscava a *redenção*. (KAZANTZAKIS, s/d, 314)

Enquanto autores como James Joyce, Virginia Woolf, T. S. Eliot, Italo Svevo, Franz Kafka, entre outros, empenhavam-se em projetos ambiciosos de experimentação e inovação, numa revolução da linguagem e da forma literária, Kazantzakis estabelece com a literatura uma renúncia à auto-reflexividade e se aproxima do engajamento de Jean-Paul Sartre, como meio de transformação do real, de ação histórica. A função do autor, para Sartre, “é conceber a literatura como exercício permanente de generosidade” (SARTRE, 2006, p.86), o que envolve certamente a participação do leitor. No entanto, a literatura se revela não apenas instrumento coletivo de inserção do autor no momento histórico, mas resvala, na concepção de Kazantzakis, para uma prática individual, que se não se orienta pelo ímpeto descobridor de toda uma época, esmera-se no despertar de uma nova auto-consciência, não exatamente histórica, mas humanista.

É, entretanto, possível pensar em ação histórica com um projeto literário aparentemente anacrônico? Mais uma vez, a *salvação*: se é ação na história contemporânea, que se sustenta pela proposta do “fazer novo”, como associar a essa atmosfera o último sentido da palavra salvar: *resgatar, conservar, preservar*? É este o mais problemático sentido da *salvação*, empregado implicitamente na constituição do igualmente ambicioso projeto de retomar a *Odisséia* homérica, como o bardo de uma nova era.

O compromisso de “tornar novo” assumido pela estética da modernidade impunha uma tarefa dupla aos artistas: a criação e a destruição de valores. A criação de novos valores pressupõe a ruptura com as tradições, que eram consideradas gastas e já não refletiam o espírito fragmentário e complexo do momento, dada a multiplicidade de tendências e o relativismo que veio substituir o vazio deixado pela “morte de Deus”. A idéia de ruptura caracterizadora do período seria uma fratura entre tudo o que pertence ao passado, à tradição – no sentido de Octavio Paz – e o que alimenta o novo, signo da modernidade. Desse modo, a modernidade seria, em primeira instância, uma negação da fidelidade e da submissão a uma

origem, o que levaria a movimentos contínuos de inovação, já que o moderno rapidamente se torna tradição.

O diálogo evidente estabelecido por Kazantzakis com a *Odisséia* de Homero insurge como obra problemática no preciso panorama da “tradição” da inovação. O que Kazantzakis resgata (salva) do passado não é apenas a temática da longa viagem e do famoso herói, como realizou Joyce, mas manifestamente a estrutura épica e o enredo clássico, o que coloca em questão o próprio discurso que se estabelece sobre a modernidade: a relação entre tradição e ruptura e entre a superação ou a permanência do gênero épico. Desse modo, não se trata de tão-somente refletir sobre o percurso do herói na *Odisséia* de Kazantzakis ou desenvolver uma literatura comparada com a obra de Homero, mas articular a análise textual com as tensões que a obra incita em seu contexto histórico-literário e teórico. A tentativa de Kazantzakis em elucidar (ou defender) “sua” *Odisséia* para o círculo polêmico de leitores não é simplesmente um comentário com possíveis contradições, mas um reflexo das próprias tensões da atmosfera moderna, implicitamente, postas em debate pelo autor. Ademais, se o breve comentário produz o efeito de levantar discussões, é na *Odisséia* que encontraremos a representação maior das tensões de todo um período.

II. MORTE DA EPOPÉIA E SUA PARADOXAL REABILITAÇÃO

Etimologicamente, *épos*, palavra grega que dá origem a *epikós*, ramifica-se em duas importantes acepções, a saber: a) “palavra, discurso”, que remonta à mesma raiz indo-européia base para o termo latino *vox* (voz); b) “voz, palavra, discurso”, do próprio grego *óps*. Assim, o termo *épos*, utilizado pelos gregos, não só se refere à palavra, mas igualmente à palavra proferida, concretizada pela voz. Se a poesia homérica tem sido avaliada como iniciadora da literatura ocidental, o épico, como palavra proferida, ganha o sentido inaugural de potência criadora do mundo. O *épos* torna-se, desse modo, uma voz viva, que dialoga com outras vozes igualmente vivas. (BRANDÃO, 1990, p.2) Os poemas épicos, como produtos finais, seriam, portanto, uma imbricação de vozes, de diversos *épea* (plural de *épos*), constitutivos da tradição oral, de nações e culturas, o que nos remete à metáfora de tecido: poesia épica como um tecido de múltiplas vozes.

Pela construção do sentido etimológico, fica evidente que o poeta épico não cria a partir de uma voz isolada e individual (a sua), mas tece a síntese da voz coletiva, o corpo de seu tempo e de seu povo. Este sentido coincide com as análises de Hegel a respeito do épico:

A epopéia (...) alcança como objeto o acontecer de uma ação, que deve chegar à intuição em toda a amplitude das circunstâncias e das relações como um acontecimento rico, na conexão com o mundo em si mesmo *total* de uma nação e de uma época. A visão de mundo e a *objetividade totais* de um espírito do povo, apresentadas em sua forma que se objetiva a si mesma como evento efetivo, constitui, por isso, o conteúdo e a Forma do épico propriamente dito. A esta *totalidade* pertence, por um lado, a existência [*Dasein*] concreta, a vida política e doméstica, descendo até os modos, as carências e os meios de satisfação da existência exterior; e tudo isso a epopéia anima por meio de um estreito amalgamento com os indivíduos, uma vez que para a poesia o universal e o substancial existem apenas na presença viva do espírito. Este *mundo total* e, contudo, igualmente inteira e individualmente concentrado, deve então, em sua realização, prosseguir

calmamente, sem se apressar prática e dramaticamente na direção da meta e do resultado dos fins. (HEGEL, 2004, p.91, ênfase nossa.)

Hegel concebe o épico como *totalidade originária*, afirmando que “toda nação grande e significativa tem tais livros [Bíblias de um povo] absolutamente primeiros, nos quais é expressado para eles o que é seu espírito *originário*”. (2004, p.92) *Totalidade e origem* são expressões que refletem a idealização que se faz do épico, como gênero que seria a correspondência de valores perdidos em um passado remoto e os quais o homem já não pode mais retomar, com o advento da era moderna. A epopéia como obra-síntese da voz da nação e, por extensão, do universo, “a feliz *totalidade* (...) segundo uma *harmonia* pré-estabelecida” (LUKÁCS, 2007, p.57), seria, desse modo, *o gênero por excelência*, único capaz de expressar a origem de uma nação (sua identidade, sua cultura) e de plasmar a complexidade do Cosmos, transcendendo a exaltação de feitos locais em uma determinada época e costurando vozes de natureza humana e sobre-humana.

Esse caráter de *fundadora* da nacionalidade, de unidade que concentra a *totalidade*, por um lado, faz da epopéia o modelo da poética elevada e nobre, como *discurso da verdade*, mas por outro pode ter ensejado o processo de esgotamento do gênero, concomitantemente ao surgimento e apogeu do romance moderno.⁴ A epopéia perde, assim, o privilégio de gênero exemplar, pois o mundo moderno exige formas mais afins, que possam refletir não mais a intemporalidade do mito e padrões fixos e totalizadores, mas *verdades* permanentemente mutáveis e o espírito em processo do novo indivíduo.

O romance gravita em torno do que não está ainda acabado e o herói romanesco assume diversas máscaras e ganha, assim, postura lingüística e

⁴ A idéia de surgimento do romance atende à afirmação de Luiz Costa Lima: “O *Quijote* é o primeiro romance moderno”. (2009, p.214). Benjamin afirma algo semelhante em “O Narrador”: “O primeiro grande livros do gênero, *Dom Quixote*...” (2008, p.201)

ideológica. Em suma, a epopéia não permite nenhum questionamento ao passado, é um gênero narrativo estático e monológico, enquanto o romance é o gênero da Idade Moderna, produzido por participantes dinâmicos, seu interesse é o futuro. (CAMPOS, 2009, p.142)

Por ser um poema do passado reverenciado e em oposição ao romance, que trata do tempo provisório, o épico seria a representação de um mundo completamente acabado, ao contrário do romance, que se revela em constituição, plenamente regulado à condição do indivíduo moderno, que “deixou de coincidir consigo mesmo e, portanto, também o enredo deixou de revelar o homem por *inteiro*” (BAKHTIN, 1998, p.424) Se a “entidade épica” se desintegrou, segundo Bakhtin, o homem do romance segue em direção ao conhecimento de si como entidade complexa e em relação de alteridade na época contemporânea, o que se configura um “estágio mais elevado da evolução humana”. (p.425) Esta possível evolução do gênero (e do homem) poderia ser expressa pelas palavras de Lukács: “O romance é a epopéia de uma era para a qual a *totalidade* extensiva da vida não é mais dada de modo evidente” (p.55). O épico teria, desse modo, sofrido uma evolução e alcançado a modernidade como romance? Este seria a atualização do gênero esgotado em suas limitações temporais, em conformidade com as necessidades do homem e da vida moderna?

Para que seja possível afirmar a substituição do épico pelo romance, é necessário que os gêneros comunguem traços semelhantes e pertinentes à mesma categoria do discurso. O traço principal que os associa e tem justificado a derivação do romance na matriz épica é a narração. No entanto, não só o caráter narrativo é inerente à epopéia, mas igualmente e com a mesma importância, a lírica. Genericamente, a epopéia clássica é um poema narrativo, um híbrido que não pode prescindir de nenhum dos gêneros constitutivos, contando com ambas as instâncias discursivas: o eu-lírico e o narrador. Como poema, a epopéia utiliza-se da metrificação dos versos, de recursos rítmicos e sonoros, da estrofação e da divisão em cantos.

Mas sua forma-base é o *relato* de acontecimentos protagonizados por personagens. “O canto se torna conto e, por sua vez, o conto vira canto”, segundo Octávio Paz (1994, p.13). O autor épico deve contar os feitos de um determinado personagem e, para isso, utiliza-se do recurso poético, do canto, como se vê no primeiro verso da *Odisséia* de Homero: “Canta-me, ó Musa, os feitos do herói astucioso”. Certamente existem razões para que o relato estivesse associado à lírica nas antigas epopéias e que podem já não exercer o mesmo efeito nas epopéias mais recentes. Essas narrativas primeiras se formaram inicialmente pela tradição oral, sendo transmitidas por aedos que cantavam longas narrativas para um grande público, ao som da cítara. Porém, mais do que representar a identidade entre canto e lírica, a epopéia foi também disposta em versos para que o poeta pudesse resguardar o conto na memória: a sua, que deveria repetir inúmeras vezes longos e diversos relatos, e a da audiência, mantenedora da tradição antes do registro escrito.

Como gênero que abarca a narratividade e a lírica, o épico poderia ser entendido como a matriz dos gêneros, levando-se em conta, inclusive, o largo reconhecimento da obra homérica como iniciadora da literatura ocidental.⁵ Neste ponto, é importante fazer referência a Aristóteles, que em sua *Poética*, apesar de estabelecer as diferenças entre o épico e o trágico, vê na *Ilíada* e na *Odisséia* a origem da tragédia: “todos os caracteres que a epopéia apresenta encontram-se na tragédia, mas nem todos os caracteres desta última encontram-se na epopéia”.⁶ (ARISTÓTELES, 1969, p.298) E em outra parte:

A epopéia deve apresentar ainda as mesmas espécies que a tragédia: deve ser simples ou complexa, ou de caráter, ou patética. Os elementos essenciais são os mesmos, salvo o canto e a encenação; também são necessários os

⁵ É importante destacar que Homero tem o estatuto de inaugurador da literatura ocidental por não haver conhecimento da tradição da epopéia antes dele. A respeito do caráter de gênero derivador de outros, Jacyntho Lins Brandão afirma: “a epopéia homérica inclui em si as marcas dos demais gêneros”. (2005, p. 81)

⁶ Aristóteles considera, inclusive, a origem da comédia no próprio Homero, que seria o autor do poema satírico *Margites ou Louco enfatuado de si mesmo e de seu balofo saber*, obra que não foi encontrada. (ARISTÓTELES, 1969, p. 294)

reconhecimentos, as peripécias e os acontecimentos patéticos. Deve, além disso, apresentar pensamentos e beleza de linguagem. Todos estes méritos, Homero foi o primeiro que os teve à disposição e os empregou de maneira conveniente. (ARISTÓTELES, 1969, p. 340)

Se a epopéia, antes mesmo do período dos tragediógrafos, apresentava os elementos essenciais que comporiam a tragédia, haveria também relações estreitas da epopéia com o romance na Antiguidade? Apesar de o romance ser classificado como gênero moderno, não se pode desconsiderar a importante existência de muitos romances gregos nos primeiros anos da era cristã. Conjectura-se que o romance tenha surgido em língua grega, entre os séculos I e II (ou ainda antes, para alguns estudiosos), e seu iniciador seria Cáriton de Afrodísias ou Xenofonte de Éfeso.⁷ O que nos interessa dessas informações liga-se ao fato de que o romance é um gênero suficientemente antigo para não ser a evolução do épico no mundo moderno. Não é possível, assim, pensar no enfraquecimento e envelhecimento da epopéia ao longo dos séculos e a sua substituição por um gênero mais “forte” e mais “jovem”. Se a epopéia alcançou os séculos XIX e XX com desprestígio, segundo acreditam críticos como Bakhtin e Lukács, isso não significa que tenha se transformado em romance. O surgimento do romance na Grécia antiga e a permanência da epopéia na Idade Média e mesmo na Idade Moderna, ainda que com menor frequência, atestam a descrição de trajetórias diferentes. Romance e epopéia não podem, portanto, ser tratados como gêneros que se fundiram pelo esgotamento de um e a ascensão do outro.

Evidentemente, observa-se certa rejeição dos poemas longos e dos enredos grandiosos, como atalha Daniel Madélenat: “O campo literário não é acolhedor à épica: nele, a poesia somente sobrevive curta e estrófica (...); a estética moderna do fragmento, do inacabado, do

⁷ Para mencionar alguns desses romances antigos, encontrados em português e bastante estudados atualmente: *Quéreas e Calíroe* (Cáriton), *Lúcio ou o Asno* (Luciano), *As narrativas verdadeiras* (Luciano), *Dáfnis e Cloé* (Longo).

amorfo e do caótico menospreza a unidade do universo heróico e a coerência da obra épica” (1986, p. 248). Grande parte dos poetas e romancistas do modernismo parece concordar que as estruturas longas e sequenciais não correspondem à percepção do mundo e da consciência modernas. A fragmentação literária nasce, assim, dessa percepção de que não existem totalidades, pois a própria realidade é esvaziada de absolutismos, transcendentais ou históricos. As produções do período são compostas, em sua maioria, de poemas curtos ou de fragmentos que se entremeiam. De maneira geral, as estruturas contínuas plenamente desenvolvidas caracterizam a visão unilateral da qual se afasta a lírica modernista e são vistas como velhos cacarecos sem mais utilidade.

Apesar de todas as incertezas que marcam a época, a consciência da destruição de qualquer padrão ou estabilidade era certa. A própria vida contemporânea, na agonia do relativismo, exigia a queda das velhas estruturas e temas, assim como dos procedimentos que refletem a continuidade.

Enquanto a natureza da identidade humana refletida nos romances do século XVIII e XIX transmitia um forte egoísmo esboçado sobre grandes cenários coerentes de narrativa linear lógica e sequência histórica, a novela típica do século XX era notável por um constante questionamento de suas próprias premissas, uma incessante erosão da coerência narrativa e histórica, uma confusão de horizontes, uma dúvida sofisticada e confusa, que deixava personagens, autor e leitor em estado de irreduzível perplexidade. (TARNAS, 2005, p.418)

Esse conflito entre as estruturas do passado e a inovação moderna pode ser entendido através da expressão “tempo de agora” de Walter Benjamin, concepção que associa o surgimento do passado no presente ao próprio evento do instante, que não parte de tempo algum, mas do próprio devir. O instante opera no presente, impedindo a continuidade infinita da cronologia histórica. Ademais, a própria história não pode ser entendida como passado,

pois será sempre escrita com as preocupações do presente e para leitores do presente. É impossível, portanto, segundo a concepção de Benjamin, falar em continuidade se é a própria quebra do fluxo infinito que faz emergir uma história distinta, uma outra verdade, contra o desenvolvimento falsamente natural de uma narrativa totalizante. A ruptura (ou cesura) na narrativa histórica reflete a fratura inerente à própria linguagem, em especial, a poética.

A cesura é definida (...) como uma “interrupção anti-rítmica” que resiste ao fluxo das representações para deixar aparecer a “representação mesma”, isto é, não só o encadeamento das imagens, mas também o próprio trabalho do pensamento imaginativo. (...) Princípio de interrupção do discurso inerente ao discurso mesmo, a cesura inscreve no coração da linguagem seu fundamento verdadeiro pela própria supressão desta: ali onde as palavras se esvaem com o risco de não mais voltar, ali também podem como que tomar fôlego e ressurgir. (GAGNEBIN, 2007, p. 103)

Diante desse cenário, fica evidente que a epopéia foi vista como obsoleta e inadequada ao contexto moderno, gênero que, por base, seria a expressão da coesão e de uma opção ética constante, ao passo que a lírica corresponderia a um estado de espírito momentâneo, mais coadunada com as experiências de seus autores, assim como o romance é a forma coetânea do homem em processo. Conquistadas a partir da diluição dos gêneros no Romantismo, a valorização da forma breve e fragmentária e a supremacia tanto do lirismo como do romance ofereciam resistência às composições lineares. O épico se revela, deste modo, a escritura que se instaura na contramão dos valores estéticos e, principalmente, como um desafio à conformação fragmentária da época. Seria possível, ainda assim, pensar em uma permanência do épico, num ambiente que lhe era em tudo desfavorável?

A forma épica, na verdade, não desapareceu; ao contrário, pode ter sofrido uma *restauração* por toda parte, como atesta Benjamin em “A crise do romance” (2009, p. 55). De fato, se o romance tivesse ocupado o lugar do épico na modernidade, não seria possível explicar as produções épicas que o período apresenta: *Os Cantos* (1949) de Ezra Pound,

Anábise (1924) de Saint-John Perse, *Omeros* (1990) de Derek Walcott, *Invenção de Orfeu* (1952) de Jorge de Lima, *Berlim Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin. Na esteira dessas produções, estudos recentes defendem a existência do épico moderno como gênero que, transformado, adaptou-se às tendências estéticas do período⁸. Não é, portanto, um retrocesso à tradição, um arcaísmo obsoleto e contraditório aos avanços do “fazer novo”, mas antes a própria expressão da modernidade em confronto com a tradição, pois tal *restauração* do épico somente é possível por meio da absorção de procedimentos modernos acompanhada do resgate de procedimentos da tradição.

Não só o romance e a lírica se apresentam profundamente transformados no século XX. O que os estudos da epopéia moderna procuram evidenciar é que o gênero aparentemente anacrônico também se alimenta das inovações do período, significando não mais um “gênero estático, da celebração e da transparência dos valores (...), [mas] *dinâmico por excelência*, aquele que problematiza as situações e os valores políticos”. (GOYET, 2008, p. 345, ênfase nossa)

A asserção de Florence Goyet é uma clara reavaliação das críticas manifestas por Bakhtin contra o épico e em favor do romance, que antes apresentamos. As produções épicas do século XX revelam não ser mais possível a submissão crítica fundamentada na poética clássica, ou mesmo, nos estudos dos teóricos que privilegiam o romance ou defendem uma apreciação idealizada, e, portanto, ultrapassada, do gênero épico, que jamais encontrou o fim ou se esgotou. Dinâmico e questionador de situações e valores, a épica moderna requisita novas bases de análise que, acreditamos, estão ainda em processo de formulação. Não se trata mais do antigo gênero totalizante, estático, limitado ao tempo mítico e improfícuo questionador do passado e do presente, mas sim um produto da era da fragmentação, da

⁸ Os estudos têm sido realizados por estudiosos franceses como Dominique Combe, Daniel Madelénat, Florence Goyet, entre outros. O pesquisador e professor da Université Blaise Pascal – Clermont II, Saulo Neiva, é o organizador de um importante livro a respeito da reabilitação do gênero épico no século XX: *Désirs & débris. D'épopée au XX siècle*, 2009.

ruptura e da reavaliação das tradições, preocupações modernas que se mostram problematizadas no épico pelo próprio jogo entre novo e antigo.

Os Cantos de Pound oferecem o exemplo mais preciso dessa revolução do arcaísmo. Obra fragmentada, mas ainda assim grandiosa, este épico não apresenta enredo e compõe-se de um “mosaico intertextual, do pastiche, da colagem e, sobretudo, do ideograma chinês.” (JUNQUEIRA, 2005, p.186) Técnicas evidentemente modernas e amplamente utilizadas, em sua maioria, pelos contemporâneos de Pound. No entanto, ao articular num monumental panorama os vários estilhaços da história humana, como a China antiga, a civilização Greco-romana, a França medieval, a Itália renascentista, e ainda heróis e vilões de episódios históricos e fictícios (Odiseu, Confúcio e Mussolini), Pound empenha-se em um dos mais ambiciosos projetos do *make it new*: extrair da tradição, do passado, os restos utilizáveis das ruínas para infundir a renovação cultural de toda a era moderna.

Consórcio semelhante apresenta *Berlim Alexanderplatz* do alemão Döblin: trata-se de uma epopéia urbana composta pela técnica da montagem, conforme a avaliação de Benjamin (2009, p.56), em que os episódios se revelam fragmentados e narrados em linguagem que procura reconstituir a oralidade do cotidiano. O herói é, na verdade, um anti-herói, homem fracassado, ex-presidiário, em trajetória moral, rumo à “decência”, que, no entanto, sucumbe diante do destino por cometer a *hybris* de tentar sobrepujá-lo. A associação entre o relato da exemplaridade de um fato ou personagem – que, segundo Döblin, é o que torna épica uma narrativa⁹ – e o recurso da montagem que emenda diversos fragmentos sugere a transformação que o épico logrou alcançar e pela qual sobrevive na modernidade. “Os versículos da Bíblia, as estatísticas, os textos publicitários são usados por Döblin para conferir

⁹ A referência encontra-se em ensaio intitulado *A construção da obra épica*, de 1929: “o que eleva um caso inventado qualquer (...) a uma esfera verdadeira, àquela do relato especificamente épico, é a exemplaridade do caso e das personagens descritas.” Cf: Döblin, Alfred. “A construção da obra épica”, in: Gregory, Alceu. *O romance O trigue azul como forma estética do pensamento histórico de Alfred Döblin*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2003, p. 341.

autoridade à ação épica. Eles correspondem aos versos estereotipados da antiga epopéia”. (BENJAMIN, 2009, p. 56) É, portanto, a incorporação de elementos da modernidade, como a linguagem esvaziada da inatingível grandiloquência, e desse modo, atualizada em novo tempo e espaço, o estilhaçamento da linearidade e da coesão, a (anti-) heroicidade do sujeito comum, que confere ao gênero épico a possibilidade de, ao lado do romance e da lírica, assumir o estatuto do “fazer novo” e, por essa razão, avançar no momento histórico. Se as formas e os conteúdos tomavam impulso dianteiro, não se pode afirmar que o épico era apenas um gênero agonizante, mas, ao contrário, deve-se entendê-lo como cúmplice do mesmo movimento de reavaliação moderna. Como o próprio Döblin afirma, ainda em *A Construção da obra épica*: “Não temos de comprometer a liberdade no épico por causa de uma certa herança, cuja tradição se apresenta como um dogma, e faremos do romance o que nos parecer correto.” (DÖBLIN apud GREGORY, 2003, p. 348)

Na verdade, a modernidade se inscreve como revolucionária e inovadora apenas em relação aos elementos gastos e sem vida da tradição e da história mais recente. Não é a demolição anárquica, rebelde, que a tudo nega e desafia. Mais do que propor mudanças e transformar os valores artísticos, a modernidade desempenha o papel de reavaliação estética, demonstrando no próprio fazer artístico “a verdade da idéia de que a arte não é somente representação-cópia, mas constitui ao mesmo tempo um movimento pensante sobre as relações representadas” (ROSENFELD, 1989, p.134).

Assim, o antigo ou velho não se estratifica como uma língua morta e superada, como se fosse possível criar o novo tomando o nada como ponto de partida. A modernidade, em seu processo de reavaliação, lança pontes entre o passado e o presente, entre o distante e o próximo, dissolvendo as oposições conflitantes por meio da postura crítica. O movimento de repensar o já pensado torna-se ao mesmo tempo revolucionário e paradoxal: a descontinuidade para a existência do novo é a própria instauração de uma tradição do novo, a

constante renovação levando ao eterno retorno do mesmo. Questão arguta de Octavio Paz: “como não se notar que essa sucessão de rupturas é também uma continuidade?” (1984, p. 23)

A negação de linguagens, visões de mundo, da ordem estabelecida pelas sociedades, dos códigos e padrões institucionais passa a ser uma repetição, um procedimento protocolar que já não refletia o impulso transgressor e autônomo das primeiras vanguardas, o que significa um reflexo, ainda segundo Paz, de que as mudanças são todas ilusórias, até mesmo as do século XX.

Em suma: a arte de “tornar novo” é também uma arte da crise. As novas formas fragmentárias, as estruturas estranhas, muitas vezes parodísticas, a atmosfera geral de ambigüidade e ironia trágica que caracteriza tantas obras – tudo isso expressa tal crise. (BRADBURY, 1989, p.22)

A crise da modernidade, consubstanciada pelo infundável paradoxo de que os artistas foram fundadores e vítimas a um só tempo, responde à natureza igualmente paradoxal da captação temporal. Se por um lado os conceitos e definições de modernidade são fugidios e inapreensíveis, a autoconsciência de crise parece desperta para o que há de aproveitável no passado, reforçando indefinidamente o jogo que se lança ao passado mais remoto para reoperá-lo no presente. Estaríamos diante, portanto, da clara conformidade entre a técnica do mosaico, que cola os estilhaços do tempo na tela branca do panorama presente, e o momento histórico da amplitude de escolhas, todas elas entrelaçadas num imenso calidoscópio. É pela intertextualidade que a modernidade se volta ao passado milenar e não ao imediato, com o qual rompe, em busca da “outra metade” da arte, circunscrita ao eterno e imutável, para responder ao que é transitório, contingente, fugitivo. Passado e futuro tornam-se dimensões do presente, sinalizando a reconciliação entre princípio e fim: “cada agora é um começo, cada agora é um fim. O regresso à origem é o regresso ao presente.” (PAZ, 1984, p.198)

A prática do palimpsesto tornou-se a técnica de escritores como T. S. Eliot, poeta consciente de que o impulso de escrever nasce de uma experiência literária prévia, preexistente a qualquer poema que se vanglorie como “novo”; nas expressões consideradas novas se encontram as forças matriciais de antigas culturas literárias e filosóficas. Esse traço de união estabelecido tacitamente entre as realizações literárias presentes e passadas foi reconhecido por Eliot que, além de explorar em seus poemas “um método complexo de entremear cadências poéticas antigas e modernas” (BRADBURY, 1989, p.159), desenvolveu uma crítica sobre a poética moderna em seus ensaios. Para Eliot:

O sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. (ELIOT, 1989, p.38-39)

Em sua produção poética, Eliot estabelece o vínculo com a tradição e, ao mesmo tempo, se separa dela, ao recorrer aos recursos da paródia, do pastiche, das citações e alusões. Tais recursos, utilizados e dispostos de maneira fragmentária, procuravam nesta inter-relação sugerir a unidade temporal e, ainda, o declínio da história. Relacionando a sensibilidade mítica e religiosa com o mundano, Eliot revelava, assim como Joyce em *Ulisses*, “a consciência do colapso dos mitos e rituais tradicionais, juntamente com o desejo de reconstruí-los” (BRADBURY, 1989, p.171), desejo que revela consciência histórica e os insere na ordem da utopia, pois a percepção paradoxal da caducidade do passado e da sua presença no momento presente é a própria expressão do sentido histórico que norteia o autor moderno. A percepção verdadeiramente histórica, que não procura eliminar do presente as marcas da tradição, mas por meio delas orientar o presente, assim como modificar o passado, promove no autor a compreensão aguda de sua contemporaneidade.

Por meio da paródia, Joyce zomba da forma épica e a reconstrói ao afirmar um novo tipo de heroísmo, muito distante da conformação homérica, o heroísmo do homem comum, que nada empreende de fabuloso, mas que procura sentido no mundo moderno das trivialidades. Esse caminho, no entanto, fora aberto por Baudelaire que, ao heroicizar figuras do cotidiano – velhos, passantes, prostitutas, criminosos, artistas – recupera e transmuta os elementos da matéria épica. “A epopéia é dessacralizada, enquanto, inversamente, a banalidade da vida cotidiana é elevada a mito”. (COMBE, 2008, p.52) No mundo de *Ulisses*, não há mitos, todos foram reduzidos e relegados ao passado, mas as coisas corriqueiras e aparentemente ínfimas do cotidiano ganham uma função mítica. Desse modo, é possível afirmar que Joyce se utiliza do mito para dessacralizá-lo e, assim, dessacralizar sua época.

O mito de Ulisses oferece a Joyce a representação simbólica da vida humana, figura original correlata ao homem comum dos tempos modernos, que evoca já no passado os temas mais atuais: o exílio e a errância, o anseio de reintegração após a perda do lar, a necessidade de reencontro erótico (homem-mulher) e filial (pai-filho). Joyce resgata Ulisses por perceber no antigo herói “o primeiro personagem simbólico da era cultural da qual Joyce é o último produto” (MORETTI, 2007, p.227). O paralelo central que o autor estabelece entre Ulisses e Bloom pode ser definido pela justaposição irônica de um herói elevado, honrado e famoso com o anti-herói burguês, fruto de uma época de incertezas e de esterilidade espiritual.

O paralelismo com Homero mantém-se por toda a obra, sustentando o caráter aproximativo e geral, ou seja, Joyce não busca na *Odisséia* particularidades específicas dos personagens, nem tampouco da mitologia grega, mas serve-se da configuração genérica para parodiar as ações heróicas, exemplares na epopéia clássica, diluindo, desse modo, o sentido grandioso da heroicidade moderna. As alusões constantes à obra de Homero se revelam pela paródia, o canto instaurado paralelamente ao original que serve de zombaria e imitação. O

recurso da paródia – neste caso, mitológica – é a plena afirmação de que escrever é sempre reescrever, num processo duplo que leva da revisão da escritura para a visão do *novo*.

Afirmar que a modernidade (e o modernismo) se define pela ruptura e instauração do novo certamente revela o risco da incompreensão ingênua acerca do período. Aceitar a modernidade como movimento que rompe com qualquer elemento do passado é o mesmo que conclamar o desinteresse pelos acontecimentos históricos, como se os autores intentassem produzir mediante uma atitude anistórica, desvinculada e livre de todo o processo que culmina na modernidade. Ao contrário, observa-se uma necessidade de debate com o cânone e o passado, não para assumir e prolongar os elementos da tradição considerados gastos, mas para reoperá-los na instância problemática do presente, buscando neles o impulso para a renovação e a análise crítica (muitas vezes irônica) da orfandade que se abate sobre a individualidade moderna. Desse modo, o movimento modernista pode ser mais bem avaliado como processo que lança mão da tradição para reoperá-la em seu presente, como *topos* de configuração da própria modernidade.

Não se trata, pois, de reassumir a tradição em sua *totalidade*, ou a completude narrativa da história em sua sucessão cronológica, o que seria a expressão da incoerência no período da fragmentação e multiplicidade, mas a possibilidade de fazer emergir uma outra história, composta de interrupções, rupturas e cesuras, no sentido de Benjamin. Não é contra a história ou a tradição que a modernidade se coloca, mas contra a continuidade infinita dos eventos, contra a aspiração à *totalidade* e ao fluxo contínuo e orgânico que se tenta atribuir à história. Jeanne Marie Gagnebin alerta para o problema desse tipo de historicismo, antagônico à configuração da modernidade: “uma narrativa falsamente épica, como se todos acontecimentos pudessem encadear-se uns aos outros no fluxo sem obstáculos da história universal”. (2007, p. 98)

Assim, não é a grandiosidade e a exaltação de ações elevadas do gênero épico que oferece incômodo, mas a tentativa impossível de recompor a narrativa linear e total dos eventos da história. A tradição do épico, na verdade, não é proscrita da produção moderna, pois, assim como diversos temas clássicos, o épico segue uma trajetória importante demais na história literária para ser simplesmente banido e rejeitado, sem que seja reinserido na discussão do presente para problematizar exatamente as questões em relação às quais ele insurge como paradoxo. O épico oferece os elementos essenciais para a discussão da problemática moderna, assentada em múltiplos paradoxos: a continuidade em confronto com a fragmentação, a totalidade e a cesura, a crise do indivíduo contra a coletividade épica, o heroísmo nobre em oposição ao homem urbano e anônimo. Por mais que o romance tenha ocupado um espaço de destaque entre as opções de gênero narrativo, e a poesia, segundo Combe (2008, p.59), tenha encontrado o efeito ideal na brevidade e na redução da matéria épica, a epopéia *não é um gênero anacrônico*, pois se coloca entre esses dois gêneros de predileção como espaço francamente moderno de problematização das questões mais atuais.

É um engano supor que o gênero provavelmente mais antigo da história literária tenha se esgotado e, principalmente, estagnado, enquanto os outros gêneros mantiveram uma transformação dinâmica ao longo dos períodos. A resistência do romance e da lírica, surgidos também na antiguidade, foi possível pela transformação da tradição; o único modo de mantê-la viva é, portanto, a adaptação às metamorfoses do pensamento humano nos períodos históricos. O mesmo ocorre com o épico, que segue trajetória autônoma¹⁰ e absorve igualmente os efeitos das inúmeras transformações; prova disso são as obras que desafiam a pretensa incompatibilidade entre epopéia e estética moderna: *Os Cantos*, *Berlin Alexanderplatz*, *Marcas Marinhas*, *Anábase*, *Ulisses*, *Omeros*. Outra constatação a esse respeito encontra-se na literatura francesa com a consolidação, a partir do século XIX, do

¹⁰ Não queremos afirmar que o épico seja independente dos outros gêneros, sem deles receber influência, mas que o épico segue trajetória própria, distinta do romance, por exemplo.

gênero *Poema* (neste caso, não se trata da poesia propriamente dita): peça de versos narrativos, geralmente de inspiração histórica, mítica ou filosófica, de extensão média, que não atende mais à amplitude da epopéia. Dominique Combe esclarece os traços dessa modalidade do épico:

O “Poema” resulta, portanto, da redução da epopéia, da qual ele recebe a “matéria” toda, submetendo-a a uma forma mais reduzida, mais diminuta, como o *epyllion*¹¹ antigo. Esse é, em suma, “o poema épico moderno” (Baudelaire), aceitável para o leitor. De uma grandiosa envergadura, sem atingir, entretanto, a fastidiosa extensão das antigas epopéias e de um estilo elevado, o “Poema” trata dos “grandes” sujeitos históricos, filosóficos, religiosos e sociais outrora tomados pelas epopéias e seus gêneros vizinhos. Além do épico, ele é igualmente suscetível de reunir a matéria trágica e, mais amplamente, a dramática, como indica o desenvolvimento no século XIX, fora do teatro propriamente dito, do “poema dramático” (Banville, Mallarmé). (COMBE, 2008, p.60)

Se na França, porém, a epopéia foi reduzida em sua extensão, em Pound, Döblin e Joyce seguiu o movimento inverso, tomando a amplitude das tradicionais epopéias. No entanto, ainda que apresentem tal dimensão, as obras desses autores acedem outras técnicas da estética moderna, o que põe em evidência, juntamente com o *Poema* francês, a receptividade do épico a procedimentos diversos. Em *Os Cantos*, Pound apanha o todo em sua multiplicidade fragmentada, estilhaços do tempo e do conhecimento. Em Joyce e Döblin, a cesura na narrativa linear se dá, paradoxalmente, pela fluidez de outra história: a da consciência. Nas obras desses dois autores, ambas em prosa, a grandiosidade épica é resgatada pela aporia do heroísmo clássico/moderno: ação elevada e vangloriada frente ao anonimato e falibilidade do indivíduo comum. A angústia da vida moderna encontra-se nessa perda do nome e da fama e, em contrapartida, na aporia da individualização característica

¹¹ O *epyllion* é um poema clássico que conta histórias de amor com alusões mitológicas. O termo significa “pequeno épico” e entrou em uso no século XIX, mas a utilização do gênero é mais antiga (Teócrito, Ovídio e Virgílio).

dessa época; diferente da coletividade, o indivíduo moderno não se distingue dos demais em suas ações, são elas todas comuns, genéricas, opacas.

Mas o heroísmo é uma idéia por demais romântica e utópica para que seja vangloriada e cantada na modernidade, é preferível o conflito de manter-se desconhecido, e ainda assim único na multidão, à reafirmação do herói épico. O que, de certo modo, é contradito por Joyce: Leopold Bloom é um homem comum, sem qualquer traço que o eleve em sua categoria, porém um dia seu tem a enormidade de uma epopéia e os eventos ocorridos têm o revestimento de grandes acontecimentos, ainda que superficialmente sejam parte da vida cotidiana e comum de todos os homens. Contrastar o homem destituído de habilidades do presente com o herói multiardiloso que inaugura a literatura ocidental pode ter sido um modo de não só problematizar a crise que permeou as primeiras décadas do século XX, intensificada pelos horrores da Primeira Guerra Mundial, revelando a fragilidade dos ideais humanistas e a consciência do declínio histórico das culturas, mas de também estabelecer o conflito de forças irreconciliáveis e engendrar um espaço de embate entre elas.

Os procedimentos tradicionalistas de compreensão do gênero épico se mostram insuficientes para abarcar sua extensão na modernidade, pois não se pode pensar um gênero de múltipla receptividade, espaço de embate entre forças éticas e estéticas, com base somente na *Poética* de Aristóteles (e seus seguidores) e nos teorizadores do romance. O épico moderno excede as fronteiras da tradição e se firma pelas particularidades de cada obra, num (des)encontro de traços, rastros, dobras do passado com práticas inovadoras do presente, denunciando, assim, escolhas subjetivas de seus autores e a conseqüente fragmentação da estética épica.

III. CANTO APOLÍNEO DA DANÇA ÉBRIA: A EPOPÉIA TRÁGICA DE KAZANTZAKIS

A edição inglesa (1958) da *Odisséia* de Kazantzakis, assinada por Kimon Friar, vem acrescida do subtítulo “uma continuação moderna” (*a modern sequel*), diferentemente do original grego e das traduções espanhola e francesa que a obra recebeu. A inserção não poderia passar despercebida e nos leva imediatamente ao contexto de eleição de tal título. Na introdução da obra, Friar não justifica objetivamente o acréscimo, porém é possível supor, por meio de elementos fornecidos pela obra, suas possíveis razões.

A *Odisséia* apresenta a estrutura básica dos 24 cantos da epopéia homérica, divididos em *proposição, invocação, narrativa e epílogo*, relatando poeticamente as ações do lendário herói Ulisses. São 33.333 versos de dezessete sílabas poéticas, uma dimensão quase três vezes maior que a própria *Odisséia* de Homero. A ação não se desenrola no ambiente urbano, nem tampouco no tempo atual, mas parece reassumir a articulação espaço-temporal infundida por Homero. A narrativa, após a invocação e a proposição, inicia-se nos dois últimos cantos da obra clássica, mais precisamente no verso 477 do canto 22, reformulando, a partir de então, “as penas e tormentos (...) do renomado Ulisses” (v.73), como o próprio poeta anuncia no Prólogo (título dado para as partes invocação e proposição).

A estrutura formal da obra de Kazantzakis denota, evidentemente, o modelo clássico, favorecendo o estabelecimento de vínculo direto com a obra homérica de origem e, conseqüentemente, incidindo na apreciação de Friar. Numa análise apressada, a constatação de anacronismo se justifica; entretanto, não haveria necessidade de leitura se a disposição formal fosse suficiente para classificar uma obra. Seguindo na posição oposta, é intrigante

notar que Kazantzakis não inicia sua obra a partir do último canto do poema de Homero, ou seja, a partir do final, mas introduz sua escrita no andamento da escrita do antecessor, criando novo enredo para a renomada *Odisséia*. Essa atitude revela que Kazantzakis acolhe a configuração homérica até o verso 477 do canto 22, mas opõe-se aos dois últimos cantos, como se rasgasse suas páginas ou apagasse sua inscrição. Tal conduta não está livre, certamente, de ser considerada uma grandiosa ousadia, pois o autor intromete-se na textualidade homérica, renegando o desfecho do poema inaugural e o próprio mestre do ocidente, para assumir a função do grande bardo que canta as penas e tormentos do renomado Ulisses.

Se a continuação constitui marca de prolongamento ou complementação de traços iniciais de sua antecessora, a obra herdeira, de certo modo, estaria em concordância com a obra que lhe deu origem. O termo “continuação” não revela ruptura, nem tampouco “desafia o mais sacrossanto de todos os poetas”.¹² Não nos parece apropriada, portanto, a avaliação da *Odisséia* kazantzakiana como continuadora da tradição homérica, pois, a partir do ato rebelde de apagar (ou rasgar) e imiscuir-se no texto de origem, o poema moderno estabelece nova rede de significações, ainda que o diálogo com o passado esteja presente, estrutural ou tematicamente.¹³ Esta nova rede de significações é o que deveremos investigar, sinalizando as tensões que o poema de Kazantzakis estabelece entre tradição e modernidade.

Iniciamos pela Invocação. Parte importante da epopéia, a invocação é dirigida à Musa pelo aedo, ou cantor das *épea* (plural de *épos*: voz, palavra, discurso), pedindo sua assistência. A Musa, filha da Memória e de Zeus – entidade divina onisciente que tem o poder de reger e

¹² FRIAR, K. “Introduction”. In: KAZANTZAKIS. *The Odyssey: a modern sequel*, p. IX. Na verdade, Friar entra em contradição, ao afirmar que Kazantzakis ousa desafiar Homero. Como a continuação não representa ruptura, a *Odisséia* de Kazantzakis não seria, assim, um desafio aos pressupostos da obra homérica.

¹³ Deve ficar claro, contudo, que o aproveitamento dos temas clássicos na *Odisséia* kazantzakiana não se deve apenas à relação básica entre as duas obras, mas propicia, inclusive, um procedimento de análise, ou seja, parece-nos pouco proveitosa uma separação entre os estudos clássicos e os modernos, pois muitas das reflexões teóricas antigas e das significações das histórias míticas carregam questões extremamente modernas que podem colaborar no processo de análise literária, juntamente com as correntes pós-modernas.

organizar o cosmos – tem essencial necessidade nas epopéias tradicionais, pois, por meio de sua intercessão, o poeta estaria submetido à lembrança, ao poder organizador e instaurador inerente à natureza da Musa para compor seu poema.¹⁴

A *Odisséia* de Kazantzakis abre com a invocação, seguindo, pois, o mesmo feitiço, mas aqui o aedo não se dirige à Musa e sim ao Sol, o que nos remete a uma significação diferenciada. A invocação, no entanto, mantém o sentido de enaltecimento e reverência:

Ó Sol, meu ingente levantino, turbante áureo de meu espírito.
 Deleita-me usá-lo de través e folgar contigo,
 para animar nossos corações, enquanto tu vivas e eu também.
 Boa é esta terra, agrada-nos. Como a crespa videira,
 suspensa no ar azul, ó Deus, que no temporal balança
 beliscada pelos gênios e aves do vento.
 Belisquemos nós também, para refrescar nosso espírito!
 Entre minhas duas têmeoras, no grande lagar da mente
 Eu amasso a uva estalante até ferver o agreste mosto
 A cabeça toda sorri e se evapora no centro do alevantado dia.(1-10)¹⁵

A substituição da Musa pelo Sol remete, primeiramente, à sua relação com a significação mitológica, dada a fidelidade do autor à forma épica e à importante simbologia desse astro, personificado na figura do deus Hélios e, em especial, de Apolo. Descendente de Hiperión e Tia, Hélios é o próprio Sol e pertence à geração dos Titãs, sendo, portanto, anterior aos Olímpicos; no entanto, é uma divindade secundária no Panteão helênico, pelos avanços da astronomia que divergem do mito, apesar de ser conhecido como o olho do mundo, o que já seria suficiente para sustentar sua importância. Mas o deus solar Apolo foi amplamente cultuado por toda a Hélade, sendo reconhecido como o mais grego dos deuses, por sua beleza

¹⁴ O poeta/aedo como entidade que depende do conhecimento divino para a certidura de seu canto e como ser inspirado pelos deuses e não artisticamente dotado por natureza é tema do diálogo platônico *Íon*. Cf: “Assim também a Musa faz por si mesma seus inspirados, e através desses inspirados – outros se inspirando – uma cadeia se articula. Pois todos os poetas dos versos épicos – os bons –, não por arte, mas estando inspirados e tomados, falam todos esses belos poemas, e os cantadores – os bons – igualmente...” (PLATÃO, 2005, p.32-33)

¹⁵ Tradução **nossa** direta do grego.

e inteligência, por seu equilíbrio e harmonia. Assim como o olhar de Hélios lançado sobre toda a Terra, Apolo ajudava os homens em seus oráculos a distinguir o verdadeiro do falso, a esclarecer o obscuro e, principalmente, inspirava poetas e músicos. Sustentava em uma das mãos a lira e na outra, flechas de arqueiro, oferecendo à nossa análise um contraponto entre o aedo épico (lira) e o afamado arqueiro Ulisses (herói deste poema): “a lira e o arco eram o mesmo instrumento. Ambos emitiam sons e irradiavam luz: ambos eram soberanamente precisos e exatos e provocavam, de formas diferentes, a morte”. (CITATI, 2005, p.16) Por sua função inspiradora, presidia os jogos das Musas no Monte Parnaso, o que nos leva de volta à invocação à Musa proferida pelos primeiros aedos. Apolo seria, então, um deus simultaneamente ligado à inspiração e dotado de onisciência por seus atributos solares.

Aqui compreendemos que a função do poeta épico clássico requer a intervenção de uma instância superior que possibilite a ordenação da inspiração poética, normalmente de natureza caótica, para o encontro do necessário equilíbrio, da clareza e da harmonia. Este é o papel da Musa. Mas se, pela rememoração, ela confere ao poeta o predicado da tessitura de vozes, que precisam ser bem urdidas e entrelaçadas, na obra de Kazantzakis, a convocação de Apolo com seu olhar lúcido (brilhante, radioso, claro) sobre todas as partes da Terra, em correlação com a sua presença em todos os cantos desta epopéia, revela não exatamente a exortação à inspiração como algo que vem de fora, mas se apresenta como uma figura de retórica própria da construção poética que manifesta o ensejo do autor pela clareza da composição, a harmonia entre as partes, a limpidez do olhar por entre as fendas escuras. O aedo (equivalente ao eu-lírico) não poderia, ainda, recorrer ao auxílio da Musa clássica, pois na *Odisséia* moderna, não há o que lembrar, os feitos do novo Ulisses não são constituídos a partir de uma tradição oral, não são a inscrição do passado, mas eventos do instante, presentes, fundados a partir do término dos feitos de seu antecessor.

No entanto, ainda que o Sol possa significar a clareza do olhar e a harmonia das vozes, é significativo que, nas palavras de Pietro Citati em *Ulisses e a Odisséia*, o “oráculo de Apolo não era claro, nem obscuro. Não dizia a verdade, nem a ocultava. Não se exprimia, nem se calava. Significava: dava sinais, como o raio de Zeus atravessando os céus”. (2005, p. 21) Assim, Apolo que nem sempre foi límpido e moderado, mas nasceu temerário, dissoluto, ímpio, violento, não teria a intenção de ocultar a verdade, mas sim de velar a revelação, como um raio que, na poesia, adquire muitos reflexos e se reflete por todos os lados, segundo Plutarco. (CITATI, 2005, p.21)

Apolo foi representado na Antiguidade como encontro de contradições e adquire no poema de Kazantzakis o mesmo significado das oposições: entre luz e noite, entre o arco e a lira, entre o terror e a harmonia, entre a verdade e a ambigüidade. Variegado e múltiplo como Ulisses, como a própria poesia, o olhar totalizante e límpido almejado pelo cantor épico, e que *parece* inaugurar o poema de Kazantzakis, nada vela nem revela, mas dissemina raios de significação plural, sustentando assim a verdade poética que se manifesta entre o aparente e o evidente.

Apolo não conhecia nenhuma das virtudes que, por sua causa, foram denominadas “apolíneas”: a serenidade, o respeito pela lei, a harmonia, a moderação. O deus que viria a banir a desmesura pecava por desmesura. Como os Gregos sabiam muito bem, essa desmesura, que eles tanto prezavam, provinha do excesso; a pureza provinha da impureza e da culpa. Precisava-se de um deus violento, dissoluto, pecador, assassino, para propagar pela terra o equilíbrio na moral, o respeito no limite, a quietude do espírito, o gesto pacificador e conciliador, a harmonia soberana da lira, como se, devido a uma incompreensível metamorfose, o que era violento no mundo divino passasse a ser sereno e harmonioso, no nosso mundo. (CITATI, 2005, p.13-14)

Abrindo o poema com uma invocação ao Sol, o eu-lírico declara o ímpeto pela clareza e o respeito pela lei de ordenação do material poético. Neste sentido, há uma equivalência

entre a invocação ao Sol e a relação do aedo com a Musa, que põe ordem às lembranças dispersas do passado. No entanto, o proêmio sob o signo de Apolo não revela apenas a ordem formal do material que tende à dispersão, o ensejo pela clareza na arquitetura do poema e a harmonia soberana da lira, mas instaura a tensão sustentada pela coexistência de elementos de oposição. Se a invocação de Apolo pode significar o ensejo retórico pela ordenação da palavra e da estrutura poética, significa, por outro lado, o exagero do conhecimento solar. Em termos mais específicos, esse exagero se manifesta na conformação épica peculiar à produção de Kazantzakis, obra que extravasa as medidas da “legalidade estética”. Os excessos se manifestam no plano estrutural – 33.333 versos, múltiplos epítetos para os personagens – e no plano temático – Odisseu percorre um caminho desmesurado, de Ítaca ao pólo sul, encontra personagens variados (representantes das diversas épocas da história humana), derruba crenças da antiga Grécia (o próprio helenismo, o que veremos posteriormente), atravessa o inclemente deserto liderando uma grande massa, funda uma nova cidade, desafia deuses e a natureza, torna-se um famoso asceta, alcança os confins do mundo, onde homem algum jamais teria chegado e morre de maneira também grandiosa, agarrado a um iceberg no imenso oceano e diante de um numeroso público de mortos. Percebe-se, portanto, que a *Odisséia* não é desmesurada apenas em seu aspecto estrutural, mas inclusive se instaura pela amplitude temática e geográfica.

Na verdade, o ensejo poético na obra de Kazantzakis não se restringe ao comedimento da memória ordenada e à harmonia das partes. A significação solar configura no poema a busca pelo instante, pelo transitório, que se renova a cada dia com a alvorada, a juventude sempre presente que em nada se assemelha à rememoração do passado. O interesse pelo presente e pelas coisas imediatas poderia significar o primeiro ato de recusa da textualidade homérica e das linhas da tradição não fosse a ambigüidade que reveste o caráter apolíneo. Se por um lado, a presença apolínea revela o ímpeto violento do arco pela *hybris*, por outro

estabelece a lei, a serenidade e a moderação insufladas pela lira. Como *phármakon*, que ao mesmo tempo instaura a poesia e devassa suas próprias leis de equilíbrio, o caráter apolíneo da juventude não é simplesmente a denegação do passado (ou o parricídio), mas também a celebração poética do presente, que nada mais é do que a reinscrição da velha tradição da lira, ou seja, o enaltecimento do novo se dá pelo movimento de renovação que se firma sobre uma inscrição anterior.

A *Odisséia* começa e termina com a presença do Sol (no Epílogo o astro deixa de ser uma figura invocada para tornar-se uma personificação que lamenta a morte de Odisseu). Inaugurando e encerrando a epopéia, o Sol representa o companheiro onipresente de Odisseu, o único que presencia completamente seu itinerário, seja como algoz na travessia do deserto, seja como única testemunha da batalha final nos gelos antárticos. Miguel Castillo Didier assinala as variadas formas pelas quais o sol se manifesta no poema:

É um grande senhor oriental que passa, elegante e orgulhoso. É um deus que ergue seus chifres sobre o horizonte e, apartando as nuvens, deixa ver, pouco a pouco, sua testa, seus olhos, sua boca. É um imortal cujos raios – mãos de cinco dedos estendidos – acariciam o mundo e revivem os mortos. É um arqueiro belicoso. É uma criança de boina de ouro e malha de bruma celeste, que brinca entre as mãos da Mãe Noite. É um disco de ígneos olhos que fazem correr pelo céu o ontem e o amanhã. É um palácio dourado cujas duas portas abrem ao ocidente e ao oriente. É cada uma das aves, desde as mais ternas até as mais ferozes. É um dócil falcão, sujeito com cordões áureos, que solta ao céu um falcoeiro misterioso. Também toma as figuras de diversos animais: um lebréu vermelho; um ágil leopardo que cai sobre os bosques e pradarias; um touro novo que ressona, furioso, quando o arrastam ao poente, ao sacrifício. No penúltimo canto, é uma trindade: o pai fecundo, a fértil mãe que alimenta o mundo com seus peitos, e o filho que dança e pula sobre as ervas e as águas da terra. (DIDIER, 2006-2007, p. 217-218)

O sol como regente do poema e símbolo da vida e da morte, daquele que fecunda, alimenta, celebra, mas igualmente seca, queima e definha, é a imagem com a qual Nietzsche abre *Assim falou Zaratustra*. No Prólogo, Zaratustra dirige ao sol um discurso de

agradecimento, no qual comunica seu desejo de voltar ao convívio dos homens, depois de abandonar sua pátria e passar dez anos de solidão em uma montanha. A decisão de retomar a vida entre os homens marca a transição de Zaratustra entre a plenitude, a abundância que gozou na solidão e o ocaso decorrente da descida “às profundidades”, metáfora que alude ao retorno do personagem à vida. “O que são as profundezas? O mal, o lado noturno, escuro, tenebroso da vida. (...) O declínio de Zaratustra nesse início é sua descida ao ífero mundo das sombras para iluminá-lo”. (MACHADO, 2001, p.43)

Como o sol, Zaratustra deve declinar para iluminar com seu conhecimento a mente turva do homem comum. A mesma analogia de plenitude e ocaso se verifica na *Odisséia*: como o sol, Odisseu segue o percurso do dia, da alvorada ao crepúsculo, como aquele que ora dissemina os raios de luz em favor dos outros homens (quando se torna o asceta visitado pela multidão), ora aniquila idéias e civilizações com a intensidade do fogo (o incêndio de Knossos, por exemplo). A atuação de Odisseu revela-se, assim, sustentada pelo paradoxo apolíneo, configurando sua própria trajetória entre a radiante renovação do amanhecer e o natural esvanecimento do dia para a chegada da noite, metáfora evidente para a morte do herói ao final dos trabalhos. Zaratustra igualmente reencontra o sol no epílogo, mas o significado desta aparição não é de morte e sim da alvorada do próprio profeta, “ardente e vigoroso, como o sol matinal que surge dos sombrios montes” (NIETZSCHE, 2000a, p. 243). Se Zaratustra descobre, enfim, o eterno retorno, Odisseu devolve à natureza os elementos que o constituíam e reintegra-se ao éter.¹⁶

No entanto, ainda que ambas as obras apresentem desfechos diferentes, a *Odisséia* de Kazantzakis se funda sob o signo de Nietzsche. O primeiro índice dessa conformidade se

¹⁶ “Lança em torno os olhos, as mãos e os dentes aperta,/seus dedos afundaram nos figos, na uva, nas romãs,/ e ao redor de seu quadril as doze deidades refrescaram-se./ Todo o corpo do rodador-de-mundo se tornou névoa,/ e lentamente da barca-de-gelo, amigos, frutos e memória,/ como bruma no pélogo vibraram e como orvalho dissolveram-se./ A entranha se fundiu, os relances petrificaram, o bater-do-peito deteve-se;/ e estremeceu o vasto espírito no cume de sua libertação;/ as asas vazias, trêmulo agitou, e ereto salta no éter.” (XXIV, v. 1384-1392)

encontra no verso inicial do Prólogo: “Ó Sol, meu ingente levantino, turbante áureo de meu espírito”. A expressão “ingente levantino”, traduzida no inglês como *great Oriental* e no espanhol *gran señor del Oriente*, significa não somente a posição geográfica de nascimento do sol, mas deve ser compreendida como o próprio levante, região do Mediterrâneo oriental que integra a Turquia, a Síria e o Egito, assim como os países da Ásia Menor. A localização remete não só à própria história da Grécia, que foi dominada pelo Império Otomano, recebendo, assim, forte influência da cultura oriental, mas muito provavelmente diz respeito ao antigo profeta persa denominado Zaratustra, iniciador dos fundamentos das correntes religiosas orientais (afirma-se que ele seria igualmente a base para o judaísmo e o cristianismo) e associado diretamente ao fogo e ao sol.

O próprio personagem de Nietzsche comunga de certa maneira com o profeta persa que viveu provavelmente entre a segunda metade do século VII a.C e a primeira metade do VI a.C, também conhecido como Zoroastro. Segundo a etimologia, Zaratustra significa “estrela de ouro”, ou “astro puro”. Os registros que se têm a respeito da existência desse profeta, iniciador da doutrina religiosa masdeísmo ou zoroastrismo, ainda que não comprovados, oferecem referências que possibilitam a associação com o personagem de Nietzsche e, inclusive, com o Odisseu kazantzakiano.

A referência mais importante no contexto que nos interessa é a de que o Zaratustra persa teria se retirado durante anos no alto de uma montanha, por amor à justiça e à sabedoria. O retiro, no entanto, não pode ser considerado ascético, pois a renúncia e a austeridade não são valores do masdeísmo. Tal informação se aproxima do sentido de isolamento propugnado por Nietzsche e Kazantzakis: ambos os personagens desses autores empreendem um longo retiro nas montanhas por amor à sabedoria, sem, contudo, entregar-se a mortificações físicas. Em Nietzsche, a associação com Zoroastro segue mais o sentido do filósofo que tem algo a anunciar: tanto o profeta persa como o filósofo nietzschiano reassumem a vida entre os

homens depois dos trinta anos de idade e encontram dificuldades de aceitação da “nova mensagem”. Em Kazantzakis, porém, o renome do asceta é alardeado entre as comunidades e ele passa a ser procurado como aquele que tudo pode iluminar, numa relação mais próxima com a história de Buda do que com Zoroastro.

Mas o caráter solar do profeta persa é amplamente assumido por Kazantzakis. No masdeísmo, o deus supremo – *Ahura Mazda* – criador de todas as coisas, é representado pelo fogo, o que reitera a denominação que o profeta recebe – “estrela de ouro”; há, ainda, um episódio na vida de Zaratustra que se vincula diretamente com duas significativas passagens da *Odisséia*: conta-se que o persa, depois de ter atravessado incólume uma chuva de fogo, instruiu os magos de sua civilização sobre a religião que intentava disseminar como a verdadeira. “Há aí um manifesto poder entre o fogo que se derrama do alto da montanha, do qual o profeta sai imune, e o rio ígneo que correrá, segundo a crença iraniana, no fim do mundo, e que os justos atravessarão sem nada sentir, mas os ímpios serão queimados”. (BONNEROT, 2005, p. 934)

O primeiro episódio da *Odisséia* que está submetido à simbologia do fogo é o já mencionado incêndio de Knossos. Odisseu, como líder e grande negador dos valores decadentes, engendra um motim contra o rei Idomeneu de Creta, ateando fogo ao palácio mais renomado da civilização antiga. Após o incêndio, Odisseu retoma a caminhada, preparando-se para a pregação de sua nova doutrina.¹⁷ Segue-se a longa travessia do deserto, novamente sob a presença cáustica do sol, e então o retiro na montanha. O segundo e mais importante episódio se dá após a construção da Cidade Ideal, em que Odisseu promove a fundação de um espaço urbano para exaltação da divindade descoberta em seu recolhimento espiritual. No dia da inauguração, a cidade é surpreendida pela erupção de um vulcão, a chuva de fogo aludida no mito de Zaratustra. Grande parte da comunidade sucumbe, mas Odisseu sai incólume do

¹⁷ O episódio de Creta será analisado no terceiro capítulo.

rio ígneo que escorre da montanha vulcânica, concluindo, enfim, seu aprendizado espiritual. É então, que centenas de pessoas acorrem de várias partes do mundo para consultar o renomado asceta.

Não se pode afirmar, porém, que a *Odisséia* esteja inscrita sob o signo de Zoroastro, dada a analogia com o fogo. Não é obra de inspiração zoroástrica, pois a afirmação contrária implicaria em não considerar a ascendência apolínea e outro caráter que ainda não foi apresentado: o dionisíaco. É justamente pela associação apolíneo-dionisíaco que afirmamos a conformidade da *Odisséia* em relação ao Zaratustra de Nietzsche.

Apolo direciona o canto da *Odisséia*; é com o sol que o aedo instaura seu canto e com ele compõe o epílogo subsequente à morte de Odisseu. No entanto, o canto kazantzakiano reflete a dor e a alegria dionisíacas. Retomando o Proêmio, é manifesto o aspecto dionisíaco como elemento invocado:

Em riso e dança e beijos e em lento falatório
se transformou a festa dentro de vocês e se perdeu no corpo;
mas em seu ser, subiu o vinho, a carne se fez um gênio,
e um selvagem canto marinho ferve em mim e dará comigo em terra.
Quero entoar uma canção: abram espaço, irmãos.
Oxalá, grande é a festa e o lugar pequeno;
desocupem para dar lugar onde me estender e ar que respirar;
para agitar livres meus ossos e estender meus braços,
e não ferir as mulheres e as crianças em minha vertigem.
Eu sei que minha garganta sufocará enquanto deixe
minhas palavras ao largo da praia dando-caça-aos-homens.
E quando minha voz se esgotar e minha dor crescer, imensa,
me levantarei e espaço quero para dançar com frenesi sobre a areia.

(KAZANTZAKIS, I, v.32-43)

O estado dionisíaco provém, inicialmente, da significação mitológica que o deus Dioniso sustenta e de sua importante participação nas tragédias. Convém, no momento, evocar tal significação:

Na mitologia grega, Dioniso é filho de um deus e de uma mortal, nascido do fogo e da chuva, complementando em si os contrários. Diferente dos outros deuses, o fato de assumir

dupla natureza, deve-se aos efeitos de farmacônimos do vinho. Dioniso era, assim, reconhecido como benfeitor dos homens, mas também o seu destruidor.

Sob efeito do vinho, os cultores de Dioniso recebiam sua influência e coragem. Nos cultos ao deus, o estado dionisíaco de embriaguez estimulava o desaparecimento do medo, levantava o moral, fazendo com que se sentissem capazes de realizar o que dantes eram incapazes. Um poder superior às próprias pessoas nelas se instalava, despertando a confiança e felicidade. Porém, o sentimento inicial se restabelecia quando a embriaguez se dissipava ou em excessivo estado de ebriedade.

O culto dionisíaco, em vez de delimitação, calma, tranqüilidade, serenidade apolíneas, impõe um comportamento marcado por um êxtase, por um enfeitiçamento, por um frenesi sexual que destrói a família, por uma bestialidade natural constituída de volúpia e crueldade, de força grotesca e cruel. (MACHADO, 2001, p.90)

A adoração que dedicavam a Dioniso não se igualava ao sentimento dispensado a nenhum outro deus. Isso se deve ao fato de que Dioniso não era exterior aos homens, mas poderia ser evocado ou despertado no âmago de cada pessoa, transformando-a, assim, em um ser muito semelhante ao próprio deus. O êxtase provocado pelo vinho era apenas uma mostra de toda a potencialidade têm a explorar. Dioniso era o indício de que os próprios homens podem tornar-se deuses.

Dioniso era a vinha, e essa planta precisa ser podada com a chegada do inverno, restando apenas o tronco desfolhado. A visão era a de uma coisa morta, que nunca mais brotaria. Dioniso morria sempre com a chegada do inverno, mas renascia na primavera, representando, assim, a garantia de que a morte não é o fim. Em sua ressurreição, Dioniso representava a encarnação da vida, mais forte do que a morte. Tornou-se Dioniso o centro da crença na imortalidade.

“A corrente religiosa do dionisismo ofereceu, na época antiga, um quadro de agrupamento aos que se achavam à margem da ordem social reconhecida” (VERNANT, 2002, p. 421). O dionisismo era a religião das mulheres e dos escravos e representava a libertação das opressões, das servidões impostas, a abolição de todos os limites. O mundo organizado era derrubado, já não existia divisão entre o homem e o deus, o natural e o sobrenatural, entre o humano e o animal, nem barreiras sociais ou para a psique humana. A cultura de Dioniso aparece como uma religião da loucura e do delírio. A ordem instituída revela-se uma ilusão e o dionisismo, a forma de superá-la.

Nietzsche foi o pensador que procurou, em *O Nascimento da Tragédia*, reinterpretar a significação de Dioniso em sua oposição a Apolo; a ambos os estados – apolíneo e dionisíaco –, infundiu uma avaliação moderna e defendeu o dionisíaco (e a tragédia) como estado ideal para a busca de todo homem:

Com a palavra “dionisíaco” é expresso: um ímpeto à unidade, um remanejamento radical sobre pessoa, cotidiano, sociedade, realidade, sobre o abismo do perecer: o passionalmente doloroso transporte para estados mais escuros, mais plenos, mais oscilantes; o embevecido dizer-sim ao caráter global da vida como aquilo que, em toda mudança, é igual, de igual potência, de igual ventura; a grande participação panteísta em alegria e sofrimento, que aprova e santifica até mesmo as mais terríveis e problemáticas propriedades da vida; a eterna vontade de geração, de fecundidade, de retorno; o sentimento de unidade entre a necessidade do criar e do aniquilar. (NIETZSCHE, 1991, p.173)

Dioniso, como deus da criação e da destruição, é a vontade de potência em si mesma, ser-em-si que age livremente, que se transcende em pura torrente de si mesmo, auto-superação criadora que remete à possibilidade de editar novos valores. Essa é a visão do super-homem nietzschiano, figura heróica que se afirma sob perigos e que faz de sua vida uma eterna luta para se desvencilhar da moral imposta e despertar em si mesmo potencialidades humanas naturais, que se coadunam com a própria pulsão da vida e do Universo. O caráter dionisíaco

se define pela afirmação plena da vida, mesmo do sofrimento mais amargo. “É o deus que afirma a vida, para quem a vida tem de ser afirmada, mas não justificada nem resgatada”. (DELEUZE, 2001, p.22)

É importante notar, já que estabelecemos uma relação entre Kazantzakis e Nietzsche, que a coexistência apolíneo-dionisíaca funda a própria trajetória de Zaratustra, como reitera Roberto Machado:

Um herói a princípio fundamentalmente apolíneo que, no final de um processo de aprendizado, em que deve enfrentar o niilismo em suas várias formas, assume seu destino trágico, isto é, diz sim à vida como ela é, sem introduzir oposição de valores, afirmando poeticamente seu eterno retorno. (MACHADO, 2001, p.29)

A assunção do destino trágico à qual se refere Machado marca a passagem do estado apolíneo para o estado dionisíaco. Zaratustra é um herói que a um momento se mostra solar, brilhante, luminoso, apolíneo, para, em seguida, tornar-se tenebroso, dionisíaco, e integrar o lado noturno da vida (a passagem ocorre a partir de “O canto noturno”, na segunda parte da obra). A caracterização do herói como apolíneo-dionisíaco suscita a apreciação do texto nietzschiano como uma trajetória trágica. Nesse caso, o herói trágico, na proposta nietzschiana, que concentra em si as tendências apolínea e dionisíaca, sofre uma evolução; não é um personagem imutável, que permanece moral e psicologicamente o mesmo, mas transforma-se ao longo do caminho.

Essa evolução pressupõe uma trajetória trágica diferente em relação às tragédias gregas, visto que nestas não há a preocupação com o aprendizado do herói e sim com a descoberta de um segredo. O que leva a trajetória trágica do herói nietzschiano a diferenciar-se do modelo clássico é a oposição apolíneo-dionisíaco.

O estado apolíneo vem caracterizado por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* como a consciência de si no mundo da beleza e da individuação. Apolo é a divindade da luz e reina sobre o mundo interior da fantasia. Como divindade também ética, Apolo exige dos seus seguidores a medida e, para conservá-la, o auto-conhecimento. Sob a interpretação de Nietzsche, Apolo é o deus da aparência, do sonho e da poesia. O estado apolíneo do sonho vela o mundo do dia e “um mundo novo, mais claro, mais compreensível, mais comovedor do que o outro e, no entanto, mais ensombrecido, em incessante mudança, nasce de novo aos nossos olhos”. (NIETZSCHE, 2000b, p.62) Os que a esse deus veneravam buscavam a ordem, a regra, o conceito e a necessidade estética da beleza. Apolo é a lembrança de que somos a aparência do fundo misterioso de nosso ser. O estado apolíneo prima, ainda, pelo princípio de individuação, da consciência de si, e apenas contempla a unidade do ser humano com a natureza, não participa dela.

Mas a experiência dionisíaca assinala a desintegração do eu, inaugurando a ruptura com o princípio de individuação para o encontro com a coletividade, abraçando a natureza e os demais homens, em unidade. Com o esquecimento de si, o herói tem a possibilidade de entrar em contato com a essência das coisas, não mais preso apenas aos fenômenos, ilusões e aparências. O estado ébrio estimulado pelo dionisíaco recupera no herói sua força criadora e o encoraja à luta.

A ebriedade, porém, como já foi dito, provoca excessos que levam o homem a uma bestialidade natural constituída de volúpia e crueldade, de força grotesca e brutal. Findo o êxtase, um segundo perigo se instaura com a retomada da consciência: “o desgosto pela existência, o sentimento de que tudo é absurdo, impossível.” (MACHADO, 1999, p. 22) Esse estado de desmesura e de conhecimento da verdade por detrás da aparência apolínea pode resvalar para uma atitude de decepção e, principalmente, de inação frente à construção do mundo aparente – a civilização.

É, no entanto, pela arte que o homem em estado dionisíaco pode ser salvo e reencontrar o equilíbrio. Se o estado apolíneo reprimia a desmedida dionisíaca, após o acometimento embriagador, retoma-se a tendência apolínea integrando-a ao seu princípio oposto. Apenas o estado apolíneo pode reequilibrar a loucura dionisíaca. O encontro das oposições que se necessitam mutuamente se dá pela arte trágica, que articula, enfim, as duas pulsões artísticas da natureza. Já não se trata mais do estado orgiástico, mas da *arte dionisíaca*, controlada pela luminosidade e aparência apolíneas, síntese da simultaneidade de lucidez e embriaguez.

Quais são, enfim, as conseqüências da arte trágica ou da oposição apolíneo-dionisíaca na *Odisséia* de Kazantzakis? A imagem invocada do homem que dança vertiginosamente, entre risos e beijos, quando a dor cresce, esgotando a capacidade de falar (versos citados, 32-43), é a própria dança frenética de Zorba¹⁸, personagem da obra homônima de Kazantzakis. A dança como exorcismo dos males é a própria ação trágica, zaratústrica¹⁹, dionisíaca, da composição apolínea.

Invocando o estado dionisíaco, o aedo anuncia que a trajetória de Odisseu possibilitará ao herói a expansão dionisíaca de crescimento e aproveitamento da amplitude do ser. Tal qual Zaratustra, o herói empreende uma peregrinação ativa, rumo à libertação de todas as máscaras culturais e valores, pisando nos degraus da não-crença. Cada etapa desse processo assegura, portanto, o caráter niilista de não se crer em nada, de escapar das imposições morais e conceituais que dificultam a libertação.

¹⁸ A dança é a principal forma de comunicação de Zorba. Quando dança, supera-se, sua alma abusa de seu corpo e faz dele o que quer, suas entranhas transformam-se nas asas de um pássaro. A dança, para Zorba, é uma linguagem universal, que permite o diálogo entre raças e nações. “Mas eu, se não dançasse naquele momento, aí sim, eu ficaria louco de dor.” (KAZANTZAKIS, 1974, p.94)

¹⁹ “Zaratustra, para os que pensam como nós, *todas as coisas bailam*; vão, dão-se as mãos, riem, fogem... e tornam.” (NIETZSCHE, 2000a, p. 169)/ “Levantai vossos corações, ó meus irmãos, alto, mais alto! E não esqueci tampouco as pernas! Levantai também as vossas pernas, vós, *bons dançarinos*, e melhor ainda: erguei-vos também sobre a cabeça! (...) *Zaratustra, o dançarino*; Zaratustra, o leve, que acena com as asas, pronto a voar, acenando a todos os pássaros, preparado e pronto...” (NIETZSCHE, 2000b, p.23)

Antes de cantar as penas e tormentos do renomado Ulisses, o poeta convoca as forças que o acompanharão em seu percurso. Ambos, herói e poeta, necessitam do olhar solar, múltiplo, ambíguo e ao mesmo tempo ordenador, assim como do vinho para expurgar a dor trágica que inevitavelmente os acompanhará. O aedo, ao invocar o Sol e anunciar sua dança trágica sobre as areias do oceano, revela que sua epopéia será cantada sob o signo do *niilismo heróico*.

A fim de restituir ao homem o potencial criativo e de transformação, Kazantzakis interioriza o niilismo nietzschiano, particularizando o escopo de sua atuação e transformando a afirmação dionisíaca do crescimento em meio ao declínio em uma aceitação total da vida. Com isso, propõe, segundo José Paulo Paes, um “niilismo heróico”, que leva Odisseu ao enfrentamento do perigo. A substituição do termo “ativo” por “heróico” se deve à presença da força dionisíaca na descrença em relação aos valores do mundo. Mais do que uma concepção ou perspectiva de análise do mundo, o niilismo heróico se apresenta como elemento estrutural da obra. Bem entendido o niilismo nietzschiano como um rompimento com os valores estabelecidos, para a reavaliação destes e a futura fundação de uma nova avaliação do mundo, vê-se que muito bem se coaduna com a visão dionisíaca de explorar em si as potencialidades divinas de criação, a luta ininterrupta por manter-se, heroicamente, em vida, dançando quando tudo parece exigir a inação. É deste modo que o aedo anuncia seu canto, passos que levam a uma trajetória de destruição do antigo para a criação do novo, incessantemente, rumo à libertação.

A idéia do enfrentamento do perigo, de se lançar ao abismo, caracteriza a heroicidade desenvolvida na *Odisséia*. O niilismo heróico é a aceitação e participação na vida em sua plenitude, na alegria e no sofrimento, a superação dionisíaca desenvolvida por Nietzsche:

O dizer-sim à vida, até mesmo em seus problemas mais estranhos e mais duros, à vontade de vida, alegrando-se no sacrifício de seus tipos mais

superiores à sua própria inexauribilidade – foi isso que denominei dionisíaco (...). Não para desvencilhar-se do pavor e da compaixão, não para purificar-se de uma afecção perigosa por uma descarga veemente (...), mas para, além do pavor e da compaixão, ser ele mesmo o eterno prazer do vir-a-ser – esse prazer que encerra em si até mesmo o prazer pelo aniquilamento. (NIETZSCHE, 1991, p.25)

A expressão “niilismo heróico” não foi, porém, utilizada por Kazantzakis (assim como não o foi por Nietzsche), que batiza a atitude de seus heróis perante a vida e a morte de *relance cretense*. Filosoficamente, o “relance cretense” significa uma declaração vitalista, sem dogmas de fé, uma maneira imanente e afirmativa de pôr a vida em movimento, de transubstanciar em algo positivo tudo o que desafia o homem. Mirar fixamente o abismo sem temer, lançar-se sobre o relâmpago e suportar toda a violência do caos ou da realidade sem cegar-se, tal é o caráter do relance cretense, que Pizarro denomina ainda “luceferiano-nietzschiano” (2007, p.154). Síntese de uma filosofia nômade, metamórfica, consciente da existência de muitos pontos de partida e de chegada, o relance cretense se fundamenta pela idéia de uma conquista desafiante, por uma força de ânimo capaz de estar à altura de qualquer situação. No primeiro parágrafo de *Testamento para el Greco*, Kazantzakis confidencia: “O único valor que reconheço foi o esforço em galgar um degrau após outro, e alcançar o cimo mais alto que podia atingir por sua força e teimosia: o cimo que, arbitrariamente, denominei a Visão Cretense”. (s/d, p.15)

O ânimo vitalista de manter-se em marcha, a despeito das contingências que se interpõem, seja ele denominado niilismo heróico ou relance cretense, caracteriza mais do que o *esforço épico* do herói que age pela fixação do *kléos* ou em nome do restabelecimento de certa ordem corrompida. A superação e aceitação heróica do inevitável, após a descoberta de que o mundo é a configuração de valores contraditórios e conflitantes, é o que define o *esforço trágico*.

A constatação é importante e decisiva na avaliação da *Odisséia*. Se por um lado a obra inscreve-se sob o signo de Apolo, repercutindo assim, a intenção da ordenação épica, por outro delinea a trajetória trágica de Odisseu, que será objeto de nossa análise posterior. O herói abandona o mundo familiar, que seria o local mais presumivelmente adequado para descansar e governar após anos de luta e viagem, e se lança ao mar ambíguo, ao mundo dos valores problemáticos, onde se defronta com a própria necessidade de crescimento e superação. Os valores insurgem como obstáculos e a superação destes fundamenta o crescimento do herói. Cada etapa de seu percurso tem o caráter niilista de não se crer em nada, de escapar das imposições morais e conceituais, possibilitando, assim, a criação de novos valores sobre os escombros dos já demolidos. E ao final dos trabalhos, o herói encontra o repouso na morte, à qual aceita dionisiacamente, a assunção trágica da fatalidade. No entanto, não é um processo tranqüilo e estável, pois Odisseu, além de não receber a proteção dos deuses (pois já não existem deuses olímpicos no cenário moderno), deve lutar num mundo cindido, instável e multifacetado, no qual ele mesmo encontra-se múltiplo e indeciso.

É possível, portanto, afirmar que a obra de Kazantzakis esteja fundamentada primordialmente nos elementos dionisiacos e que o aspecto solar, apolíneo, não cumpre a função para a qual é invocado, à revelia da caracterização do épico? Em consequência disso, pode-se afirmar que a *Odisséia* não é uma epopéia, mas sim um poema trágico?

Antes de qualquer resposta rápida que incida em uma classificação genérica da obra, é preciso confrontar, mais uma vez, os gêneros em questão. Se, anteriormente, o conflito investigado se estabeleceu entre a epopéia e o romance, agora o reencontramos na oposição entre epopéia e tragédia. A oposição, novamente, reconhece o desprestígio da epopéia frente à superioridade da tragédia. Aristóteles, apesar de aceitar a epopéia como gênero que carrega elementos trágicos, tornando-se, por excelência, uma espécie de matriz da tragédia, defende esta última como superior à anterior, por contar com elementos acessórios como a música e o

espetáculo e por apresentar maior tendência à unidade e à concentração, enquanto a epopéia é constituída de diversas fábulas e ações. “Portanto, se a tragédia se distingue por todas estas vantagens e mais pela eficácia de sua arte (ela deve proporcionar, não um prazer qualquer, mas o que por nós foi indicado), é evidente que, realizando melhor sua finalidade, ela é superior à epopéia.” (ARISTÓTELES, 1969, p. 351)

A superioridade da tragédia mantém-se entre os filósofos do final do século XVIII, como Schelling, Hegel e Hölderlin, pelo fato de “o trágico aparecer como uma categoria capaz de apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, a dimensão fundamental da existência”. (MACHADO, 2006, p.42-43). Não é, portanto, uma supremacia que se verifica nos elementos estruturais, como em Aristóteles, mas que se justificam pela própria visão trágica de avaliação da vida que caracteriza a tragédia. Esta maneira de julgar a tragédia se coaduna com a superioridade do elemento dionisíaco, conforme a interpretação de Nietzsche. O interessante desta interpretação, e que se revela a grande chave para a compreensão da *Odisséia*, não é propriamente como Nietzsche avalia o trágico pelo caráter dionisíaco, mas a relação que o filósofo estabelece entre apolíneo e o gênero épico.

A caracterização do épico retoma o princípio de individuação, próprio do apolíneo, incidindo numa peculiaridade das epopéias: o *agon* (combate). O que fundamenta e justifica o combate, sempre presente nas obras épicas, não é simplesmente a conquista ou manutenção do poder, mas o desejo individual de conquistar a glória (*kléos*), a imortalidade do nome pelas gerações futuras. “A epopéia é um processo de individuação que cria o indivíduo através da competição pela glória. O indivíduo homérico se caracteriza pela *aristéia*, pela série de feitos heróicos que lhe trazem o prestígio, a glória, o renome, permitindo-lhe escapar do anonimato, do esquecimento”. (MACHADO, 2006, p. 204) O desejo de manter o *kléos*, o próprio nome, e assim escapar do anonimato, é o *agon* da individuação, o combate individual contra a morte.

Se a fixação do *kléos* salva o indivíduo do anonimato e da morte pela memória de suas ações grandiosas, a epopéia seria o desvio de olhar do lado tenebroso da vida. Isso significa que a luminosidade e o caráter onírico próprios do apolíneo afastam o lado sombrio do princípio dionisíaco, encobrindo, assim, a verdade. A epopéia torna-se, desse modo, um poema especificamente apolíneo, voltado à exemplaridade do indivíduo em combate como modo de ocultar o sofrimento natural da vida, criando a ilusão artística que privilegia a forma, a beleza, a imagem, a simetria, a ordem. O mundo épico é belo e ilusório, e elimina o conflito trágico entre liberdade e destino (contingência).

Mas se a luminosidade épica favorece a esquiva da dor e oferece uma resposta ao trágico da realidade, já não alcança o mesmo efeito em tempos modernos, sua estratégia torna-se insuficiente na atmosfera nada luminosa de incertezas e multiplicidade. Se a própria Grécia clássica não deixou de incorporar à arte o aspecto tenebroso da vida – a tragédia – a modernidade, evidentemente, não encontraria no procedimento apolíneo de dissimulação da verdade a expressão artística que corresponderia à sua visão crítica da realidade.

No entanto, a *Odisséia* de Kazantzakis conclama Apolo em seu primeiro verso, é a abertura e o fechamento do poema. Não se pode, portanto, acreditar que, por ser um poema escrito na modernidade e por um escritor moderno, a luminosidade apolínea seja uma tendência completamente proscrita. A convocação de Apolo, antes mesmo de Dioniso, parece-nos ser a afirmação de uma visão divergente a respeito do épico; em primeira instância, Kazantzakis parece não concordar com Aristóteles, Nietzsche e outros filósofos acerca da inferioridade do épico, em oposição à exemplaridade do trágico. Se a influência de Nietzsche foi decisiva na invocação, o que se atesta pela imagem do sol regendo o poema e do eu-lírico que se põe a dançar em meio ao sofrimento, não o foi na escolha do gênero. Nietzsche resolve a oposição apolíneo/dionisíaco pela arte trágica, defendendo, portanto, a

tragédia como gênero de reconciliação entre esses dois princípios, o que não ocorre com a epopéia, fundamentalmente apolínea.

O poema de Kazantzakis, porém, não é simplesmente uma epopéia apolínea. Como foi apresentando anteriormente, a presença dionisíaca não se caracteriza por uma mera sugestão filosófica proferida pelo aedo de que a dança é a aceitação heróica do sofrimento, de que o êxtase dionisíaco é a expressão plena da vida. Mais do que isso, o princípio dionisíaco vai além da experiência afirmativa, significando um dos alicerces da constituição de Odisseu e de seu itinerário. Se ambas as tendências de expressão da vida são convocadas no poema, cada qual com a sua importância, Kazantzakis opera, em conformidade com Nietzsche, a reconciliação das oposições por meio do trabalho artístico?

É preciso considerar que a resposta afirmativa a essa questão é fortemente amparada por um argumento do autor, sendo, atualmente, uma das grandes tendências de conceituação de sua obra: o anseio pela *síntese*. Atraído por diversas correntes de pensamento, o autor tendia a associá-las ao ideal de “relance cretense”, pelo qual procurava reunir as culturas ocidental e oriental:

A posição da Grécia é realmente *trágica*; nos ombros de cada grego atual ela apóia um dever ao mesmo tempo trágico e extremamente difícil de ser levado adiante. Carregamos uma possibilidade extremamente pesada. Novas forças surgem no Oriente, novas forças estão surgindo no Ocidente, e a Grécia, presa como sempre entre os dois impulsos que se entrecrocaram, mais uma vez se torna um turbilhão. Seguindo a tradição da *razão* e da pesquisa empírica, o Ocidente se lança à conquista do mundo; o Oriente, incitado por forças *temerosas* e subconscientes, lança-se da mesma forma à conquista do mundo. Grécia é posta no meio; é a encruzilhada geográfica e espiritual do mundo. Mais uma vez se torna seu dever o de *reconciliar estes monstruosos impulsos, encontrando a síntese*. (KAZANTZAKIS, s/d, p.123)

O fragmento de *Testamento para el Greco* deixa evidente que a *síntese* para Kazantzakis é a reconciliação das forças provenientes do Oriente e do Ocidente. Analisando

de maneira mais específica, essas forças coincidem com os princípios apolíneo/dionisíaco: a razão do Ocidente é a iluminação apolínea, e o subconsciente temeroso é, claramente, a força dionisíaca do Oriente.²⁰ Mais ainda: esta síntese entre Oriente e Ocidente, na avaliação de Kazantzakis, é possível de ser alcançada por um *esforço trágico*.

Nosso intuito, no entanto, não é afirmar se Kazantzakis ensejava de fato a síntese, nem tampouco concluir se é uma postura possível e aceitável como empreendimento artístico na modernidade, ou se o autor chegou a alcançá-la (como alguns críticos o fazem), pois tal investigação nos levaria a intrincadas discussões filosóficas que não são o objetivo deste trabalho. Interessa-nos perceber que as oposições estão presentes na *Odisséia* (assim como em outras obras do autor) e se salientam de maneira diferente da proposta nietzschiana. O filósofo encontra na tragédia a condensação das duas forças divergentes da natureza, propondo uma reconciliação das oposições, mas a *Odisséia* não é propriamente a realização artística dessa união, apenas por apresentar os dois estados de espírito. Ao contrário da proposta de Nietzsche, Kazantzakis não escreve a *Odisséia* em forma de tragédia, mas opta pelo gênero, aparentemente, condenado.

Se for possível afirmar a reconciliação dos opostos em Kazantzakis, descobriremos que o autor a realiza não por meio da tragédia, mas pela epopéia. Acreditamos, porém, que não se trata de reconciliação, mas de convivência mútua, o que não significa harmonia, pois os princípios apolíneo/dionisíaco não se fundem num terceiro elemento. Se, como afirmamos, a epopéia é a arte do apolíneo e a tragédia a arte de ambos, não se encontra na *Odisséia* o produto dessa junção, mas o próprio gênero de natureza apolínea. No entanto, a associação entre as duas forças interpretadas por Nietzsche promove a fundação de outro sentido para o gênero épico, ampliando suas possibilidades expressão. Ou seja, o épico, gênero tão

²⁰ A procedência do deus Dioniso é tema que já foi largamente discutido, pois é possível que seja um deus estrangeiro, bárbaro, vindo do Oriente. Nesta mesma linha, associa-se Dioniso ao deus Shiva dos hinduístas. Seriam, portanto, deuses idênticos, que tomam nomes e aparências distintas com a variação das duas culturas em questão.

combatido pelos filósofos por sua parcialidade temática e estrutural, ao aceitar a presença dionisíaca, abre-se ao acolhimento de seu aspecto contrário, ou pelo menos empreende o trânsito entre um lado e outro.

Assim, se a epopéia pode ser definida, no sentido nietzschiano, como a arte da ilusão, do encobrimento da verdade, a presença dionisíaca levará Odisseu a optar pela ruptura com instituições estáveis, como a família e a pátria, que não só protegem contra o sofrimento, mas também impedem o conhecimento real da vida. Na *Odisséia* homérica, a família e a pátria significam o triunfo sobre o sofrimento, o retorno ao lar representa a vitória de Odisseu e os obstáculos do caminho são a armadilha para o esquecimento de seu objetivo. Vencer as armadilhas equivale a vencer a morte. Encontramos o sentido inverso na *Odisséia* de Kazantzakis: a família e a pátria representam o esquecimento, a ocultação da própria existência, as amarras sociais que afastam o herói da afirmação plena da vida. Desse modo, Odisseu se afasta da ilusão apolínea e assume a potência dionisíaca simbolizada pelo grande oceano, o mar da existência.

Entregue à potência dionisíaca que explora o aspecto tenebroso e temerário da existência, por não garantir consolos nem proteções, Odisseu viverá o combate (*agon*) verdadeiro com a morte, porém sem a intenção de fixação do *kléos*. Não é pelo renome que Odisseu combate, com medo de perder-se no anonimato, mas combate contra as instituições de olvidamento da existência, contra tudo que possa significar a recusa niilista dos princípios dionisíacos; combate, ainda, porque é necessário seguir em frente, manter-se em marcha. Seu último combate é com a própria morte personificada em Caronte, *agon* trágico no imenso oceano, solitário, sem honras fúnebres para garantir a fixação do *kléos*.

Mas Odisseu empreende sozinho seus embates. Ainda que, em diversas passagens de seu itinerário, o herói apareça envolvido com a coletividade, sua caracterização é a de um solitário, daquele que jamais se prende a outras pessoas ou desiste da marcha pessoal em

nome da convivência com o outro. Grande parte do poema se desenrola nesta relação de convivência, Odisseu lutando e carregando consigo companheiros, mulheres e uma multidão de desvalidos no intuito de atingir objetivos engendrados somente pelo herói. Os personagens o seguem, mas não alteraram a rota solitária de Odisseu. O ponto culminante do seu envolvimento com a coletividade ocorre na construção da Cidade Ideal, mas é a partir desta passagem que o herói se desgarrá completamente de todos os laços afetivos e físicos e assume a natureza solitária. Os episódios subseqüentes são marcados pela plenitude em solidão, diferentemente do êxtase dionisíaco que acolhe o outro; é na solidão que Odisseu alcança a comunhão com a natureza e redescobre em si a potencialidade divina. É possível, portanto, ver nessa integração com a natureza e no despertar da divinização do herói a aproximação com a tendência dionisíaca, que, no entanto, não é irrestrita, pois se desenvolve pelo caráter da individualidade, fundamentalmente apolíneo. Porém, mais uma vez, há restrições na assunção completa do apolíneo. Odisseu se aparta da coletividade e empreende individualmente a ascese que o restitui ao coletivo; é, no entanto, a restituição de afirmação dionisíaca da vida, é a reconciliação com as terríveis forças naturais, sem que, para viver a integração, precise abandonar a solidão.²¹

O trânsito permanente entre apolíneo e dionisíaco impede a classificação definitiva da obra. Ademais, a sistematização do gênero em nada contribuiria para a apreciação da *Odisseia*, obra que se instaura justamente pelo jogo entre oposições e elementos conflitantes. Se for possível denominá-la *epopéia*, deve-se igualmente considerar a forte tendência ao trágico que delinea o itinerário de Odisseu. Sabe-se que a noção da palavra *odisséia*, além de expressar a longa narração das aventuras de Odisseu, marca-se pela perambulação ou viagem do herói; assim, a *epopéia* de Kazantzakis não se caracteriza apenas por um poema longo que

²¹ Essas passagens apenas mencionadas, por hora, serão retomadas como objeto de análise nos capítulos seguintes.

entretece diversas narrativas, mas principalmente pela viagem de Odisseu, e esta viagem, ainda que solitária, é a demanda do *esforço trágico*.

O herói e sua viagem são o tema da análise que em seguida começamos.

SEGUNDA PARTE

Odisséia: palimpsesto da viagem homérica

I. POESIA TUMULAR DA GRÉCIA MODERNA: ENTRE ESCOMBROS E ESTÁTUAS MUDAS

A poesia escrita em grego constitui não apenas a mais antiga tradição literária ininterrupta do mundo ocidental; dela provêm outrossim as várias formas nas quais o homem do Ocidente tem dado voz às suas emoções e a muitos dos seus pensamentos mais refinados. Em vários desses gêneros – o épico, o lírico, o dramático – as realizações dos gregos não foram ainda superadas. É um feliz augúrio que melhor poesia se escrevesse em grego no presente século do que nos catorze séculos que o precederam: ademais, como o comprovam os dois prêmios Nobel conferidos a poetas gregos nos últimos anos, devido à entrega política e aspirações puramente nacionais, a poesia da Grécia voltou a adquirir validade e importância universais. (TRYPANIS, 1981, p. 700)

Qualquer referência à literatura escrita em grego no século XX, ou mesmo na Idade Média e período Helenístico, parece já estar estigmatizada por sua origem clássica. Todo discurso a respeito da literatura neo-helênica, diferentemente da literatura desenvolvida em outros países europeus, precisa, no Brasil, de apresentações e caráter introdutório sempre em relação com o legado reconhecido e cultuado pela tradição ocidental, além de palavras de críticos importantes que enfatizem suas qualidades modernas. O fato de ser herdeira de uma literatura que fundou a tradição como a conhecemos, ao contrário de alçar ao mais alto patamar a produção recente, assinala uma forte dependência dos poetas que os associa à nostalgia do passado e a temas “tumulares”. A dificuldade de reconhecimento do público leitor poderia estar relacionada com as barreiras de uma língua que não utiliza o mesmo alfabeto, sendo, portanto, inacessível à maior parte dos leitores, como sugere José Paulo Paes, ao comparar Kaváfis e Fernando Pessoa: poetas que compartilham a realidade de uma “língua-túmulo em que, por serem apenas das comunidades nacionais onde são faladas, ficam quase sempre sepultas as obras nelas escritas, por primas que sejam”. (PAES, 1982, p.24)

Ainda que o problema da língua pela qual se produz a literatura neo-helênica possa ser de alguma relevância para a análise do que significa a Grécia moderna para as demais literaturas, não nos compete enveredar por esse caminho, por se tratar de uma discussão complexa e vasta. Interessa-nos, por outro lado, perscrutar o “espírito” da Grécia moderna em associação com a *decadência histórico-literária* sofrida em seu processo de transformação.

De Homero a Kazantzakis, através de três fecundos milênios, podemos acompanhar a evolução da língua e da literatura gregas marcada por uma continuidade ininterrupta, raramente encontrada na história das Letras. A literatura neo-helênica do século XX constitui a terceira etapa da fase moderna, que inicia, segundo alguns críticos, em 1204, com a queda de Constantinopla, ou em 1453, segundo outros, com a vitória otomana e a conseqüente subjugação da nação grega.²² Os historiadores que situam o nascimento da literatura grega moderna por volta do ano 1000 baseiam-se no fato de que foi por essa época que o idioma grego moderno (demótico) começou a se formar e a buscar as primeiras expressões literárias.²³ Das ruínas e do caos que deixou o furacão da Quarta Cruzada²⁴ brota, cheio de vigor, o novo helenismo.

Ainda que a primeira literatura da moderna Grécia seja considerada primitiva, dado o caráter da oralidade e de muitas de suas composições serem anônimas, não se pode desconsiderar essas produções, pois nelas está a base do ímpeto popular que tomou as gerações de poetas das primeiras décadas do século XX e, com maior antecedência, os românticos.

²² A discordância de datação para o início da literatura grega moderna alcança os mais variados historiadores. A maioria – Dimarás, Kambanis, Börje Knös, Vacalópoulos – parece concordar com a fixação dos séculos XI e XII.

²³ Os historiadores da civilização encontram em outros elementos da época o mesmo despertar para a modernidade: o despertar nacional, o renascimento da nação helênica em uma nova pia batismal, que lhe devolverá a antiga denominação de “heleno”.

²⁴ Ação imposta pelos francos que leva à queda de Constantinopla e ao aflorar da consciência nacional adormecida.

Os primeiros cantos populares são chamados akriticos, poemas anônimos heróico-novelescos que narram as façanhas e aventuras dos akritas (“ronda-fronteiras”), defensores das fronteiras (akres) dos embates muçulmanos no sudeste de Bizâncio. A obra akritica mais conhecida é a epopéia de 6 mil versos *Digenis Akritas*²⁵, que narra as proezas de Digenis e outros combatentes akriticos. Os cantos foram pronunciados durante todo o jugo otomano e até hoje são parte do conhecimento popular em diversas regiões.²⁶

Mas o renascimento da literatura grega, favorecido pelo surgimento da língua popular, seria obscurecido pela devastadora dominação turca no território grego, que se estendeu por um longo período: de 1453 à revolução de Independência (1821-29), uma das mais sangrentas guerras emancipadoras da Europa. O período otomano corresponde à segunda etapa da literatura neo-helênica, que sentirá os efeitos rigorosos de uma dominação implacável e atrasada. Quando o sentimento nacionalista recuperava seu alvor, com o fim do Império Bizantino, o jugo otomano impôs profunda transformação na vida econômica, social e cultural da nação grega. Enquanto na Europa iniciava-se a aurora do capitalismo, na Grécia continental dominava uma economia fechada, caracterizada por um sistema feudal-militar e inexistência de comércio entre oriente e ocidente. As emigrações tornam-se frequentes para as regiões insulares, estando incluídos no grupo os cultos e letrados.

A produção literária neste período será realizada nessas ilhas para onde se refugiaram os homens de gênio. Nas ilhas de Rodhes, Chipre e Creta, que estiveram até certo tempo livres da força otomana mas sob domínio ocidental, se dá uma fecunda criação literária, na qual se fundem a tradição popular grega e a influência italiana e francesa. Em tais regiões, o dialeto local é cultivado e elevado à categoria de língua literária, flexível e plena de

²⁵ O de “dupla-raça”, pois o herói era filho de mãe grega (cristã) e pai árabe. Existe uma tradução de 609 versos desta obra para o português, realizada por Théo de Borba Moosburger, como trabalho de obtenção do título de mestre: *Tradução comentada dos versos 1-609 do épico bizantino Vasileios Digenis Akritis*, Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

²⁶ Os akritas tornaram-se no imaginário nacional heróis invencíveis, que combatiam o inimigo à razão de um para mil, além de dragões, monstros e caranguejos gigantes.

possibilidades expressivas. Por não haver caído Creta em poder turco (depois de 25 anos de luta sem trégua), sem dúvida a cultura e a literatura renascentistas da ilha haviam constituído o verdadeiro ponto de partida da configuração espiritual da Grécia moderna.

A maior contribuição cretense para as letras neo-gregas é o poema heróico-novelesco *Erotókritos* (1713)²⁷, obra de Vitsenzos Kornaros (1553-1617) difundida em toda a Grécia escravizada e que se tornou patrimônio da tradição popular, além de fundar definitivamente o demótico como idioma literário. Poema ambientado na Antiguidade, mas tratando de matéria cavaleiresca, *Erotókritos* tem 10.000 versos e narra uma história de amor entre Erotókrito e Aretusa, inspirada em *Orlando* de Ariosto e *Paris e Vienne*, narrativa francesa do século XV.

Mas em breve Creta igualmente seria submetida ao domínio turco, em 1669, evento que significou o derradeiro encobrimento da Grécia sob as trevas otomanas. Somente as Ilhas Jônicas ainda escapavam do jugo. “Daí em diante, a liberdade, assim como a poesia, apenas terá refúgio nos cumes agrestes das montanhas. Durante os quatro séculos de domínio otomano, a poesia popular constitui quase a única manifestação literária de valor permanente.” (DIDIER, 1971, p.38) Isso não significa que não se tenha desenvolvido a literatura escrita nesses séculos, muitas obras foram produzidas em diversos gêneros, porém em língua arcaica, já não utilizada na oralidade popular. Não podem, deste modo, ser incluídas na literatura moderna, por não utilizarem o idioma vivo. Além dos cantos históricos que lamentam a rendição de Creta e das outras ilhas e que narram alguns feitos importantes posteriores à catástrofe, nascem nesta época os poemas cléfticos.

*Kleftis*²⁸, à semelhança dos *akritas*, foram guerrilheiros que mantinham nas montanhas uma ininterrupta e heróica resistência contra o invasor; os poemas dedicados a eles cantam a

²⁷ Publicação póstuma.

²⁸ José Paulo Paes, em *Poesia Moderna da Grécia* (1986, p.41), adverte que o termo *Kleftis* não tem tradução adequada para o português, assim como já pode ser encontrado em dicionários do francês e inglês. Em grego, literalmente, significa “ladrão”, mas é igualmente definido como “guerrilheiro grego patriota que resistiu nas

vida, ideais e façanhas desses heróis. O ciclo cléftico é considerado o mais belo da poesia popular grega, reunindo características de simplicidade, brevidade e sobriedade, mas absorvidos por uma ardente sede de liberdade.

O klefti abandona lar e filhos; leva uma vida duríssima nos cumes gelados; afronta os suplícios mais horrendos se cai vivo em poder dos inimigos; vive combatendo e morre geralmente na batalha. Aceita o caminho de maneira consciente e meditada. Apenas o obriga ao sacrifício uma vontade férrea de ser livre ou morrer. (DIDIER, 1971, p. 38)

Antes de alcançarmos a terceira etapa da literatura moderna, que inicia com a revolução de Independência e estende-se à modernidade propriamente dita, é preciso considerar mais um elemento decisivo na constituição da literatura nacional, referente agora apenas à questão linguística. Desde os últimos anos da Antiguidade, as formas artísticas e linguísticas do apogeu ático foram cultivadas e imitadas com descomunal devoção, problema que se prolongou no período bizantino e, espantosamente, até muito recentemente, no século XX. Enraizada em seu passado clássico, a língua grega culta eximiu-se de acompanhar o desenvolvimento natural de sua língua, que compreende séculos de transformações na oralidade popular. É evidente que aqui se estabelece um impasse de difícil solução; findo seu apogeu clássico, a Grécia passou a conviver não só com a cultura de seus dominadores (bizantinos e turcos), mas ainda sofria as tensões internas de sua própria cultura abalada, já não falava como os helenos antigos e o desenvolvimento de sua língua atual era sufocado pelos puristas, que a consideravam vulgar. Denominado “bilinguismo”, o conflito que persistirá na modernidade e será a bandeira de muitos escritores subdivide a Grécia entre um idioma escrito, a *katharévousa*, língua morta da antiguidade, e o demótico (*demotikós*: gente do povo, popular), idioma falado.

montanhas aos conquistadores turcos”. Desse modo, *kleftis* seria melhor interpretado como “o bom ladrão” dos românticos, o que, obviamente, é uma leitura idealizada.

A história das Letras neo-helênicas está intimamente relacionada com a questão do bilingüismo. A luta por estabelecer o demótico como língua oficial, fato que ocorrerá apenas em 1976, e assim dirimir a artificialidade de uma língua que não mais apreende o espírito de seu povo, é a própria luta pelo restabelecimento da nação grega, subjugada a culturas estrangeiras e impedida de evoluir em sua natureza. A literatura terá um papel fortemente engajado no conflito e será uma imbatível defensora do demótico, ao utilizar unicamente a língua popular como expressão da identidade nacional.

Os poetas da Grécia liberta, a partir da década de 1830, não só receberam a grandiosa tarefa de estabelecer a literatura da nação que acabava de sair de um interregno em sua história, infligido pela soberania otomana, mas igualmente sentiram o peso da herança deixada por séculos de embates e conflitos – políticos, culturais e linguísticos – que nada mais representam do que o esforço pelo salto adiante, rumo à liberdade e à evolução de um povo transtornado pelo estigma do passado e da sujeição a outras culturas. Se os akritas e kléftis protagonizaram o combate físico pela autonomia e avanço da nação, agora os poetas modernos da Grécia independente tornavam-se os responsáveis pela elaboração de todo o passado para a fundação de uma nova Grécia, seja ela uma continuação do período helênico ou bizantino.

A imagem do grego moderno sobre seu passado foi uma imagem dupla. Os gregos modernos tiveram de digerir um passado bizantino e um passado helênico, e as atitudes bizantinas e helênicas diante da vida são não apenas diferentes entre si, mas são também antitéticas. Deveriam os gregos modernos sentir-se e agir como herdeiros dos bizantinos ou como herdeiros dos helenos? Como alternativa, deveriam eles afirmar sua independência espiritual em relação a ambos os passados gregos, tal como os helenos afirmaram sua independência em face dos micênicos? Os gregos só conseguirão solucionar seu problema na medida em que conseguirem confrontar esses passados poderosos com auto-afirmação, e não estarão seguros de si mesmos até que se tenham convencido de que igualaram os esplendorosos sucessos dos helenos e dos bizantinos e não repetiram suas lastimáveis falhas. Ádua luta pelo domínio de suas heranças, digerindo-as e transcendendo-as. (TOYNBEE, 1984, p.19-20)

Ao contrário de direcionarem suas energias na tarefa de lançar raízes no mundo moderno, os gregos concentraram grande parte de seus esforços no exercício de discutir se deveriam restabelecer, remodelar ou transcender suas tradições helênicas e bizantinas e, assim, ficaram reféns de seu passado. O interregno de quatro séculos poderia significar uma oportunidade de um novo começo, sem as influências incisivas da tradição, sem a sombra que “ofusca” por sua extensão tardia e remanescente.²⁹

Ainda que a idealização do passado seja, possivelmente, distanciada do real, as imagens da civilização passada, coletivas ou individuais, são cultivadas para o enfrentamento dos problemas atuais. Essa tendência torna-se altamente justificada no caso específico da identidade grega. Se o jugo otomano foi avassalador para a cultura grega, igualmente a aura do passado helênico infunde seu poder dominador sobre a frágil cultura moderna de um país que renascia.

É indubitável que a influência do período áureo da Grécia clássica alastrada espaço-temporalmente no mundo ocidental tenha contribuído sobremaneira no obscurecimento da literatura grega posterior. No entanto, os primeiros deslumbrados com o esplendor da cultura antiga são seus próprios descendentes, que não puderam, dado o vigor e intensidade da influência a que toda a tradição está submetida, cortar os laços e conquistar o impulso para adiante, em total renovação. Assim, a literatura da Grécia moderna tem cumprido um caminho em que o trabalho com o novo não deixa de reaproveitar o antigo, em reavaliação, seja para encontrar uma nova direção sobre os depósitos, seja para alimentar-se deles.

²⁹ Os gregos helênicos tiveram maior sucesso no processo de elaborar sua identidade, pois, mesmo tendo a tradição micênica imediatamente anterior a oferecer elementos como herança, foram salvos pelo esquecimento infundido pela desaparecimento da civilização micênica provavelmente por um terremoto ou erupção vulcânica. Assim, se algum dia for atestada a superioridade helênica em relação às outras civilizações históricas gregas, isso será devido à inexistência de sua herança de um passado micênico. Cf. TOYNBEE A. J. *A herança dos gregos*. p. 17.

Séculos se interpõem entre as civilizações clássica e moderna, a primeira amplamente cultuada e a segunda praticamente ignorada, como se, neste intervalo, nada tenha sido produzido, como se a Grécia tivesse sucumbido na própria antiguidade e lançado uma página em branco na história, e só então, em seu período de independência fosse redescoberta como o país que abriga as refulgentes *ruínas*. No entanto, mais do que perceber o desconhecimento da produção neo-helênica nos círculos literários é perceber que os próprios autores gregos se colocam à margem do esplendor clássico, numa relação ininterrupta com o outro tumular, o que mantém uma notável insegurança de identidade, ao oscilar entre seu passado e as potencialidades do presente. A difusão da literatura que se formava, finda a época clássica, foi sufocada primeiramente pelas insistentes imitações dos antepassados, depois por uma literatura oral formada em uma língua já distanciada daquela reconhecida pelo público estrangeiro, e finalmente pelas trevas da dominação otomana.

Distanciada do período clássico por séculos de história e transformações, a Grécia moderna já não poderia ser reconhecida em seus aspectos fascinantes de outrora. Religião, história, cultura, língua: as transformações foram excessivas para que a Grécia atual pudesse manter a aura que recobre todo o espaço helênico.

Não poderíamos refletir sobre a relação da Grécia moderna com seu passado sem um acercamento de dois de seus poetas mais importantes: Kaváfis e Seféris, poetas eminentemente nacionais e que profundamente sentiram o impacto da herança.

Considerado por muitos o magno poeta nacional, Konstantinos Kaváfis (1863-1933) iniciou sua produção no século XIX e alcançou o século XX quando se aproximava já dos quarenta anos. Apesar de um bom número de poemas escritos na época e sob a influência do simbolismo constarem de sua obra canônica³⁰, Kaváfis estabelece o ano de 1911 como marco

³⁰ Kaváfis não publicou nenhum livro em vida, divulgava seus poemas em forma de panfletos distribuídos entre os amigos. Não considerava sua obra pronta para a publicação definitiva. Mas, deixou instruções para depois de sua morte sobre o modo como deveriam ser publicados seus poemas. Dividiu-os entre “poesia canônica”, um

divisório de sua escrita. Natural de Alexandria, onde passou toda a sua vida, fora algumas viagens esporádicas, Kaváfis não se considerava um grego, mas um heleno por sua dúplici condição: Alexandria é o espaço da mescla de tradições, a grega e a egípcia, e ainda a *ponte entre o passado e o presente*.

Como poetizar num mundo desfalecente e em dissolução? Poeta histórico, Kaváfis propôs implicitamente um *paralelo entre antiguidade e contemporaneidade* à frente de Joyce, Eliot e Yeats e procurou reviver numa poesia concisa e prosaica o segredo de uma época morta. Escravo dos ecos que se agitavam ao seu redor, provenientes das coisas pretéritas, Kaváfis voltou-se à Grécia lendária, clássica, helenística, bizantina. Não lhe interessava a matéria de seu tempo, tampouco as glórias e iluminação do tempo de Homero³¹ e das tragédias, mas o período resultante da expansão imperial de Alexandre, o Grande – a Grécia do século IV a.C até o III de nossa era. Não são os momentos de sucesso que ele pinça na história, mas aqueles de fracasso, das derrotas, das fragilidades humanas, analisando e recriando o anticlímax da história.

A Grécia de Kaváfis está, pois, voltada à Alexandria, cidade que significava seu pólo espiritual e de onde retirava personagens, episódios e símbolos para expressar sua visão ou sensação das coisas, seu sentido pessimista e estóico da existência, sua crítica à sociedade. Mas se o passado de Alexandria é recapturado, numa busca pelo “tempo perdido”, assim mesmo o poeta o faz com as experiências amorosas e sensuais, compondo, além da poesia histórica, uma poesia de cunho erótico, direcionada exclusivamente ao amor masculino³².

conjunto de 154 poemas, e mais de 75 poemas com a indicação “não para serem publicados”, que no entanto, chegaram ao conhecimento do público em 1968.

³¹ Apesar de sua matéria de canto se encontrar predominantemente em períodos posteriores a Homero e à época gloriosa das tragédias, Kaváfis deixou alguns poemas em que explora os temas homéricos, muito poucos no entanto.

³² Homossexual, Kaváfis sofreu com a moralidade pública e o sentimento de culpa de quem cometia um pecado. Mas é pela memória que se redime de sua culpa. Comandada pela memória sensual, a poesia é uma filtragem da experiência vivida, segundo Paes, pela qual é expurgado o sentimento de culpa em que o temor das sanções

Ambos os temas desenvolvidos pelo autor estão condicionados ao recurso técnico da memória; é por meio dela que o “tempo perdido” do helenismo e a transitoriedade das emoções sensuais são redimidos do efêmero, do circunstancial, ao se tornarem realização poética. Em *90 e mais quatro poemas*, Jorge de Sena assim analisa a importância da memória para Kaváfis:

Tudo em Kaváfis se redime pela criação poética, na medida em que torna presente e desabusadamente visto todo o passado. O poeta reconhece que superando a vida (uma sucessão de fragmentários acidentes) pela emoção que a memória provoca, percorre um caminho idêntico ao de, pela vivência da cultura, lhe ser possível tornar fragmentária, acidental, presente, a hierática imagem do passado que é História. (SENA, s/d, p.25)

Não é porém pela obsessão do passado que o poeta teria excluído o presente, mas, ao contrário, é pela simultaneidade temporal (épocas históricas superpostas) evocada pela memória que o poeta reconstrói a imagem de sua libertação e sintetiza, de modo *trágico*, a verdade do neo-helenismo subjugado a essa mesma memória. Rememoração fragmentada e distanciada do real, a evocação ao passado é um jogo distorcido pela emoção, ainda que a intenção de Kaváfis possa significar uma redescoberta histórica, mas, como poeta, a emoção dará as cores ao evento que arqueólogos e historiadores não podem imprimir às suas investigações. A associação entre memória e emoção, fatalmente, fornecerá uma imagem distorcida da realidade, refletindo um irrecuperável distanciamento temporal e a imperfeição do instrumento intelectual de apreensão da transitoriedade. Assim, a análise dos eventos históricos da época de Alexandre, do Império Romano e Bizantino, ou mesmo de Homero, serão sempre analisados poeticamente por Kaváfis pelo ângulo do observador presente, imprimindo a eles as necessidades atuais. É deste modo que “toda história é história

sociais envolvia o amor homossexual, forçando-o à clandestinidade. O prazer é então recuperado em estado de nostálgica pureza, já livre do medo ou remorso.

contemporânea”, num aforismo de Croce citado por Toynbee (1984, p. 14), o passado permanentemente vivo e atuante no presente.

Poeta encerrado na clausura de seu quarto ou da cidade alexandrina, Kaváfis manteve-se sempre entre o fora e o dentro, movimento regulado pela memória e pelo sentimento de inevitabilidade do destino. Seja nos poemas históricos, eróticos ou filosóficos, há a presença constante da cisão – temporal, espacial ou física – e apenas a memória reúne as partes que são inevitavelmente separadas por uma ação trágica do destino, superior às frágeis tentativas humanas.

Mas se Alexandria esteve sempre presente na vida de Kaváfis e dela o poeta não se afastou física e literariamente, Giorgos Seferis (1900-1971) vivenciou uma experiência diferente com sua terra natal. Nascido em Esmirna, na Ásia Menor, Seferis estava em Paris quando a Catástrofe de 1922 atingiu devastadoramente sua cidade, terminando em chamas e horror trinta séculos de presença helênica na Ásia. O impacto da destruição e da perda de seu lugar de origem atingiu intensamente o poeta, que foi aferroado com o sentimento permanente de exílio e errância, claramente associado à sua atividade de diplomata³³.

Poeta da Geração de 30, herdeira dos escombros da *Megáli Idéa*, Seferis muito provavelmente tenha sido o que mais impressões e conseqüências tirou da perda do sonho nacional, compondo uma poesia marcada obsessivamente pela consciência da distância ente o fulgor exemplar de uma tradição milenária e a presente realidade de miséria e decadência. Do sentimento de orfandade e desalento em face do presente nasce o que se tem denominado “mal da Grécia” (*Romaïkos kaimós*) seferiano, refletido no contraste entre o esplendor do passado e a mesquinhez do presente. O verso “Onde quer que eu viaje, a Grécia me dói³⁴”

³³ De 1931 a 1962 ocupou cargos diplomáticos na Albânia, na Turquia, no Líbano e na Inglaterra.

³⁴ Verso que abre o poema *À maneira de G. S.* (1936).

persegue o poeta pelas ruínas de acrópoles, estátuas mutiladas e sítios arqueológicos, que não o deixam esquecer (novamente a presença da memória) a Grécia de outrora.

A percepção espacial em Seferis é nítida e constante, um contraponto revelador da identidade nacional, marcada pela diferenciação entre o que representam as ruínas, sempre presentes (e ausentes), na contemporaneidade, que nada tem a legar ao futuro. Seferis se volta à dureza e silêncio das pedras, na ânsia de descobrir resquícios de vida, algo que tenha vencido a morte e a impermanência, em contraste com a debilidade humana, assinalada pela morte. A errância pelos espaços sagrados da imorredoura Grécia leva-o a interrogar as mudas ruínas, na tentativa de entender o que é a Grécia sobrevivente, sempre jungida à lembrança de uma história que não se exaure – mitos, reis, heróis, vestígios indeléveis de uma vida ausente.

A pergunta “De que servem os poetas em tempos pusilânimes?”³⁵ grafada por Hölderlin em *Pão e Vinho*, vem formulada como epígrafe do livro *Diário de Bordo I*, no qual se insere o importante poema *O rei de Assine*, que se desenvolve como resposta à questão de Hölderlin.

O rei de Assine é inspirado em uma visita de Seferis ao sítio arqueológico de Ásina, na região do Peloponeso. Em companhia do diretor da empreitada, Seferis presenciou as escavações que revelaram uma máscara de ouro semelhante à outra descoberta anteriormente em Micenas, do lendário Agamêmnon, sobre o qual muito foi escrito. O poema é articulado sobre o oco dessa máscara e sobre a única referência deixada na história a respeito do rei que teria vivido neste sítio, provável dono da máscara. A referência está localizada na *Ilíada*, no catálogo das naus, final do canto II, verso 560, sob a inscrição de uma única palavra a respeito do rei de Ásina: “os moradores de Hermíone e Asina, no golfo profundo”³⁶. O poema gira em

³⁵ José Paulo Paes opta pelo termo “pusilânime”, pois a palavra foi traduzida para o grego como *mikrópsichos*, que significa, literalmente, “de alma pequena”, e no sentido figurado “pusilânime”, ainda que em seu original alemão, a expressão seja melhor traduzida como “pobre”. Cf. SEFERIS. *Poemas*. P. 21.

³⁶ Tradução de Carlos Alberto Nunes, 2009, p. 93.

torno da insignificância dessa referência de Homero, tudo quanto resta de um rei e de um reino para sempre perdidos na escuridão do passado.

As imagens do poema de Seferis e seu campo lexical lembram o signo da permanência ausente, uma constante da poesia seferiana: as ruínas, as estátuas, as pedras, elementos duradouros da vida na morte, a plena metáfora da poesia, artifício humano para driblar a morte. Assim podemos falar de uma “Poesia do túmulo”, marca da existência e da ausência do rei, bem como da Grécia gloriosa e decadente, esfacelada pelas pedras mortas.

O peso terrível do passado não está no silêncio deixado pela máscara, mas na consciência nostálgica que impossibilita a Grécia moderna de fundar uma nova identidade e, conseqüentemente, de deixar suas marcas imorredouras como seus antepassados. Não haverá reis míticos, façanhas heróicas a serem lembrados, nem mesmo ruínas de palácios suntuosos e espaços sagrados recobrando a paisagem. Há apenas o poeta, eu-lírico, que contempla a vida-morte, lutando por deixar suas pequenas marcas nas pedras fundadoras da Grécia. Mas de que servem os poetas em tempos pusilânimes? A resposta se evidencia na última estrofe do poema:

Com seu escudo, o sol, combatendo,
e do fundo da caverna um pálido morcego
inflete contra a luz qual seta contra o escudo –
“Assíne te... Assíne te...”: ali estava o rei de Assine
que nesta acrópole com tal ânsia procuramos,
nossos dedos lhe aflorando o rastro sobre as pedras.
(SEFERIS, 1995, p, 115)

O ato de resistência do rei esquecido pela história, representado pela imagem do morcego, reflete o papel do próprio poeta. O heroísmo do “rei-morcego” ao lançar-se na luz, às cegas, quando a escuridão da não-existência e do esquecimento sinaliza a marca de sua história, coincide com o heroísmo memorial do poeta, aquele que abre o caminho que, pela

arqueologia da imaginação, redescobre os rastros da existência, da vida sob a pedra. O papel do poeta em meio à crise está na preservação da existência humana, ainda que os homens tenham se dissolvido na história e na memória, pela passagem do tempo. Se a existência do rei de Ásina se manteve na história por uma única palavra de criação poética, preservado do aniquilamento total pela falta de referências históricas e descobertas arqueológicas, o poema de Seferis o resgata do limbo e aflora os rastros da sua existência sobre o silêncio tumular.

O poeta seria, assim, o responsável por deixar o legado que manteria a existência dos gregos modernos? Sem ruínas e feitos míticos a deixar como vitória sobre o tempo e o esquecimento, os poetas modernos adquirem a função de lançar pontes sobre o tempo, restaurar escombros, vivificar estátuas, humanizar máscaras, driblar a morte. A palavra poética seria, deste modo, o único instrumento verdadeiramente capaz de vencer o aniquilamento e fundar a nova identidade nacional: heróica como um morcego que enfrenta a luz e resiste ao esquecimento na total vivificação das sombras do passado. A durabilidade do espírito grego, muito mais que a presença das marcas espaciais, justifica-se pela longevidade da língua, ferramenta eterna do poeta:

Essa melancolia lúcida, esse desencantamento, que nem por isso leva ao desespero, são contrabalançados ao menos por uma certeza, ou seja, que a pátria íntima do poeta, sua própria língua, o grego, tem uma perenidade evidente de mais de trinta séculos, uma vitalidade que faz dela não apenas fundadora, mas sempre inovadora. Seféris experimenta no mais alto grau esse sentimento de pertencer a uma língua quase única em relação a outras línguas européias; única por sua história, sua memória, sua continuidade, sua longevidade. (LACARRIÈRE, 2003 p.484)

As preocupações nacionalistas que marcam o início da produção literária de Kazantzakis o integram à chamada “Geração de 1905” na Grécia – da qual participam

também Angelos Sikelianos³⁷ (1884-1951) e Kostas Várnalis (1884-1974)³⁸. Influenciados inicialmente pelo Simbolismo francês, os três mantiveram o humanitarismo como motivação comum, apesar dos rumos divergentes tomados no deslanchar da produção posterior. Ao lado de Sikelianos, Kazantzakis realiza, então, entre 1914 e 1915, uma peregrinação pelos espaços sagrados da Grécia, para tomar contato com a cultura e a história de sua terra e de sua “raça”. Além disso, participa ativamente, com Várnalis, da remodelação do idioma grego, defendendo a adoção do demótico como língua oficial, em substituição da *katharévousa*.

Apesar das obras iniciais *O lírio e a serpente* (1906)³⁹ e *Desponta o dia* (1906)⁴⁰ assinalarem a visão decadentista⁴¹ que filiou Kazantzakis à corrente do “mal do século”, esta fase, nacionalista, reveste-se de importância por já disseminar as principais linhas de

³⁷ O nacionalismo de Sikelianos foi matizado por inquietação mística de sentido dionisíaco e profético. Alimentou por grande tempo a utópica Idéia Déléfica: ação de resgate do espírito antigo no intuito de levantar seu país. Delfos seria o novo centro de onde surgiriam manifestações culturais, com representação de tragédias antigas ao ar livre, conferências e leituras de textos filosóficos e poéticos. Como o projeto malogrou, dados os problemas reais enfrentados pelo país, Sikelianos voltou-se ao próprio povo como novo renascimento nacional. Para o poeta, o passado continuava a ser essencial em sua relação com o presente, havendo, portanto, uma continuidade desde Homero. Com os dois confrontos mundiais, Sikelianos voltou-se à “poesia de guerrilha”, exortando a nação a oferecer resistência na luta, apesar do súbito obscurecimento de sua poesia neste período pela iminência da fatalidade. O poeta que, nos anos iniciais, considerava a Grécia a matriz que o engendrou, “terra de meu país que me libertou/ da pesada argila do animal” (“Consciência de minha terra”), no último poema “A caminhada do espírito” retoma a esperança de que a Grécia reencontre seu fulgor de outrora: “Avante! Ajudai-nos a levantar o sol sobre a Grécia!/ Avante! Ajudai-nos a levantar o sol sobre o mundo!/ Vede, sua roda está presa na lama./ Vede, seu eixo imenso está mergulhado em sangue./ Avante, companheiro, o sol não pode subir sozinho./ Com vossos joelhos, com vossos corpos, tirem-no da lama./ Com vossos corpos, com vossos joelhos, tirem-no do sangue./ (...) Avante, companheiros, ajudai-nos a erguer bem alto nosso sol./ Para que ele se torne Espírito”. Os fragmentos citados encontram-se em LACARRIÈRE, Jacques. *Grécia, um olhar amoroso*, pp.501-518.

³⁸ A poesia de Varnalis tornou-se reconhecida pela preocupação social, sendo considerado o “arauto poético da Grécia” (PAES, 1986, p. 107) e “guia espiritual do povo trabalhador e visionário de um mundo novo” (DIDIER, 1991, p. 265)

³⁹ O romance em forma de diário foi publicado sob o pseudônimo de Karma Nirvani. A obra abarca os últimos dez meses de vida de um casal, um pintor e sua modelo.

⁴⁰ Primeira peça de teatro, premiada em concurso universitário em 1907, porém criticada pelo jurado pelas idéias expostas. A resposta de Kazantzakis a essa condenação foi abandonar o recinto onde se realizava a cerimônia de premiação. Tragédia em três atos, *Desponta o dia* “reflete a inquietude social do jovem autor, seu afã de justiça e seu rechaço e rebeldia frente à ordem burguesa e sua moral tradicional. A heroína (Laló), atraída pelo homem que ama, e que representa as idéias socialistas (...) não se atreve a romper os laços com seu velho mundo, representado por seu marido, e termina suicidando-se.” (PIZARRO, 2003, p.68-69)

⁴¹ Prevelakis considera *O lírio e a serpente* “irritantemente influenciada por D’Annunzio, tanto na linguagem poética, como na visão de mundo do herói: paixão ardente, idealização da morte voluntária, auto-lisonja romântica”. (1961, p. 15)

pensamento que viriam a estruturar suas obras posteriores: a obsessão pela liberdade definida como a transubstanciação da carne em espírito, a doutrina da era transicional descoberta pelas leituras de Spengler, o amor pela cultura grega antiga, assim como os primeiros lampejos da filosofia que marcaria toda a sua obra madura – o niilismo heróico nietzschiano e o *élan vital* de Bergson. O protagonista de *O lírio e a serpente* é um herói de sensibilidade, devotado à imaginação e admirador da beleza, preferindo a morte a uma vida antiestética, vindo de fato a se suicidar junto à amada pela sufocação com o aroma das flores:

O criado veio uma manhã, assustado, e me gritou que corresse à casa de meu amigo. Suspeitei de uma desgraça, porque conhecia meu amigo e seu amor. Rompemos a porta do quarto e uma sufocante fragrância de flores nos rodeou. Abri rapidamente as portas e janelas.

Terrível espetáculo! Ela havia se arrastado até a janela, parece que para abri-la. Aos seus pés, as flores estavam pisoteadas, esmagadas; seus dedos estavam ensangüentados. Tudo indicava que ela lutou desesperadamente – a desditada – por abrir a janela e respirar; mas ele não deixou.

E havia caído, pálida e esgotada, com os olhos aumentados pelo terror. Um espasmo de medo e horror – e de ódio – deformava seu belo e puro rosto. E seu corpo esbelto ficara estendido, desesperado e morto, sobre as flores. Ele havia se estendido junto dela, no chão, e rodeara seu pescoço com as mãos, num inexprimível movimento de amor. (KAZANTZAKIS, 1988, p.92-93)⁴²

Do mesmo ano é o ensaio *A doença do século*⁴³, texto que reflete sobre os valores da civilização ocidental. As causas para a doença, segundo Kazantzakis, podem ser encontradas em parte na proclamada morte de Deus e na superação do temor metafísico, e ainda no desenvolvimento do pensamento científico, que conduziu à desmistificação sem poder substituir o vazio instaurado. Na verdade, o ensaio de 1906 anuncia a mesma visão inquieta sobre a era de transições apresentada anos mais tarde em *Apologia*:

⁴² Tradução nossa da versão em espanhol de Miguel Castillo Didier. Não existe ainda tradução desta obra para o português.

⁴³ Encontra-se disponível em inglês (*The Sickness of the Age*) incorporado à edição de *Serpent and Lily*. Berkeley: University of Califórnia Press, 1980.

Tudo se agitou, tudo se move. Encontramo-nos em um período metafísico, em um século nervoso; a alma não sabe onde agarrar-se; um imenso sismo remove nossas convicções; não podemos amar o que nossos pais amaram: são espantelhos, são quimeras todos os temores e todas as esperanças de nossos antepassados. A fé, o amor, a lealdade, a virtude, tudo se transtorna. (KAZANTZAKIS, 1980, p. 93)

A evidente consciência do estado de espírito que caracterizou a Europa de sua época colabora para a compreensão de um nacionalismo bastante peculiar em Kazantzakis. Se a fase inicial de sua produção responde por um interesse nas conquistas populares e nas questões políticas da Grécia, as etapas subseqüentes de produção madura são motivadas por arraigada identificação com a terra-natal, porém esse vínculo com Creta se mostrará filosófico e não patriótico. O novo helenismo é, assim, fundamentado por uma relação direta com o espaço, a Alexandria de Kaváfis, a Grécia toda de Seferis, a Creta de Kazantzakis.

A presença de Creta nas obras de Kazantzakis é constante, assim como tem inspirado as mais variadas críticas que procuram estabelecer a relação do poeta com a sua raça. Segundo Roberto Quiroz Pizarro (2007, p.147), o mundo cretense, com a pulsação oscilante dos tempos de guerra e paz, gera no imaginário de Kazantzakis uma fisionomia ideal do espírito, um modelo do que tentou ensinar aos outros homens. A mescla desarmônica dos mundos grego e turco (turcocracia) que formou a Creta de sua juventude despertou no poeta a sede de emancipação, a necessidade primeira de uma vida livre que o perseguirá por toda a trajetória literária.

Creta é uma ilha de heroísmos, luta e insubmissão, pátria que ensina a Kazantzakis o espírito da rebeldia, o amor à liberdade, o dever de romper com os antigos moldes, quando já resultam estreitos. Em sua última obra, *Testamento para el Greco*, carta dirigida ao renomado

pintor⁴⁴ do século XVI, um cretense que passou grande parte de sua vida na Itália, Kazantzakis nos deixa um amplíssimo testemunho de filiação espiritual e poética ao solo de origem:

Tranquilamente, sem compaixão, aperto um torrão de solo cretense na palma da minha mão. Tenho esta terra guardada comigo, através de todas as minhas andanças, apertando-a nas minhas mãos em momentos de grande angústia e recebendo a força, a grande força, como se apertasse de um amigo querido. Mas agora que o sol se pôs e o trabalho do dia está terminado, o que fazer desta força? Não a preciso mais. Seguro este solo cretense e o aperto com inefável alegria, ternura e gratidão, como se minha mão apertasse o seio de uma mulher amada, num adeus. Este solo eu fui eternamente. Este solo serei eternamente. Ah, orgulhoso barro de Creta. Foi-se o momento, como num único raio o momento rodopiante que te moldou no guerreiro. (p.17-18)

Outra peculiaridade das muitas significações de Creta é a alquimia cultural, o amálgama de mundos, a síntese de perspectivas que a sua localização geográfica encerra. Ponto de encontro entre Ocidente e Oriente, Creta representava para Kazantzakis mais do que suas raízes, representava a síntese por ele almejada entre as dicotomias, entre os espírito apolíneo e o dionisíaco, entre as forças que se embatem para o surgimento da vida. A essa fusão entre uma Grécia clássica, pura, destilada e o caos anárquico, a apática paciência do Oriente, Kazantzakis denominou “relance cretense”, expressão que o seguirá por toda a sua obra.

Filosoficamente, o “relance cretense” significa uma declaração vitalista, sem dogmas de fé, uma maneira imanente e afirmativa de pôr a vida em movimento, de transubstanciar o que desafia o homem. Mirar fixamente o abismo sem temer, lançar-se sobre o relâmpago e suportar toda a violência do caos ou da realidade sem cegar-se, tal é o caráter do relance

⁴⁴ Kazantzakis sente um estreito parentesco com o pintor El Greco, chegando a chamá-lo de avô pelas raízes que ambos sustentaram com a ilha de Creta. Mas o parentesco se estende para uma admiração e afinidade espiritual, valorizando as inquietudes que a obra artística do pintor deixam transparecer e a sua coragem em assumir a luta pelo ideal de criação.

cretense, que Pizarro denomina ainda “luceferiano-nietzscheano” (2007, p.154). Síntese de uma filosofia nômade, metamórfica, consciente da existência de muitos pontos de partida e de chegada, o relance cretense é uma conquista desafiante, uma força de ânimo capaz de estar à altura de qualquer situação. No primeiro parágrafo de *Testamento para El Greco*, Kazantzakis confidencia: “O único valor que reconheço foi o esforço em galgar um degrau após outro, e alcançar o cimo mais alto que podia atingir por sua força e teimosia: o cimo que, arbitrariamente, denonimeei a Visão Cretense”. (p. 15)

Ponto nuclear do qual se origina a base filosófica de Kazantzakis, o “relance cretense” traduz a postura do autor na questão nacional e o vínculo com a permanência do passado. Se a literatura grega moderna se manifesta assombrada pelos fantasmas das ruínas e pela efemeridade do tempo, ou melhor, se Kaváfis esforçou-se por resgatar o “tempo perdido” e Seferis doeu-se pela presença de um tempo remoto, Kazantzakis encontrou em sua raça o impulso para ir adiante. O olhar cretense significa a decisão de ir além do desespero e da esperança, ou seja, nem sucumbir frente à realidade de miséria e decadência de uma época, nem tampouco acreditar em compensações. Este olhar impassível e altivo diante das alegrias e tristezas é consequência da natureza e identidade cretenses, que remontam à época de dominação otomana. Como já exposto anteriormente, Creta foi uma das ilhas que não cedeu à invasão turca até 1669, configurando-se como terra de guerreiros resistentes ao inimigo e ponto inicial da verdadeira literatura neo-helênica. O ânimo cretense, a predisposição ao combate incessante, a coragem heróica frente ao abismo são características herdadas dos antigos kléftis, guerreiros que jamais se submetiam ao domínio estrangeiro e às virtudes confortáveis (vide citação de Didier, 1971, p.38, apresentada anteriormente), lutando incessante e ardentemente pela liberdade.

É este esforço heróico, rebelde, dissidente que anima o relance cretense kazantzakiano. Não o olhar desalentado, saudosista e amargurado pelo contraste entre a Grécia de hoje e a de

ontem, um olhar que procura se nutrir dos restos imperecíveis, sem fôlego para seguir adiante e encontrar novas direções de criação. O olhar kazantzakiano lança pontes temporais, em direção ao futuro, aproveitando do passado apenas o impulso da raça, da Creta dos combates sem esperança, continuismo vitalista que constitui a filosofia do autor, como já comentado. Este impulso não se forma pela matéria externa e visível – monumentos, legado histórico, obras imortalizadas – ou pela consciência de louvor à pátria, mas é germinado na constituição do próprio indivíduo, organicamente, em sua herança genética. Os antepassados são, assim, parte constituinte do sujeito, que deve concluir a obra iniciada, consciente de que cada um de seus atos se projeta sobre os inumeráveis destinos que virão. O herdeiro não deve, no entanto, apenas acabar as ações dos antepassados, mas sobrepassá-las, ir além de pai e raça, com o objetivo de alcançar o impossível: esta é a ordem cretense.

Ele [Kazantzakis] acredita que deve senti-la [raça] não “como uma idéia abstrata, mas como uma realidade de carne e sangue”, identificar-se com ela, ser consciente de que não estamos sós, que inumeráveis antepassados falam por nossa boca, que se converteram no que determina nossa vontade e nossos atos, que as gerações futuras já estão em nós, e que nossa responsabilidade está comprometida. (...) A raça é para ele uma força que convém utilizar na longa marcha ascendente do espírito rumo à sua liberdade, que se eleva desde as raízes para circular pela grande árvore, seus ramos, suas folhas, e que devemos sentir que se expande em nós, com flores e frutos. (BAUDIER, 1986, p. 53)

O impulso proveniente do passado rumo ao futuro, à superação, ao contrário de amarrar o autor à idéia de dever patriótico e à preocupação nacionalista, liberta-o para dar o salto adiante, emancipação que caracteriza a empresa de Odisseu. Sobrepassar o pai significa ir além de Homero, como fundador da literatura grega, superando, assim tanto a realização literária do aedo antigo, como o espaço grego. Sobrepassar o pai significa, principalmente, ir

além das conquistas cretenses (dos kléftis, por exemplo), alcançando o que não puderam: a libertação da pátria.

II. *THANATOS EX HALOS*: A ÚLTIMA VIAGEM DE ODISSEU

*De tudo que encontrei sou uma parte.
Toda a experiência é um arco, e através dele
Um mundo ignoto brilha e as margens fluem
Quando me movo, sempre, para sempre.
Quão tedioso é parar, dar um final.
(Tennyson. Ulysses)*

Toda e qualquer aproximação inicial da *Odisséia* de Kazantzakis pressupõe a óbvia aproximação da *Odisséia* de Homero e de uma longa tradição literária e filosófica constituída a partir do texto clássico. Reconhecer na obra de Kazantzakis os laços com o discurso inaugural do Ocidente é ação imediata, já que o paralelismo é logo estabelecido pelo título homônimo. A relação se estende pela identificação de traços elementares na constituição da obra moderna: trata-se de uma epopéia dividida em 24 cantos; o personagem central recebe o nome de Odisseu; o cenário no primeiro e segundo cantos é a tão almejada Ítaca; Odisseu parece continuar as ações registradas por Homero, pois o poema se inicia logo após a matança dos pretendentes (retomando, assim, o canto XXII no verso 477); diversos personagens do mundo clássico reaparecem e se relacionam com Odisseu em diálogo permanente com os feitos de outrora. A constatação da provável filiação de uma *Odisséia* a outra demanda, portanto, a necessária tarefa de se estabelecer uma análise comparativa, no intuito de verificar se, de fato, a filiação se confirma ou se aponta para nova direção de investigação.

No entanto, ainda que a epopéia de Homero possa significar meramente o ponto de partida para o desenvolvimento de uma nova *Odisséia*, é preciso considerar o movimento inverso como igualmente importante: epopéia tecida na modernidade, a *Odisséia* de Kazantzakis faz parte do amplo discurso da viagem e do herói que, acredita-se, originou-se

com Homero e que a antecede. A epopéia moderna é, deste modo, não apenas uma herdeira da tradição homérica, com pontos de contato aqui ou ali, mas, principalmente, um produto do diálogo permanente com a textualidade da viagem e do herói, ambos já sedimentados como arquétipos temáticos e simbólicos da literatura.

Se é certo afirmar que o surgimento da literatura ocidental deu-se a partir de Homero, parece igualmente correto associar a *Odisséia* - como marco inaugural - ao longo discurso de viagem que se estende pela história literária, ainda que o tema tenha sido anteriormente explorado pela mitologia. A odisséia, caracterizada como a longa perambulação de retorno ao lar, fornece o *topos* do *homo viator* que subjaz na história da humanidade, seja ele nômade, exilado ou imigrante, assim como fundamenta a disseminação dos múltiplos deslocamentos: real, imaginário, alegórico, fantástico, simbólico; viagens que nem sempre figuram como plano central da obra, mas que estão implícitas no próprio movimento de busca do outro e de si. Entre a alteridade e o familiar, o viajante atravessa fronteiras para, com o olhar do estrangeiro, perscrutar o diferente, o distante, o que já não é o mesmo, e, deste modo, traduzir as dúvidas que motivaram a busca; o desconhecimento de si leva ao outro desconhecido e revela que a atração do nômade pelo olhar extrínseco recupera o familiar pela diferença, um processo duplo que avalia o novo em sua estranheza e reavalia o conhecido pela sua diferença em relação ao outro. Mais do que um tema delimitado e um deslocamento concreto, a viagem pode ser entendida como o movimento das relações entre o sujeito e o outro, princípio elementar das matérias de canto.

A *Odisséia* de Kazantzakis participa, portanto, de uma intrincada e duradoura rede de textos que comungam do impulso de busca e do trânsito pelo (re)conhecimento; todavia, evoca diretamente as viagens de Odisseu, estabelecendo, assim, um contrato explícito com a tradição clássica e as representações tardias do mesmo tema. Não se trata de uma viagem

simbólica e abstrata, mas a viagem de Odisseu; e não, também, o Odisseu do *nóstos*, nostálgico e exilado, mas o Odisseu da última viagem, insatisfeito e errante.

A tradição da “última viagem de Odisseu” é posterior ao texto homérico, mas as bases que deram abertura a especulações e diversificadas representações se instalam na própria *Odisséia*, com a previsão do adivinho Tirésias, quando o herói faz sua descensão ao Hades, no canto XI (v. 100-137). Como é comum nas previsões de adivinhos e oráculos, a mensagem de Tirésias prolonga-se ao futuro por sua ambigüidade, marcada na expressão grega *thanatos ex halos*, que pode significar que o herói teria uma morte “vinda do mar” ou “distante do mar”. Piero Boitani (2005), em *A Sombra de Ulisses*, concentra-se em deslindar os desdobramentos que a expressão ambígua teria suscitado na tradição literária, defendendo que a permanência do tema de Ulisses na literatura e na cultura ocidental se justifica por essa abertura deixada na fala de Tirésias.

Segundo a previsão do conhecido adivinho, após o seu retorno à Ítaca e a restauração da unidade familiar, Odisseu deveria enfrentar “uma enorme prova, longa e difícil”, embarcando para uma última viagem, e levando consigo, nos ombros, um remo; deveria, em seguida, prosseguir seu trajeto até chegar a um país cujos habitantes não conhecem nem a comida temperada com sal, nem o mar, nem os remos, “que são para as naus as asas” (v.125). Ele reconheceria o local por um “sinal muito claro”, porque aí outro viajante, encontrando-se com ele, confundiria seu remo com um ventilabro, isto é, uma larga pá de madeira usada para espalhar as sementes de trigo ao vento. Odisseu deveria, enfim, praticar sacrifícios apropriados para aplacar definitivamente a ira de Poseidon; só então a morte chegaria *ex halos* “tão serenamente que o encontrará consumido por esplendorosa velhice”. (v.134-136)

Para atestar a dubiedade da expressão grega, é interessante comparar duas das mais importantes traduções do poema para o português, em que Carlos Alberto Nunes e Haroldo de Campos optaram por soluções diferentes:

Volta, depois para casas e oferece hecatombes sagradas
às divindades eternas, que moram no céu espaçoso,
a todas elas, por ordem. **Distante do mar há de a Morte
te surpreender** por maneira mui doce e suave, ao te vires
enfraquecido em velhice opulenta e deixares um povo
completamente feliz. Eis que toda a verdade te disse.
(NUNES, 2009, p. 193, v. 132-137)⁴⁵

(...) volta à casa e oferta
hecatombes aos numes do urânio-céu, todos,
segundo a ordem prescrita. **Do talásseo mar,
então, te provirá a morte**, a mais doce, tal
que te colha avançado na idade, cercado
de um povo feliz. É o que eu falo e é verdade.
(CAMPOS, 2005, p.196, v.132-137)⁴⁶

A profecia não se concretiza em Homero, permitindo, assim, que os leitores da obra completem a seu modo as várias possibilidades assinaladas pelo vate sentenciador, também, do destino do rei Édipo. Por essa previsão, Odisseu torna-se uma figura de longa duração, aberta às diversas interpretações, que intentam completar o anúncio de Tirésias. Assim, além de revelar a morte do herói pela expressão ambígua, o adivinho abre mais uma possibilidade para o futuro: sua viagem não terminaria com a chegada a Ítaca, como ocorre em Homero, mas se prolongaria para além do *nóstos*. Desse modo, Odisseu torna-se o viajante por excelência, ininterruptamente.

A partir desse momento, e cada vez que empreende aquela viagem, ele é signo⁴⁷. Cada cultura está livre para interpretá-lo como tal no âmbito de seu próprio sistema de signos, atribuindo-lhe uma dupla valência, ora baseada nas características míticas do personagem, ora nos ideais, nas questões, nos horizontes filosóficos, éticos e políticos daquela civilização

⁴⁵ Tradução de Nunes de HOMERO. *Odisséia*, 2009.

⁴⁶ Tradução publicada em *A Sombra de Ulisses*, de Boitani.

⁴⁷ Segundo Boitani (2005), Ulisses é signo porque expressa um sentido e não denota um significado, sendo portanto, no âmbito cultural, o símbolo de uma completa episteme. (cf. p.XIV-XV)

(BOITANI, 2005, p.XV). Histórica e múltipla torna-se sua representação, recebendo significados diversos em cada cultura.

Se, em Homero, Odisseu é apresentado como paradigma do conhecimento do mundo e de si mesmo na dor, a época imperial romana o representou como ícone da experiência, da ciência e da sabedoria. Caracterizado como mestre de retórica, engano, ilusão e domínio por Sófocles e Shakespeare, Odisseu é, para Dante, o sedento de conhecimentos e o mestre de navegação. Esvaziado de sua identidade inicial pela abertura do “ex halos”, porém mantendo o arquétipo de viajante universal, Odisseu torna-se o representante de cada uma das civilizações que, nele, reconhecem a si mesmas e a ele atribuem o significado de seu momento histórico.

A figura de Odisseu, ambígua por natureza⁴⁸, alonga-se como sombra por sobre as culturas e parece oferecer à consciência das épocas o meio de problematizar, filosófica e simbolicamente, os momentos críticos da história humana. Se “o *mytho* é o nada que é tudo”⁴⁹, a última viagem de Odisseu inscreve-se na cultura como oscilação entre o todo e o nada, entre o ser e o não-ser, estabelecendo o embate permanente entre as linhas de significação e a ausência de sentido. “A história e o mito cruzam-se nos pontos nodais das vicissitudes humanas, e colocam com força o problema de suas recíprocas relações”. (BOITANI, 2005, p. 8)

Fundamentalmente, portanto, se a primeira viagem do herói foi marcada pelo retorno ao lar como destino certo, a última viagem de Odisseu não tem meta precisa, seguindo apenas em direção à morte que a todos está destinada. Constantemente apresentado no limiar entre dois mundos, Odisseu encena a mística do eterno viajante que navega pelo oceano da

⁴⁸ A natureza ambígua e múltipla de Odisseu será longamente discutida no momento oportuno.

⁴⁹ PESSOA, Fernando. “Ulysses”. In: *Mensagem*. Edição Crítica: José Augusto Seabra. São Paulo: ALLCA, 1997.

criação divina⁵⁰ em movimento de descensão (*katábasis*), vida e morte entrelaçadas na paradoxal relação entre a cosmogonia e o caos, estágio último de redução do universo. A viagem derradeira de Odisseu atenderia, assim, ao movimento cíclico natural da criação e sua conseqüente destruição, como as ondas marítimas que ora se elevam, ora recuam, a procela arrasadora e a bonança fecunda.

A principal raiz da tradição que prolonga as ações de Odisseu para além do *nóstos* encontra-se na *Divina Comédia* (1321?)⁵¹ de Dante, obra em que o afamado herói tem nova morada no Inferno (canto XXVI) e relata o final de sua vida aos poetas Dante e Virgílio. Para uma última viagem parte o Ulisses dantesco, em idade avançada, e ultrapassa as colunas de Hércules, fixadas por este como limites até onde o homem já ousara chegar. Navegar para além de tais colunas, reconhecidas geograficamente como o estreito de Gibraltar, significa transpor o limite em direção às trevas, o que ocorre com o herói encerrado no Inferno⁵² pela transgressão ou *hybris* cometida. Após sua embarcação chocar-se com um monte, a morte lhe sobrevém, então, do mar salino. Assim como toda a trajetória mística da *Divina Comédia*, o relato desse novo Ulisses, que concretiza o conhecido vaticínio, permanece fortemente arraigado na tradição literária e cultural que a sucede, promovendo uma torrente de produções inspiradas direta ou indiretamente pelo poema medieval.

Se em Dante a viagem do *thanatos* culmina em dupla condenação cristã, por ser Ulisses pagão e pelo ímpeto de conhecimento que o associa à maçã da Árvore da Vida da Gênese bíblica – uma afronta a Deus –, o significado da morte para Giovanni Pascoli (1855-1912), herdeiro de Dante, é a completa dissolução do ser, sem recompensas celestes ou

⁵⁰ O Oceano, na *Ilíada* (XIV, v.201), recebe o nome de *theon genesis*, “criação dos deuses”, como fonte originária da vida. As traduções de Haroldo de Campos (2001) e Carlos Alberto Nunes (2009), entretanto, não correspondem à riqueza da expressão grega, já que ambos optam por “Oceano”.

⁵¹ As referências sobre o ano de publicação da obra de Dante são imprecisas, acredita-se que tenha sido por volta de 1321.

⁵² O próprio Odisseu homérico vai além do que é permitido ao homem mortal em sua passagem pelo Hades.

punição eterna. Em “A última viagem”, poema em 24 cantos integrante de *Poemas Conviviais* (1904), Ulisses se farta da vida familiar e põe-se novamente ao largo, ancorando nas mesmas paragens maravilhosas da viagem de outrora, onde procura reviver os momentos fabulosos que havia denegado em nome do retorno ao lar. Mas o tempo transcorrido – anos que consomem a juventude e séculos transpostos entre Homero e Pascoli – afiançou mudanças: já desvaneceram Circe, Ciclopes e Polifemo; as Sereias já não pronunciam palavra alguma aos ouvidos sequiosos de Ulisses, que, diante delas, sem conhecer a verdade, naufraga entre os penhascos de Cila e Caríbdis. Levado pela corrente marítima, o cadáver nu de Ulisses, última embarcação do mito, alcança a ilha Ogigia e é recolhido por Calipso, que lamenta copiosamente a mortalidade do antigo amante: “Não ser mais! Não mais ser! Mais nada! Morte/ é o que há de menos, quando não mais se é”.⁵³

A representação da morte de Ulisses no início do século XX proposta por Pascoli assume a desconfiança no valor eterno dos ideais, própria do Decadentismo. Neste contexto, Ulisses jamais poderia retomar os valores de sua anterior jornada, fatalmente expostos às transmutações do tempo; impossível será para ele reviver o ápice do desejo instintivo e carnal nos braços de Circe, reencontrar a glória do reconhecimento no embuste a Polifemo, nem tampouco saciar a sede pelo conhecimento ao se entregar às Sereias mudas. A esterilidade que domina a nova empresa heróica traduz a descrença do momento histórico, do qual participa Pascoli. Sem significados a alcançar, a morte de Ulisses, despido de todos os valores que constituíram sua identidade e renome, apenas anuncia a vanidade do mundo e a impossibilidade de discernir os mistérios. Se a morte do Ulisses dantesco é a finalização de um estágio para o encontro de uma nova realidade, a punição eterna, a morte solitária, silenciosa e esvaziada de significação de Pascoli encerra o estágio da “punição” em vida.

⁵³ Tradução de Haroldo de Campos em *A Sombra de Ulisses*, de Boitani, 2005, p.211.

O diálogo explícito que Pascoli estabelece com Dante e com a profecia de Tirésias não assinala, porém, a concordância com os pressupostos da aventura heróica desses antepassados; ao contrário, o mito, mesmo em viagem centrífuga, se afasta das concepções concernentes ao divino e ao herói que marcam a tradição à qual Pascoli se liga como herdeiro.

Contrastantes são inclusive as representações de Ulisses engendradas pelo poeta italiano e por Alfred Tennyson (1809-1892). Em *Ulysses* (1842), o poeta vitoriano imprime ao herói o antigo vigor que lhe é característico, reconhecendo nele não exatamente a capacidade de monarca que sobre o povo estende seu magno domínio, mas a inquietação e o descontentamento que, mesmo em adiantada velhice, levam-no a atender os ímpetos do desejo de fruição e conhecimento. Neste aspecto, o poema de Tennyson liga-se às mais antigas significações do mito, marcadamente anunciadas na obra de Homero: o herói conhecedor de muitas cidades e homens⁵⁴. Tennyson explora esta faceta de Ulisses, daquele que deseja mais do que o mero retorno ao lar, pois a satisfação advinda dos louros da conquista significa o repouso e a imobilidade. Paradoxalmente, porém, o ímpeto pela ação e a rejeição à estagnação são apenas anunciados no poema; dirigindo-se a um público virtual, Ulisses defende o movimento pleno da vida, todavia não o concretiza. O paradoxo se estende em relação ao poema de Pascoli, no qual Ulisses se move concretamente, porém cada movimento empregado representa a detenção de suas ações; de cada deslocamento emerge a força contrária da inação, da inércia.

A representação decadentista de Pascoli distancia-se, assim, do humanismo otimista do Ulisses inglês, que afirma: “De tudo que encontrei sou uma parte./Toda a experiência é um arco, e através dele/ um mundo ignoto brilha e as margens fluem (...)”. (v.18-20). Sem *telos* definitivo, Ulisses defende a navegação sem limites, para “além-sol-pôr” (v.60) até morrer. Porém a morte que ao longe se anuncia não arrefece os ânimos heróicos de atirar-se mais uma

⁵⁴ O caráter de explorador e conhecedor de Ulisses abre a *Odisséia* na invocação à Musa. Pretendemos aprofundar este importante traço da personalidade do herói em análise posterior.

vez ao mar, pois este Ulisses sabe que se tornou um nome, um mito: “o mito de quem, sempre vagando ‘com o coração faminto’, como o herói da *Odisséia*, viu e conheceu as cidades e os costumes dos homens, mas também a si mesmo (...)” (BOITANI, 2005, p.77). Os mitos são imortais pela inserção na atemporalidade, imortais pela memória que sedimenta e prolonga identidade e ações; se não em ato, o Ulisses de Tennyson é imortal em potência, sabidamente conectado à tradição que estabeleceu seu renome.

Se as margens se distanciam quando delas o herói se aproxima, o conhecimento míticamente ligado ao nome de Ulisses jamais será atingido em sua totalidade; mais do que alcançar a plenitude do “dever cumprido”, a experiência errante o manterá sempre distante da morte que planta estacas como limites ao movimento da vida. No entanto, por mais que a imortalidade outorgada pelo renome seja o destino deste Ulisses, a vida experienciada para além de seus limites não passa do plano discursivo e, portanto, reveste-se de subjetividade e dubiedade. A voz de Ulisses aclamando o aproveitamento da vida “até a borra” dirige-se a um público de homens mortos⁵⁵, seus companheiros de outrora, que sucumbiram no caminho do *nóstos* pelas próprias ações insensatas⁵⁶. O monólogo (já que não há indícios de resposta) dirigido aos companheiros pode significar a tentativa de ressurreição das antigas ações, por meio do despertar dos mortos, mas, então, seu discurso poderia ser tomado como tresloucado pelo influxo da senilidade, e, deste modo, não podendo ser levado a sério, ou, ainda, como uma *tentativa extemporânea* de reavaliar sua identidade, para além das tradições, o que

⁵⁵ “(...) **Meus nautas,/ Gente que laborou, lutou, pensou/ Comigo, que saudou,** galhardamente,/ O trovão e o sol cáustico, antepondo-lhes/ Corações livres, frentes livres – **velhos,/ Vós e eu;** mas tem o velho honor e afãs.” (v.45-50) “Caros! Não é tão tarde para a busca/ **De um mundo mais novo.** Em ritmo, remai.” (v.57-58) “(...) pode ser que às Ilhas/ Felizes arribemos, para ver/ O grande Aquiles que **antes conhecemos./ Muito se nos tomou, muito perdura.**/ Não somos a impulsão que **outrora** a terra/ E o céu movia, a **que fomos, que já fomos**” (v. 63-68). As expressões grifadas são nossas para enfatizar a hipótese de que os marinheiros a quem Ulisses se dirige não são novos personagens de sua vida em Ítaca, mas os antigos, os mesmos que participaram tanto da Guerra de Tróia como do retorno ao lar. A versão utilizada foi traduzida por Haroldo de Campos e encontra-se em BOITANI, A Sombra de Ulisses, p. 223-226.

⁵⁶ É necessário lembrar que, na *Odisséia*, Ulisses desembarca em Ítaca completamente sozinho, tendo deixado no caminho todos os companheiros da empresa de retorno, em razão de suas mal-fadadas e desarrazoadas ações.

igualmente revela uma intenção disparatada pela incongruência temporal – um rei senil almeja a vida plena em companhia de homens mortos.

Tomado por outro viés, o discurso voltado aos mortos para que juntos reiniciem a jornada, tendo sido proferido por Ulisses pressupondo um receptor, mas sem que este se manifeste, reflete o caráter subjetivo de todo discurso centrado no referente; a ausência de respostas, aliada a uma audiência morta, reforça a possibilidade de que o discurso seja ilusório, de que viagem alguma esteja sendo preparada e de que o velho herói apenas confabula sobre lições extraídas da relação entre os tempos heróicos e o repouso da lareira familiar. Ulisses fala mais para si mesmo (um solilóquio) do que para uma coletividade, o que pode representar apenas um desabafo, a invencível e indomável vontade de retomar a juventude dos anos idos e a ação heróica de manter-se sempre em movimento, jamais cedendo, sem que a última viagem venha a ser realmente concretizada.

Outra possível leitura religa o poema à principal fonte da “última viagem”.⁵⁷ As exortações de Ulisses dirigidas aos companheiros de navegação para que fortaleçam os ânimos na laboriosa jornada, procurando convencê-los da inutilidade do repouso em existência tranqüila, muito se assemelham ao relato do Ulisses dantesco:

‘Ó irmãos’, disse eu, ‘que por cem mil, vencidos,
perigos alcançastes o Ocidente;
a esta vigília dos nossos sentidos,

tão breve, que nos é remanescente,
não queirais recusar esta experiência
seguindo o Sol, de um mundo vão de gente.

Considerai a vossa procedência:
não fostes feitos para viver quais brutos,
mas pra buscar virtude e sapiência’.

(ALIGHIERI, 1998, XXVI, v.112-120)

⁵⁷ A primeira relação que se estabelece entre o poema de Tennyson e a obra de Dante é a retomada, pelo poeta inglês, do ardor de Ulisses e o ímpeto pela viagem de conhecimento, para além dos limites impostos.

A conformidade entre as representações sugere que, assim como o Ulisses dantesco, o herói de Tennyson esteja falando a seus nautas diretamente de outra dimensão, em reunião após a morte. Mais do que jogo de ilusão, falência da razão ou desejo simbólico de retomar ações gloriosas, o discurso do Ulisses inglês revela a possibilidade de ser apenas a lembrança, por meio de um relato (o mesmo da *Divina Comédia*, e, assim, haveria aqui um diálogo com Dante-personagem), da grande e última empresa antes de sucumbir à morte. A ironia trágica – não só os companheiros estão mortos, mas o herói da fruição da vida igualmente está – de que se reveste esta leitura não impede, todavia, a reviravolta na análise das ações: se Ulisses fala de um provável “Inferno”, obviamente significa que o movimento aludido foi realizado e a passividade tornou-se mobilidade. A morte de Ulisses revela que a vida alcançou os limites do deleite e excedeu a superfície; vida e morte se conciliam para a reafirmação da imortalidade do nome.

Importante mencionar, ainda, a existência do poema *Segunda Odisséia* (1894)⁵⁸, do poeta grego Constantino Kaváfis (1863-1933), que estabelece prontamente, na epígrafe, o diálogo com a tradição da última viagem: “Inferno, Canto XXVI”, texto base das representações pós-homéricas; “Ulysses”, poema que prepara e enseja as representações modernas do mito. É nítida a relação do poema grego com a referência invocada pelo próprio poeta, que se apropria de algumas expressões e do psiquismo dos textos supracitados, como se pode verificar na tradução que ora apresentamos:

Dante: “Inferno, Canto XXVI”
Tennyson: “Ulysses”

Odisséia segunda e grande,
maior talvez que a primeira. Mas ai
sem Homero, sem hexâmetros.

⁵⁸ Não se trata do conhecido poema *Ítaca*, publicado em 1911. *Segunda Odisséia* manteve-se inédito até as últimas décadas do século XX e as características de sua composição não devem, também, ser confundidas com um esboço do famoso poema que, anos mais tarde, ocuparia lugar de destaque na obra do poeta.

Era pequena sua casa paterna,
era pequena sua cidade paterna,
e toda sua Ítaca era pequena.

A ternura de Telêmaco, a fé
de Penélope, a velhice do pai,
seus antigos amigos, o amor
do abnegado povo,
o doce repouso do lar,
penetraram qual raios de alegria
no coração do navegante.

E qual raios se apagaram.

A sede

Do mar despertou dentro dele.
Odiava o ar da terra firme.
Seu sonho perturbava pela noite
os fantasmas de Hespéria.
Venceu a nostalgia
das viagens, e das chegadas
matutinas aos portos onde,
com que alegria, entrava pela primeira vez.

A ternura de Telêmaco, a fé
de Penélope, a velhice do pai,
seus antigos amigos, o amor
do abnegado povo,
e a paz e o repouso
da casa o aborreceram.

E marchou.

Quando as costas de Ítaca
se desvaneciam pouco a pouco diante dele
e navegava para o ocidente a toda vela,
para a Ibéria, para as Colunas de Hércules –
longe de todo mar aqueu –
sentiu que reviveu, que
arrojou as pesadas ataduras
De coisas conhecidas e domésticas.
e seu coração aventureiro
se regozijava friamente, vazio de amor.

(KAVAFIS apud DIDIER, 2003, p.565-566)⁵⁹

Kaváfis incorpora a mesma sede de conhecimento que impulsionou os heróis dos poemas mencionados, assim como a mesma angústia pela estreiteza dos valores relacionados à Ítaca – casamento, família, súditos, repouso – como impeditivos para a aquisição de novos. O tema da Grécia homérica é pouco usual na poesia de Kaváfis, mais interessado no período

⁵⁹ Tradução nossa a partir da versão castelhana de Miguel Castillo Didier.

helenístico e nos temas “insignificantes” da história grega, porém a ânsia de reatar um laço de continuidade entre a antiguidade e o agora, paralelo característico de sua obra, faz com que o tema da “segunda odisséia” seja relevante na significação maior de seu projeto literário. Kaváfis não representa o Odisseu eternamente satisfeito e bem-aventurado pela conquista de seu intento, mas o insere na linha da efemeridade, do momento que se esvai para dar lugar a outro sentimento. Se, na época clássica, os mitos fixavam-se por ações permanentes, em Kaváfis Odisseu representa o tempo das transformações e da impermanência, a fluidez contínua da vida que empurra os envolvidos para novos contextos.

Muros e muralhas estão presentes como mote em muitas poesias do poeta grego, que manifesta intensa angústia pela clausura, pelo confinamento implacável imputado pela vida⁶⁰. Atravessar a redoma de opressão não parece ser possível nos poemas⁶¹, pois a memória é soberana a tudo. Na *Segunda Odisséia*, porém, Kaváfis introduz novo elemento que desmantela os muros da separação entre mundos: se a memória é superior e implacável dominadora, somente é possível libertar-se se os laços que a mantêm são podados; tais laços se estabelecem pelos sentimentos. Os únicos valores que atam o Odisseu homérico à família e à ilha são a nostalgia da pátria e o desejo de restituição da unidade familiar, ambos diretamente relacionados à afetividade. A memória desta afetividade o religa à sua vida anterior à Guerra de Tróia, e não permite que da meta se distancie⁶².

O olhar kavafiano dirigido ao herói da memória liberta-o do compromisso de eternamente administrar os ensejos de seu retorno. Isso somente é possível pois Odisseu é, tradicionalmente, o herói sedento de conhecimentos (e, aqui, Kaváfis o religa aos poetas de

⁶⁰ Como se pode constatar nos poemas “Muralhas” (p.35), “As Janelas” (p.57), “A Cidade” (p.85), encontrados na tradução de Ísis Borges da Fonseca, São Paulo: Odysseus, 2006.

⁶¹ “Nestes compartimentos escuros onde passo/ dias opressivos, ando para cá e para lá/ a fim de achar as janelas.../ Mas não se acham as janelas, ou não posso encontrá-las.” (p.57) “Novos lugares não encontrarás, não encontrarás outros mares./ A cidade te seguirá. Às mesmas ruas voltarás. / (...) Assim como destruíste tua vida aqui/ neste pequeno recanto, em toda a terra arruinaste-a”.(p.85)

⁶² Sobre Odisseu e a *Odisséia* de Homero faremos uma reflexão cuidadosa e detalhada.

sua epígrafe), como bem percebemos nas duas fraturas do poema (“A sede”; “E marchou”), elemento que confere ao ritmo poético uma guinada. Na verdade, a memória mantém-se ativa, mas, a partir da primeira reviravolta, tem primazia a “nostalgia das viagens”, a afetividade desperta de outra experiência vivenciada (chegadas matutinas aos portos pela primeira vez). Se, em Homero, Odisseu teve dificuldades em cumprir seu *telos*, dadas as várias interferências tentadoras, o Odisseu kavafiano não hesita em romper com a estreiteza dos valores tradicionais (família e pátria), extraindo deles apenas a experiência que dá significado a Ítaca: a própria viagem de retorno.⁶³ Já satisfeito com o que Ítaca pode oferecer – e também a Grécia –, é no resgate da amplitude⁶⁴ das antigas viagens que Odisseu descobrirá novo valor.

A fenda encontrada para a dissolução dos muros como “pesadas ataduras” é a própria epígrafe, nos textos-fontes localizam-se o novo herói e a nova jornada.⁶⁵ O movimento de concordância com esses autores, no entanto, revela um “ir mais além” do poeta grego, que não só desconsidera o destino mortal, como acrescenta o novo propósito de afastamento da Grécia e o esvaziamento afetivo como precondições da empresa errante.

A ponte que estabelece a continuidade do passado na história moderna se desfaz em *Segunda Odisséia*. Kaváfis rompe abertamente com a tradição formal da herança homérica (“sem Homero, sem hexâmetros”) e se abre a inquietudes e motivos mais universais. Odisseu é, deste modo, afastado do âmbito restrito da cultura grega, para representar o Homem –

⁶³ Devemos aqui recuperar o poema *Ítaca*, no qual o eu-lírico explora, filosoficamente, o significado da ilha de Odisseu, intimamente relacionado com a significação do poema *Segunda Odisséia*. “Ítaca deu-te a bela viagem./ Sem ela não te porias a caminho./ Nada mais tem a dar-te./ Embora a encontres pobre, Ítaca não te enganou./ Sábio assim como te tornaste, com tanta experiência,/ já deves ter compreendido o que significam as Ítacas.” Tradução de Ísis B. da Fonseca. São Paulo: Odisseus, 2006.

⁶⁴ Mais uma vez, é necessário aludir ao poema *Ítaca*, que estabelece amplo diálogo com o poema que lhe precede. “Que numerosas sejam as manhãs estivais,/ nas quais, com que prazer, com que alegria,/ entrarás em portos vistos pela primeira vez;/(...) É melhor que dure muitos anos/ e que, já velho, ancores na ilha, rico com tudo que ganhaste no caminho,/ sem esperar que Ítaca te dê riqueza.” Tradução de Ísis B. da Fonseca. São Paulo: Odisseus, 2006.

⁶⁵ Citações e referências diretas a outros textos, autores e eventos históricos são um procedimento recorrente na poesia de Kaváfis.

sedento , ambicioso, insatisfeito – independente de uma cultura circunscrita. Assim, não só os laços afetivos são rompidos, mas os laços culturais e, igualmente, o padrão formal da grandiosa epopéia da viagem. Kaváfis reafirma, deste modo, a nova viagem, a segunda odisséia que se origina da primeira mas que dela se distancia, reinscrevendo, assim, os temas gregos no ambiente múltiplo e universal da modernidade.

A modo de arremate, cada vez que se revisita o tema de Ulisses, novos conceitos e configurações se acrescentam à sua figura, pois os valores das respectivas épocas de sua representação são, natural e forçosamente, inseridos no contexto primitivo, como avaliação e recriação perenes: aventura incessante do conhecimento e da criação.⁶⁶

⁶⁶ Os autores e poemas escolhidos para figurarem nesta apresentação do tema da “última viagem” se relacionam de maneira mais direta com a *Odisséia* de Kazantzakis. Dada a extensão do tema e as diversas recriações do herói, entendemos que a análise dessa diversidade seria inapropriada para o atual trabalho. No entanto, é importante fazer referência a alguns autores de grande importância, como: Gabriele D’Annunzio (*Laudas*, 1903), Gerhart Hauptmann (*O arco de Odisseu*, 1914), Haroldo de Campos (*Finismundo*, 1997).

III. ODISSEU ENTRE MUNDOS: DO *NÓSTOS* À MARCHA

Após o prólogo de invocação ao Sol, a narrativa se abre no desenrolar da ação, sustentada no enredo homérico. Os versos iniciais se reportam aos últimos versos do canto 22 (verso 477, mais precisamente), estabelecendo uma equivalência entre os cantos finais desta obra e os dois cantos iniciais da *Odisséia* moderna. O cenário é, portanto, a ilha de Ítaca, o palácio, onde Odisseu acabara de exterminar os pretendentes às novas núpcias de Penélope. A conjunção *san* (logo que), insurgente como ponto de partida do poema, denota a dependência narrativa sobre as ações constituintes da obra de origem, porém o fato de se imiscuir na textualidade homérica, em seus últimos cantos, e não ao final deles, revela a proposição de contrariedade em relação não aos fatos já desdobrados nos cantos precedentes, mas aos que estão por vir.

Logo que aos insolentes jovens Ulisses matou
 nos vastos pátios, pendurou o arco saciado;
 caminhou até o banho morno para lavar seu corpo.
 Vertiam ali a água duas escravas. E quando viram a seu senhor,
 gemeram aterradas, pois vapor de ventre e músculos emanava;
 sangue espesso e negro caía de suas mãos.
 Sobre o piso de mármore com estrépito deixam cair as ânforas de cobre.
 Suavemente sorri entre sua barba emaranhada o sempre-errante Odisseu;
 e movendo os sobrolhos indica às donzelas que se marchem.
 (KAZANTZAKIS, I, 1-9)⁶⁷

⁶⁷ Todas as citações da *Odisséia* são de nossa tradução a partir do espanhol de Miguel Castillo Didier.

As modificações são imediatas. Não apenas mãos e pés são lavados para a limpeza do sangue⁶⁸, mas o canto se inicia com um prolongado banho de restauração após a matança e os longos anos de errância⁶⁹. A ama Euricléia, personagem de fundamental importância para a cena do reconhecimento, é, simplesmente, ignorada e, portanto, não desempenha seu papel de acolhedora ao final do extermínio, nem tampouco de intercessora para o mútuo reconhecimento do casal. Ao contrário de apresentar-se a Penélope sem banho e com as vestes de mendigo que encobriam a sua identidade, a despeito das exortações de Euricléia⁷⁰, Odisseu agora estende sobre os ombros uma túnica de cores vivas bordada pela esposa com “figuras de imortais, navios e zéfiros velozes” (v.18)

Apesar das iniciais modificações (e das posteriores), é evidente a dependência ao enredo da *Odisséia* anterior, avultada pela coincidência do cenário, da seqüência das ações, e principalmente das personagens, que encenam os mesmos papéis de outrora, porém com atitudes e significados revisitados. Se na primeira *Odisséia* a palavra *andra* (homem), associada ao termo *polýtropos* (astucioso), abre o poema para anunciar a proposição do aedo de cantar os feitos do homem astucioso⁷¹, a conjunção *san*, marca da dependência narrativa na *Odisséia* moderna, revela a mesma proposição, ainda que a palavra *andra* não esteja inscrita no proêmio kazantzakiano⁷². Deste modo, a epopéia de Kazantzakis repropõe os feitos do homem astucioso, o renomado Odisseu.

⁶⁸ “Quando acabaram de os braços e as pernas lavar, retornaram/ para o palácio do herói, que o trabalho já estava concluído.” (HOMERO, XXII, v.478-479)

⁶⁹ “Longo tempo gozou da água morna. E como rios em seu corpo/ as veias se dilataram; refrescaram-se seus nervos;/ calma e serenidade retornam ao seu espírito./ Suavemente esfrega com óleo perfumado sua longa cabeleira/ e seu corpo, endurecido pela água salobre do mar,/ recobrou a juventude: fez reflorescer a carne fatigada.” (KAZANTZAKIS, I, v.10-15)

⁷⁰ “Tuas palavras, meu filho, são ditas com muita prudência./ Ora convém que te traga vestidos, um manto e uma túnica,/ porque não vistas nos ombros possantes uns trapos imundos,/ dentro do próprio palácio. Há de ser reparado, por certo.” (HOMERO, XXII, v.486-489)

⁷¹ Nas epopéias homéricas, a primeira palavra que abre o poema anuncia o motivo central de toda a narrativa. Deste modo, *Odisséia* inicia com *andra* (homem) e a *Ilíada* com *mênis* (ira), em referência à ira de Aquiles.

⁷² Foi apresentado na Primeira Parte deste trabalho que a primeira palavra deste proêmio é Sol (*Ílios*).

A ambivalência do nome Odisseu incita às mais variadas perspectivas de leitura e excita a descoberta dos efeitos que os sentidos de tal nome provocam no poema de Homero e nas representações tardias do herói, num jogo de oscilação entre oposições, entre a identidade e a não-identidade. O nome carrega em si possibilidades amplas de significação, o que nos leva a um território labiríntico de enganos e paradoxos. Assim, as diferenças instauradas pelo nome no cruzamento com as ações daquele que deve corresponder a esse nome suscitam uma leitura que analise os elementos das oposições, presentes já em Homero, e a sua reinscrição na *Odisséia* de Kazantzakis, revelando os efeitos que o confronto das diferenças propaga neste texto.

A invocação à Musa no próêmio da epopéia de Homero⁷³, além de apresentar o motivo de todo o poema, revela-nos o espírito de Odisseu que ressoará, não só por toda a *Odisséia* clássica, como ainda na *Odisséia* de Kazantzakis:

Canta-me, ó Musa, o homem fértil em expedientes, que muito errou,
Que destruiu a cidadela sagrada de Tróia,
Que viu a cidade de muitos homens e conheceu o seu espírito,
Que padeceu, sobre as ondas, muitas dores em seu coração.
Para que a vida salvasse e a de seus companheiros a volta.
(HOMERO, I, v.1-5)⁷⁴

A identidade de Odisseu é consubstanciada por signos múltiplos já aglutinados nos primeiros versos do poema. Apesar de não haver menção direta ao nome daquele que é motivo do cantar do poeta, a identidade se estabelece sem equívocos por indícios peculiares que atendem ao imaginário em torno do herói previamente construído na *Ilíada*. Tacitamente, o significado de seu nome irrompe no poema amparado por uma característica igualmente

⁷³ Amplamente significativo é todo o próêmio da *Odisséia* homérica, o que nos leva a retomá-lo de maneira quase repetitiva no intuito de analisar os elementos que despertam a diversidade significativa na epopéia kazantzakiana.

⁷⁴ Para as citações da *Odisséia* de Homero utilizamos a tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

conquistada já no cerco de Tróia: o *kléos* (fama). O herói, renomado pela colaboração vital na queda definitiva do país dos troianos, surge na *Odisséia* em uma nova empresa, confirmando e consolidando seu nome por meio de seus predicados já reconhecidos.

Neto de Autólico e bisneto de Hermes, Odisseu tem seu nome escolhido como reafirmação e prolongamento dos talentos desses ancestrais. Derivado do verbo *οδύσσομαι* (*odyssomai*), que significa “estar irritado ou enfurecido com”, o nome Odisseu seria uma referência à cólera despertada pelo avô em muitas pessoas⁷⁵, em consequência da arte de roubar com sutileza, característica que o próprio teria herdado de Hermes. Odisseu seria, então, o descendente do engano e do ódio alheio, o que poderia ser reiterado ainda por sua possível filiação a Sísifo⁷⁶, outro mestre da fraude.

A ligação do herói com o significado do seu nome aparece marcada na abertura do poema pela expressão *polytropos* (πολύτροπος). A astúcia e a engenhosidade são as qualidades que lhe garantem não só a fama e o retorno ao lar, como também o conseqüente ódio de Poseidon⁷⁷. Mas é preciso ir além do nome e apanhar seu significado intrínseco. O ódio despertado nos outros pelo efeito da astúcia reflete a dor em primeira instância. Assim como a ira de Aquiles é a consequência de seu sofrimento pela morte de Pátroclo, a fúria de Poseidon se agiganta pela dor impingida a seu filho, o ciclope Polifemo. Portanto, em um movimento de resgate da multiplicidade do nome, Odisseu seria o signo do sofrimento, daquele que causa e daquele que padece os efeitos do ódio (*odyne*) alheio.

⁷⁵ “Filha querida e meu genro, ora o nome, que digo, lhe ponde./ Vim até aqui despertando inimigos por todo o caminho./ homens não só, mas mulheres, na terra de solo fecundo./ Ora Odisseu lhe chamaí, ‘que tem ódio’; há de ter esse nome (...)” (HOMERO, XIX, v. 406-409)

⁷⁶ Sobre a filiação de Odisseu é reconhecida também outra tradição: o herói não seria filho de Laertes, mas de uma relação de Anticléia com Sísifo, o mais trapaceiro e manhoso dos mortais, no mesmo dia do casamento da mãe com o pai que o criou. Por meio de uma artimanha, Sísifo teria conseguido ocupar a cama do casal antes de Laertes. A tradição, porém, não é mencionada em Homero, mas amplamente aproveitada pelos tragediógrafos.

⁷⁷ O grande opositor de Odisseu na obra homérica é Poseidon, poderoso deus dos mares que impede, de muitas maneiras, o retorno tranquilo de Odisseu.

O estigma da dor (*algos*), uma seqüela de suas ações astuciosas e heróicas, tem sua origem na caçada ao javali, episódio ritualístico da infância, em que a exposição deliberada ao animal era a própria afirmação de sua identidade: marcado pela dor e pela cicatriz na coxa imposta pelo javali, o herói em seguida o mata como aquele que não só recebe a dor, mas igualmente é causa dela.⁷⁸ O assassinio do javali representa a conquista de seu nome – a dor sentida e causada, que ficará manifesta perpetuamente pela cicatriz; a participação em Tróia⁷⁹, o modo de alargar o seu nome e a destruição dos 108 pretendentes a sangue frio, a conservação desse mesmo nome.

Inúmeros foram os sofrimentos disseminados pelo herói desde sua partida para a guerra de Tróia, onde protagonizou a ruína completa da cidade e consolidou seu *kléos* para a posteridade. Durante os vinte anos de ausência, o sofrimento em Ítaca foi atroz: Telêmaco era refém da inquietude, Penélope consumia-se em lágrimas noites a fio, Laertes reduziu-se à miséria e à esqualidez e Anticléia, etimologicamente “contra o *kléos*”, sucumbiu à dor e à morte. Não que o herói fosse indiferente às aflições da família, lembrando que ele mesmo, em passagem do canto II da *Iliada*, verso 292, revela a angústia que paira em seu coração pelo longo tempo distante de casa e da esposa aflita⁸⁰. Veremos, no entanto, que essa preocupação não é uma prova de seu devotamento e amor a Penélope, mas, principalmente, a necessidade de restituir a unidade perdida, sendo a mulher a representação da estrutura total da vida normal em Ítaca.⁸¹

O desejo de preservar a unidade do lar é a meta da *Odisséia*, é o próprio *nóstos*, associado aos tormentos e padecimentos pelos quais o herói terá que passar antes que possa

⁷⁸ Cf. HOMERO, XIX, v. 439-458.

⁷⁹ Guerra que traz conseqüências funestas para ambos os lados envolvidos.

⁸⁰ “Grande é, realmente, a fadiga, e o desejo da volta, explicável./ Quem fica apenas um mês afastado da esposa querida, / muito se queixa na nave provida de remos, se acaso/ as tempestades do inverno no mar o detêm agitado (...)” (HOMERO, II, v. 291-294)

⁸¹ Cf. STANFORD, W.B. “Personal Relationships”, 1965.

recuperar a completude de sua identidade, até então indefinida pelas oscilações entre o ser e o não ser a que foi submetido. Tal restauração, como meta e tema da *Odisséia*, liga-se à preservação do nome e da fama de Odisseu. Se na *Ilíada* o *kléos* de Aquiles se estabelecia pela luta, pela participação na conquista de Tróia e, conseqüentemente, pela morte, o *kléos* de Odisseu está no *nóstos*, na manutenção da vida.

Os valores cultivados na *Ilíada* se mostram, portanto, cambiados na *Odisséia*, ainda que ambas as obras tenham sido escritas hipoteticamente pelo mesmo autor⁸². Heróis de grande importância no cerco de Tróia, Aquiles e Odisseu procuram a fama imorredoura de modos distintos. O regresso ao lar e a morte apenas na velhice representam para Aquiles o esquecimento, a perda de seu nome; é preferível a morte tola pela fragilidade de seus pés por que coroada pela glória de ser o grande herói da investida grega. O mesmo Aquiles, porém, reduzido ao mundo dos mortos na *Odisséia*, lamenta amargamente seu destino e a impossibilidade de retornar à vida, ainda que fosse sob a condição de um anônimo serviçal.

Na *Odisséia*, o *kléos* perde sua dimensão heróica e ganha um significado feminino, inscrito na restauração da unidade familiar. A heroicidade de Odisseu encontra-se na superação das tentações que o impedem de completar seu *nóstos*, ou seja, na recuperação de sua identidade. Os obstáculos que lhe marcam o regresso estão todos relacionados ao esquecimento do nome. Calipso oferece-lhe a imortalidade em troca da negação do nome e de seu *kléos*; Circe proporciona ao herói a entrega total aos prazeres do instinto, que o levam à perda da humanidade inerente; os lotófagos, por sua vez, representam o completo esquecimento da pátria através de uma folha comestível tão doce como o mel. Encontros fabulares e fantasiosos que afastam Odisseu de sua origem e de seu *telos*.

⁸² É antiga a discussão sobre a autoria da *Ilíada* e da *Odisséia*. Argumenta-se que as diferenças estilísticas dessas epopeias signifiquem a existência de dois autores, ou um conjunto de autores, diferentes, se for levada em consideração outra questão homérica que desconfia da própria existência de Homero como autor de qualquer uma dessas obras. Nesta última possibilidade, a autoria seria atribuída a um conjunto de aedos e não a um único.

Ainda que o esquecimento seja a morte e a dissolução do ente, a vagueação por diversas terras e o perigo constante de perder-se já se instalam no exórdio, levando-nos mais uma vez aos volteios do labirinto. A expressão *polytropos* não assinala tão-somente o signo da astúcia, mas inclusive o caráter da errância que marcará toda a trajetória do herói⁸³: *Canta-me, ó Musa, o homem fértil em expedientes, que muito errou*. Como errante, Odisseu distancia-se de seu destino e o fraudador por natureza é enganado ao aportar em inúmeras terras estranhas antes que possa alcançar seu *telos*. No entanto, o engano que lhe é direcionado por Poseidon, Calipso e Circe é superado pela habilidade da *métis*, signo de sua vitória sobre Tróia e garantia de sucesso em seu *nóstos*. Mais uma vez, o herói projeta-se no poema em cumprimento de seu nome: como o vagamundo, padece as dores das vagas e do engano, e, pela *métis*, igualmente engana para recuperar seu *kléos* e identidade.

Qualificado como herói *polýmetis*⁸⁴, Odisseu age pela duplicidade da *métis* (engenhosidade, sagacidade, artifício). Se por um lado, tal predicado mantém Odisseu sempre no domínio de si mesmo, nunca agindo pelo impulso irracional, e sempre pronto a adaptar-se às mais diversas situações, inesperadas ou planejadas, por outro, a astúcia igualmente age por disfarce, “toma emprestada uma forma que mascara, em lugar de revelar seu ser verdadeiro.” (DÉTTIENE; VERNANT, 2008, p.29). A faculdade de ludibriar potencializa o jogo dúplice da *métis*: entre a aparência e a realidade, a astúcia cria o efeito da ilusão (*apáte*) e age mergulhada em um mundo múltiplo e oscilante.

No solo de Ítaca, diante de seus familiares, terá Odisseu, enfim, restituído seu nome e a glória do devido reconhecimento? O encontro com os parentes revela a crise de identidade que acomete a todos; Odisseu não é reconhecido de pronto por ninguém, apenas por traços

⁸³ Em grego, *polytropos* significa não só astuto, muito variado, esperto, manhoso, mas também errante.

⁸⁴ “Ulisses é o único dos heróis homéricos que recebe qualificativos que definem diversas nuances de uma inteligência elevada ao mais alto grau, pois lhe são atribuídos – somente a ele, é preciso que se diga – adjetivos precedidos por ‘*poly*’[muito].” (KOHLENER, 2005, 899) Se apenas Odisseu é qualificado no mais alto grau da inteligência, é preciso mencionar que o epíteto de *polýmetis* também é atribuído somente ao grande Zeus e a Hermes, o que associa o herói à engenhosidade dos deuses. (ver DÉTTIENE; VERNANT, 2008, p.25)

peculiares que não poderiam ser carregados por nenhum outro homem. Será, portanto, o mesmo Odisseu que se apresenta aos seus após vinte anos decorridos? Aqui nos deparamos com mais um rastro de sua identidade: a ampla capacidade de se tornar “ninguém”.

O episódio mais memorável do encobrimento de sua identidade é, obviamente, seu confronto com o monstro Polifemo, em que oculta seu verdadeiro nome para se salvar, num movimento de associação entre *métis* e *outis* (ninguém)⁸⁵. O disfarce é momentâneo e Odisseu reassume sua identidade ao gritar seu nome ao gigante quando se vê a salvo. Permanecer no anonimato implicaria na segurança do útero materno, porém Odisseu deve renascer da caverna de Polifemo, lançando seu nome nos dentes de um universo hostil, governado por Poseidon.

Mais elucidativo, porém, é seu encontro com o fiel porqueiro Eumeu. Oculto sob o disfarce de mendigo, daquele que, por viver da caridade alheia, perde-se no anonimato, Odisseu relata ao serviçal outra trajetória que o herói tão esperado teria percorrido: o mendigo, cretense, teria visto o solerte Odisseu em Creta e, em seguida, teria se envolvido em uma cadeia de aventuras com homens e terras estranhas. Nenhum indício de reconhecimento se manifesta nesta passagem, devido à ampla capacidade de Odisseu de se ocultar sob o nome por meio do engano. Mentirosa seria sua narrativa naquele momento, dada a narrativa anterior pronunciada no país dos feácios, mas podemos estar diante de uma nova ilusão. A trajetória narrada a Eumeu não poderia ser a verdadeira, lembrando que Odisseu “viu as cidades de muitos homens e conheceu o seu espírito”? Não estaria distanciado desta última assertiva o conhecido itinerário fabuloso que Odisseu narra em terra de Alcínoo?

Entre renomado e anônimo, vítima e algoz, astuto e fraudador, artífice e destruidor de cidades, familiar e errante, humano e sobre-humano, a personalidade de Odisseu se constitui

⁸⁵ Quando interpelado pelo ciclope acerca de seu nome, Odisseu, ainda em sua caverna, diz chamar-se Ninguém, uma artimanha para escapar à vingança do monstro após ter furado seu único olho.

por múltiplas antinomias, facetas de um mesmo princípio constituintes de sua figura complexa e aberta à diversidade de representações que exploram esta ou aquela potência da identidade do herói. Entretanto, apesar de sua complexidade, o personagem não está entregue aos meandros da incerteza e da ambigüidade; a polarização que constitui seu caráter é transparente, pautada na afirmação e não em uma incógnita, ou seja, Odisseu é *isto e também aquilo*.

A diversidade de possibilidades que emana da personalidade de Odisseu faz dele, ainda, um receptáculo para a associação com outras figuras da tradição. Polivalente, o herói é perenemente aberto a relações com personagens históricos ou literários, jamais perdendo suas características inerentes; ao contrário, sempre será possível localizar em Odisseu as sementes latentes de traços diversificados que aludem a um personagem específico de nossa tradição, encontro que não implica em desarmonia ou corrupção da centralidade do herói. Não nos parece possível, portanto, asseverar que determinada representação de Odisseu manteve incólumes os reconhecidos traços do herói ou que deles se distanciou amplamente.

Em ensaio para definição do verbete “Ulisses” em *Dicionário de Mitos Literários* (2005), Denis Kohler afirma que Kazantzakis peca pela excessiva fidelidade a Homero, no que concerne à criação do “novo” Odisseu, em contraposição à inovadora obra de Joyce, esta sim, a tão esperada segunda Odisséia (p.914-15). Ainda que as representações dos dois autores modernos sejam significativamente diferentes, a crítica de valor (e hierarquia) entre as duas obras é estéril, pois sendo Odisseu uma figura proteiforme e aberta à amplitude de significação, qualquer nova reinscrição de sua personalidade na tradição será sempre *inédita* e ao mesmo tempo *prevista*, sempre será a conservação de traços e, mutuamente, a inserção de novos. Rio caudaloso com diversos afluentes, Odisseu transborda as margens, sem ponto fixo, corrente e inapreensível.

Na obra de Kazantzakis, a figuração de Odisseu, em suas primeiras aparições, é manifesta pelo olhar dos outros personagens de Ítaca. Sem Euricléia como importante elo para o restabelecimento da união conjugal, Odisseu, já nos versos imediatos ao banho, encontra Penélope no trono. Vestido com a pompa de um rei, Odisseu, ao contrário do devido reconhecimento, desperta terror ao olhar da rainha, que nele descobre um homem terrível e sanguinário: “Não é este aquele que aguardei ano após ano, oh Deus, com grande desejo,/vejo um dragão gigantesco que, semelhante a um homem, nossa casa pisa” (I, v. 26-27).

O momento do reconhecimento (*anagnórisis*), em que estranhos voltam a ser familiares por sinais marcantes e evidentes, reveladores da identidade, é bastante característico nos poemas homéricos e é esta a última prova que Odisseu cumpre em seu *nóstos*, sendo desafiado por Penélope, que não o reconhece instantaneamente. Desse modo, não seria, portanto, necessário esperar o reconhecimento imediato da Penélope moderna; contudo, o estranhamento inicial não evolui para o desafio da descrição do leito nupcial talhado em uma enorme oliveira, nem tampouco para qualquer sinal que possa se coadunar com a memória do marido resguardada. A falta das provas de identidade, como a cicatriz na coxa vista por Euricléia, a descrição do leito ou a enumeração das árvores do pomar para Laertes, estabelece o estranhamento e a rejeição; os familiares tornaram-se estranhos um aos outros. Toda possibilidade de familiarização é arruinada, pois os vinte anos transcorridos causaram mudanças em todos os personagens, não mais se apresentando aos entes com a figura da memória. A problemática da identidade iniciada em Homero se alonga insolúvel em Kazantzakis para o total desconhecimento e a desintegração da tentativa de restauração da unidade perdida.

Se a unidade familiar não pode ser resgatada, o restabelecimento da identidade de Odisseu é igualmente abalado, assim como são esvaziados do significado clássico os papéis dos personagens da primeira *Odisséia*. O eixo central a partir do qual se dá o desencaixe de

caracterizações e ações entre as duas odisséias, nos dois cantos iniciais, é exatamente o problema do reconhecimento; deste eixo se ramificam todas as impressões dos personagens no solo de Ítaca (incluindo Odisseu), assim como as ações que desempenham. A tensão não se detecta, portanto, no conflito básico entre memória e esquecimento, no qual se apóia o reconhecimento homérico, mas na ambivalência do nome Odisseu, aquele que desperta o ódio e sofre as conseqüências desse mal. Quem alcança o *nóstos* e mata os pretendentes na *Odisséia* moderna não é o Odisseu sofredor e com direito à vingança pela usurpação de seus bens e conseqüente ocultação do *kléos*; ao contrário, a faceta explorada deste novo Odisseu é a que o liga à tradição do ódio⁸⁶, suas ações são, portanto, medidas à altura de um bárbaro.

Embora as vestes sejam do afamado rei de Ítaca, aos olhos de Penélope, do filho Telêmaco, do pai Laertes e do povo itacense, aquele que retorna não passa de um forasteiro ameaçador da integridade familiar, reconhecida pela prudência e sensatez. A importância do olhar da esposa, porém, é bastante reduzida e suas aparições se resumem a momentos de reserva e distanciamento, tanto em sua participação na trama como para o olhar do marido, o que a torna praticamente insignificante. O único contato físico entre os esposos ocorre logo após o primeiro encontro, num súbito arrependimento de Penélope, contrariando sua característica de prudente, já que provas de reconhecimento são necessárias antes de qualquer aproximação.

Reanima-se a rainha e, sem separar os lábios,
avança pelo umbral
e abraça os joelhos de seu esposo;
Mas ele, depressa, ordena às mulheres refugiarem-se no alto;
desvia a cabeça e a fortes brados a seu filho chama. (I, v.125-129)

⁸⁶ A faceta do ódio que Odisseu desperta foi largamente explorada na literatura clássica. Em *Filoctetes* (409 a.C.), de Sófocles, Odisseu tem uma atuação “maquiavélica” (desconsiderando o anacronismo do termo). Como um sofista, ele tem o papel de enganar e roubar as armas de Filoctetes, que outrora as recebeu de Hércules, seguindo um oráculo de que os gregos apenas venceriam a guerra de Tróia em poder daquelas armas. Eurípides segue a mesma tradição do ódio em suas peças *As Troianas*, *Ifigênia em Áulis*, *Ifigênia em Táurida* e *Hécuba*. Na obra deste tragediógrafo, Odisseu é retratado como antipático, mentiroso e, portanto, um homem perigoso, o grande causador de sofrimento na Guerra troiana, ao lado de Helena.

Mais importantes serão as avaliações de Telêmaco e da população revoltada com o morticínio dos pretendentes, também filhos de Ítaca, e com a perda dos companheiros na trajetória do *nóstos*, deixando viúvas muitas mulheres. Caracterizado não como um jovem imberbe, no limiar da adolescência para a vida adulta, mas como homem maduro, sensato e ajuizado, Telêmaco se contrapõe às atitudes do pai e, assim como o povo revoltoso, se indigna e anseia que o pai jamais tivesse regressado.

E o moço, tremendo, retrocede e reflete: “Este, como o coelho,
 Todo macho sufocará sobre a terra.
 Se pudesse, Deus meu, apanhá-lo e cravá-lo, atado pelas mãos,
 Na proa de meu veleiro mais veloz, com toda força,
 Para que zarpasse atrás do sol-que-não-retorna e não regressasse mais.”
 (v. 179-183)

Odisseu não demonstra vontade de agir com clemência diante da população amotinada, a despeito dos conselhos do filho para conter sua cólera e considerar que o povo também possui alma (v. 296-298). Sentindo a ilha se agitar sob seus pés, “como proceloso pélagos” (v.114), longe de “encontrar terra firme onde deitar raízes” (v.115), Odisseu observa a turba à sua frente, enquanto pondera entre os caminhos do espírito de leão matador ou pastor de rebanhos.

As tristes velas e tochas vão agitando as viúvas ao vento
 Treme a teia de seus corações, mas não confessam,
 Todas juntas entoam uma ária e com gargantas roucas
 Cantam a altas vozes para tomar valor:
 (...)
 mas cessaram de improviso aterradas e as vozes sufocaram,
 pois divisaram ao reflexo das tochas a testa erguida de bonete pontiagudo,
 as rudes barbas meio grises pelo mar iluminado
 e o olhar-de-torvelinho do senhor.
 Todos ficaram petrificados. Os jovens se esconderam atrás das mulheres,
 Tremeram os joelhos dos inválidos; arquearam os anciãos;
 Somente se ouvia o gotejo da resina das espessas tochas. (v.303-315)

Diante do temível forasteiro, a multidão retrocede em seu intento de cobrar por suas ações assassinas, o que reforça a caracterização de Odisseu como bárbaro. De um estranho sanguinário e assassino tudo se pode esperar, principalmente daquele que surge com o enxame de mortos atrás de si⁸⁷, carregando consigo toda a experiência da guerra mais afamada do mundo helênico, e na qual o herói desempenha o papel decisivo. A população não estaria, portanto, desafiando o governante de sua pátria, mas o grandioso herói que da guerra retorna com um longo histórico de matanças, arrefecendo os ânimos dos varões mais corajosos da ilha. Aos olhos de seu povo, Odisseu se assemelha não a um homem de poder, mas a uma entidade superior, sobre-humana, ligada ao divino ou a forças obscuras que eles não podem compreender. Deste modo, o próprio temor que a sua aparência desperta nos itacenses é suficiente para aplacar a revolta, contrariando a vontade profunda de Odisseu de encontrar entre o povo uma alma livre e intrépida com a qual ombrear⁸⁸. Tamanhas são a servidão e a fragilidade do povo, desarmado de seu desejo pela simples presença do forasteiro, que Odisseu se decide por uma ação compassiva, em lugar de deitar ira para castigar a indolência daqueles que aceitaram o saque dos armazéns reais e a desonra da ocupação de sua propriedade pelos pretendentes.

Telêmaco, ao contrário de contentar-se com a compaixão do pai, encontra-se imerso num tormento questionador, na tentativa de entender “o espírito temerário e complicado de seu progenitor”. (v.424):

Como cai, meu Deus, sobre as almas e como as domina!
Ergue-se rijo na seara da terra e joga com o tridente
separa no ar a palha dos trigos;

⁸⁷ “Afundaram os jovens as adagas atrevidas no cinto/ e mesmo as tochas de luz vacilaram, pois da praia avançam/ como exército incontável os mortos de Tróia/ com suas pobres lanças carcomidas, suas barbas já não aparadas,/ e silenciosos precipitam-se no ar/ a adornar em fileiras, à esquerda e à direita, como noturnas asas nas costas de Odisseu.” (v. 362-367)

⁸⁸ “Em vão esperaste encontrar alguém igual a ti para lutar com ele:/ tu à direita e aquele à esquerda e entre ambos a ilha de Ítaca”. (v. 354-355)

a uma arroja ao estábulo e aos outros às pedras mudas e polidas
do moinho de seu espírito e lentamente as vai moendo fino.
O temor tomava o filho; ansiava apartar a seu pai;
Que se vá outra vez como espuma e se perca na onda, viajante-da-noite.
(v.425-431)

A juventude e a inexperiência de Telêmaco mantiveram-no por toda *Odisséia* homérica dependente da sombra de seu pai, homem que conhecia apenas pelas lágrimas, esperanças e incertezas da mãe, pela devoção e memória da ama Euricléia e pelos relatos do porqueiro Eumeu. A reconhecida viagem (Telemaquia) que o rapaz empreende para coletar notícias sobre vida ou morte de seu pai, na verdade, é a viagem de formação e descoberta de sua identidade, até então inexistente pela ausência do progenitor. O significado profundo dessa busca está no desejo de receber de Odisseu a consagração da varonia, passando da incerteza para a confiança. Antes de pôr-se a caminho, Telêmaco carregava apenas uma imagem obscura e indistinta de Odisseu, porém não podia contentar-se em ser meramente o filho de Penélope; o desaparecimento do pai configura a ruína de Telêmaco, pois sem honrarias fúnebres ao herói, inexistente a herança de *kléos* que lhe seria deixada⁸⁹. Sem a glória herdada, sem identidade e sem a capacidade de governar Ítaca como jovem imberbe, Telêmaco necessita desesperadamente de seu pai, dada a sua inutilidade. A falta da herança natural de *kléos*, no entanto, leva Telêmaco a conquistar sua própria identidade e renome, partindo em viagem para o Peloponeso, onde visita o sábio Nestor em Pilos e Menelau em Esparta.

⁸⁹ Em passagem da *Odisséia* homérica, Telêmaco assim explica a relação entre funeral e *kléos*: “Menos penoso seria saber que, de fato, morreria,/ se sucumbisse entre os seus companheiros nos campos de Tróia,/ ou entre os braços de amigos, depois de acabada a campanha./ Túmulo os povos Aqueus com certeza haveriam fazer-lhe,/ e, no porvir, a seu filho deixara renome perene./ Mas, desse modo, as Harpias sem fama nenhuma o arrastaram./ Dele já não há notícia, sumiu, só me havendo deixado/ pranto e aflições (...)” (HOMERO, I, v. 236-243) A concepção clássica de renome (*kléos*) revela que todo *kléos* do mundo é inútil sem um funeral público em que o herói possa ser reconhecido e ter seu nome largamente lembrado.

Telêmaco retorna à Ítaca amadurecido, cômico de si mesmo e certo de sua ligação filial com Odisseu, já que, reiteradas vezes, seus interlocutores na viagem associam sua imagem à do pai, dada a nítida semelhança que compartilham. Assim, já em Ítaca, Telêmaco está à altura do pai e, ao seu lado, pode dar cabo do plano de extermínio dos pretendentes. Telêmaco age identicamente a Odisseu nos cantos finais, provando ser capaz de suportar as ações indignas dos invasores para salvaguardar a identidade do mendigo disfarçado até que o plano de vingança seja consumado. Em duas passagens, porém, vê-se a possibilidade de rivalidade entre os dois: a primeira no canto XXI, em que o filho tenta, por três vezes, sem sucesso, retesar o arco de Odisseu⁹⁰, e teria conseguido na quarta se não fosse a intervenção do pai (v. 124-129); e no canto XXIV, em que pai e filho disputam o posto de herói mais valoroso (v. 506-515).

É a rivalidade o grande obstáculo para o reconhecimento entre pai e filho na obra de Kazantzakis. Confirmando o epíteto de “ajuizado” que ostenta em Homero, o Telêmaco moderno não só diverge de seu pai nas avaliações e valores, mas percebe nele a ameaça ao trono que lhe caberá por direito. Aos olhos de Telêmaco, Odisseu seria, portanto, aquele que excita os ânimos e a insatisfação, provocando a desordem cultural. Opondo-se à ordem estabelecida, Odisseu já não seria um “construtor de civilidade” (RAMOS, 1970, p.25), ainda que tenha reestruturado a casa e o reino; Telêmaco, sim, assume a função de conservar os valores culturais do reino e da Grécia: a pátria como bem maior, centro cósmico e sagrado das realizações humanas, e a paz, findas as ações heróicas, pacto que foi executado por Atena na

⁹⁰ A prova do arco foi proposta por Penélope, anunciando que se casaria com o vencedor. No entanto, apenas Odisseu era capaz de manejar a arma insigne. O fato de Telêmaco ter quase conseguido a proeza marca a quase equivalência entre pai e filho conquistada pelo jovem.

Odisséia primeira. Com a paz, Telêmaco esperava pôr fim à odisséia, à peregrinação marítima contrária aos interesses da sociedade e das práticas de civilidade⁹¹.

Pai e filho seriam, assim, a representação do embate entre as forças da superação e da conservação, um opondo resistência ao outro que tenta se evadir. Não mais sujeito às ações e ao renome do progenitor, Telêmaco já descerra suas próprias asas de águia⁹² e recusa o *kléos* que lhe seria deixado como herança. O filho de Penélope almeja o desaparecimento do pai, a sua ausência, para que a ordem e a unidade familiar sejam conservadas, e ele possa ocupar o trono como soberano de Ítaca, prolongando, deste modo, seu próprio *kléos* conquistado. A rivalidade entre os “machos” se firma, a emboscada do parricídio sinaliza a única solução para o afastamento do intruso:

Como rosa em botão, ergue-se cerrada a hora futura;
 enquanto nas areias se entalhava a seta da partida,
 tramava o filho em sua mente a perdição do pai,
 E as duas preciosas almas se equilibravam na balança da Moira.
 (...)
 Farejou como uma abelha o-de-muitas-artimanhas
 a rede da traição que o filho aos seus pés estende;
 mas, impassível, se erguia sobre os ombros a cabeça luminosa:
 “Compadeço ao pobre jovem, ao filho bem-educado!
 Toma água para beber e teme, pão para comer e treme;
 ao leito cai para dormir e o atormentam os sonhos;
 dormindo ou em vigília, em todas as partes o oprime minha presença.
 Tende paciência, na noite em que te leve
 à câmara nupcial para engendrar um filho e não perder a estirpe,
 largarei o velame ao vento e uma pedra apanharei,
 desde o convés, rindo zombeteiro, a lançarei por sobre as minhas costas:
 O exílio é a minha pátria e meu filho a espuma!”

(II, v.1105-1108/1122-1133)

⁹¹ Na Grécia antiga, a idéia de cultura e civilização estava associada ao conhecimento da agricultura e à habilidade de cozinhar o alimento (o pão), práticas que se ligam à terra e não ao mar. A navegação de Odisseu o afastaria, portanto, da cultura e dos valores gregos. Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. “A Memória dos mortais: notas para uma definição de cultura a partir de uma leitura da *Odisséia*”, 2006, pp. 13-27; VIDAL-NAQUET, Pierre. *O Mundo de Homero*, 2002, p.34.

⁹² A metáfora da águia é uma referência ao sonho de Telêmaco no canto I (v. 436-453), em que se vê carregado no ar pelas garras de águia do pai, cravadas em sua cabeça. O filho clama para que o solte, pois suas próprias asas já se tornaram fortes.

A emboscada tramada por Telêmaco não se realiza; não, porém, pela argúcia de Odisseu que poderia detê-lo, mas, sim, por ser uma ação desnecessária; ao mesmo tempo em que Telêmaco sentia a opressão das garras da águia maior enterradas em sua mente e arquitetava seu plano, Odisseu, por seu turno, preparava o barco para zarpar definitivamente.

Se Penélope, Telêmaco e a população itacense sentem por Odisseu um misto de temor e repulsa, o herói, desde sua chegada à ilha, amarga os pesares do retorno após vinte anos transcorridos. A passagem temporal entre a partida para Tróia e seu retorno é decisiva para a avaliação que despende aos seus antigos valores, a satisfação e a pacificação não poderiam ser a recompensa alcançada após inúmeras transformações em seu périplo árduo e múltiplo. A reunificação familiar e o apaziguamento como bens maiores parecem inverossímeis se atribuídos ao herói proteiforme e pleno de experiências de guerra e cidades. Igualmente inverossímil se torna o reconhecimento espontâneo entre pessoas que não podem ser consideradas as mesmas da juventude, questão que alerta para a incongruência entre memória e realidade. Neste contexto, a exegese de Kazantzakis “desconfia” da paz reinante que se estabelece no enredo homérico.

A falta de pleno reconhecimento entre o forasteiro (o outro) e os que permaneceram em casa como símbolos do “mesmo” aponta para a desarmonia, o descompasso entre os elos da unidade a ser restabelecida. O júbilo que, normalmente, se encontra na pátria após os anos de exílio não se efetiva em Odisseu, pois a insatisfação pelo retorno é sentimento que acomete a todos. No entanto, o descontentamento e o incômodo que resultam dos encontros iniciais não chegam a revelar a Odisseu o significado real das suas inquietações, aclaradas apenas posteriormente, quando ele compreende que tanto a pátria como os familiares representam o impedimento de sua marcha.

Ao redor da lareira, Odisseu enceta uma longa narrativa, relatando à família sua deambulação fabulosa antes que pudesse alcançar a meta. A passagem corresponde à cena

homérica em que, no ambiente reservado do quarto, o herói participa a esposa dos acontecimentos da viagem, em colóquio íntimo (canto XXIII)⁹³. Como na obra moderna não há identidade entre o casal, tampouco intimidade, a cena se dá no espaço comum a todos os familiares, que, reunidos, ouvem silenciosamente a narração.

Após descrever os feitos em Tróia, Odisseu concentra-se em deslindar os três grandes obstáculos que atrasaram seu retorno e que significaram para ele formas letais adotadas por Caronte⁹⁴ para turvar sua mente e arrebatá-las suas armas (II, v. 76-77), as figuras femininas de Calipso, Circe e Nausícaa. Todas elas compartilham de um mesmo impedimento na jornada de Odisseu: representam o esquecimento da pátria. Estimulando a divinização no herói, Calipso o afasta das recordações humanas:

Em seu interior se suavizaram e aliviaram os sofrimentos do homem,
submergiu a terra pátria fulgurando nos abismos do olvido
e como num jogo, luz e nuvem se agitavam no vento;
se uniam, se separavam, se apagavam, o filho, o pai, a mulher:
subia o deus como a morte e devastava as entranhas.
(II, v. 128-132)

A lembrança de sua identidade e de sua meta somente retorna quando encontra os remos na praia, sinal de uma prática humana e intimamente relacionada a Odisseu. A visão dos remos o faz recobrar o entendimento de que era um homem ardente que “possuía pátria, um filho, uma esposa e um navio veloz” (II, v.151).

Na terra de Circe, Odisseu, mais uma vez, se entrega ao esquecimento de si e de seus deveres, envolvendo-se nos prazeres carnavais que a feiticeira lhe oferece:

⁹³ Além de corresponder ao colóquio íntimo do casal, a passagem de relato aos familiares é uma repetição da famosa narração de Odisseu na corte dos feácios. A respeito do caráter de aedo que Odisseu também carrega faremos uma discussão no terceiro capítulo.

⁹⁴ Miguel Castillo Didier, na tradução castelhana, adotou a palavra “Caronte” em muitas das referências à morte, enquanto Kimon Friar prefere “Morte” para o original grego *χαρων* (*Charon*).

Como esquecer, oh deus, a alegria que rugia em meus rins
 ao ver alma, luz e virtude se dissolverem,
 apertados mãos e músculos, rolávamos na areia ígnea,
 trança de víboras que se pegam ao sol e sibilam.
 Pouco a pouco, a razão emudeceu em mim; se apaga o fogo do lar
 e o espírito corrompido se faz carne e descende ao ventre.

(...)

Fui abatido, com o tempo o coração tornou-se um coágulo de sebo;
 as paixões ardiam, apagavam, em seu interior, em um brumoso olvido,
 no abismo da besta me arrojava, mugindo.

Me distendia na carne amorosamente e etéreos se desvaneciam
 cuidados, fogo, ascensão e esperanças do homem;
 chega ao fim a viagem brilhante, terminou; no barroso porto
 docemente atracaram alma e balsa do homem afortunado.

Oh varão-das-mil-viagens, alma pródiga, não será esta a pátria?

(II, v. 315-320/ 323-330)

Os instintos primitivos e a perda das virtudes humanas representam aqui a tentação que incitou Odisseu a mais uma prova. Se na ilha de Calipso o herói ainda não percebera que o ideal de pátria pode cambiar conforme as circunstâncias, ao lado de Circe seu retorno torna-se realmente ameaçado, ao mergulhar profundamente nas bases da constituição humana. Como herói, o equilíbrio de Odisseu mostra-se constantemente em perigo, pois “a glória do divino que recai sobre a figura do herói combina-se estranhamente com a sombra da mortalidade do que resulta seu caráter mitológico”. (KERÉNYI, 1998, p.18) O herói, assim, e a experiência de Odisseu o prova, vagaria oscilando entre a capacidade de tornar-se divino, atemporal, e a sua intrínseca humanidade, que pode lançá-lo nos abismos da morte. No entanto, apesar de ser homem e, portanto, sujeito às fraquezas humanas, o herói é ainda caracterizado por uma notável solidez, que comunga com as figuras divinas. É devido a esta *solidez* que mais uma vez a consciência de Odisseu despertará para o *dever*.

Ao avistar na praia uma mãe amamentando seu filho e homens comendo e bebendo, ressurgem a lembrança da esposa e das plantações de Ítaca, adormecidas no mais recôndito de seu ser, visões relacionadas com as práticas e os sentimentos humanos, cultivados e

apreciados pelo herói no tempo de outrora. Forja então, novas asas, remos e velas, voltando ao mar, ainda que as súplicas de Circe fossem suficientemente tentadoras:

Aonde vais, às dores do homem e aos abismos da mente?
 Aonde vais arruinar-te, formoso corpo, a quebrar-te como cântaro?
 Meu negro seio é sua pátria e por mais que a estranhas terras tu vás,
 um porto mais sereno não encontrarás, esquecimento mais piedoso;
 pois cheia está de carne, de mulher doce é a alma!

(II, v. 373-377)

A navegação não o levou, porém, em direção ao seu almejado destino. Caronte ainda o lança a mais uma prova, destroçando sua embarcação para que busque salvação na terra dos feácios, onde a doce visão de Nausícaa se assoma como nova tentação.

Como uma virgem mascarou-se a morte, rebento de alta estirpe,
 e se instalou na praia, com mansidão sorrindo ao navegante.
 Regozija-se meu sofrido coração no formoso corpo mortal,
 exalando a debilidade sagrada e humilde do humano.
 Ela não era divina como um cume sempre cristalino, nem
 fumaça, labareda faminta confinada nas entranhas da besta:
 admirava ao homem que sobre a terra se ergue e me alegrava
 de refletir-me por inteiro em seus serenos olhos negros.
 Não me alçava no éter vazio; não me arrojava ao Hades:
 Nesta terra morna e florescida, andávamos juntos.

(II, v.405-414)

A tentação da morte mostra-se agora mais tenaz, pois não lança a armadilha aos extremos do heroísmo, à mais alta elevação do herói ou à obscuridade da constituição humana. Ambos os extremos podem ser vencidos pela *mente heróica*, contrários são à sua natureza dúplice. Como figura intermediária, em comunhão com as forças do divino e do homem, o herói resiste às tentações que representam estados estanques e definitivos da natureza e vence pelo uso da razão, mantendo-se um homem (*andra*). Não sendo divina nem voluptuosa, Nausícaa se apresenta como modelo feminino da criatura humana,

correspondendo, portanto, à plena humanidade de Odisseu. Os altos predicados femininos que a jovem carrega são suficientes para afastá-lo dos intentos da memória, pois se conformam amplamente com a figura da esposa, tão humana e formosa quanto Nausícaa.

A solidez de caráter e a vontade pertinaz de volver ao lar são características que configuram a heroicidade de Odisseu. Diversos são os obstáculos que atravessam seu caminho, como tentações simbólicas do mundo terreno⁹⁵, refletindo não a morte em si, como denomina o herói moderno, mas como oposições à sua marcha, à livre fluidez de sua vontade. Vencer tais impedimentos, sejam eles reais ou simbólicos, é a faculdade que torna o homem comum um herói, navegando no mundo fabuloso das aventuras ou convivendo com semelhantes em uma cidade.

A pátria como valor imutável torna-se inatingível para o herói moderno, sujeito constantemente às oscilações e transformações da contingência e de sua vontade. O estado de repouso, representado aqui pela pátria, significaria, portanto, o absolutismo dos valores, o que contraria a transitoriedade incessante dos fenômenos, uma busca antinatural de uma totalidade inapreensível. Almejar a pátria como repouso ou como recompensa pelo sofrimento de um exílio forçado exprime um valor idealizado de cessação dos esforços e das pelejas, o que, modernamente, caracteriza uma incoerência em relação ao movimento incessante da vida e do homem. A pátria, portanto, assim como as figuras femininas, seria mais um signo de morte.

Em Ítaca, diante de mulher, filho e pai, Odisseu compreende que caíra novamente na armadilha de Caronte, ao vestir a morte com a sua última roupagem, a ilusão mais perigosa de todas: o lar.

⁹⁵ O desejo humano de chegar a ser Deus, o prazer vivido em sua plenitude, a bem-aventurança numa terra idílica, tentações estas que afastam o homem de seus reais deveres ou o aprisionam, assim como quaisquer outros valores.

Volta-se e olha sua mulher, divisa filho e pai,
 Estremeceu de súbito, suspirou e tocou seus lábios com a mão:
 Agora compreendia, também era a pátria rosto doce da morte.
 Como de fera apanhada na armadilha, seus olhos giram
 E se movem chamejantes, amarelos em suas profundas covas.
 Estreito como choupana de pastor, pobre lhe pareceu o palácio paterno,
 Uma dona de casa murcha também esta mulherzinha,
 E o filho, como ancião octogenário, tudo pesa com cuidado
 Para encontrar o honrado e o justo, o desonesto e o injusto, e treme
 Como se fosse acaso a vida sensata, e a chama fosse exata
 E também o espírito, o mais precioso bem do homem de ímpeto-de-águia!
 Riu o atleta de-coração-combatente e estremeceu,
 E então a doçura da lareira e a pátria desejada
 E as doze deidades e a velha virtude no fogão honrado
 E o filho mesmo pareceram-lhe contrários à sua elevada raça.
 (II, v. 433-447)

Se no canto I, Odisseu já sentira a ilha como proceloso pélagos sob seus pés, a família e o povo rejeitando-o como se não fosse o renomado herói, a partir da constatação de que fora agarrado na armadilha inesperada de Caronte, seus esforços passam a configurar nova direção, afastando-se do centro do *nóstos*. Antes, porém, Odisseu encerra a narração sobre a proximidade da morte em sua navegação; Penélope chora, Telêmaco tenta consolá-la, ao mesmo tempo em que observa com horror os olhos chamejantes do pai na penumbra, indícios que continuam a reiterar o ódio que o herói desperta e/ou protagoniza. Impassível e inclemente parece Ulisses aos olhos familiares, mas a faceta do solitário, daquele que padece as dores, revela-se aos olhos da população:

Caminha a grandes passos em silêncio o arqueiro, destrava o ferrolho,
 atravessa os átrios e caladamente toma a estrada.
 Uns o encontraram a subir o atalho montanhoso do cemitério,
 outros o viram cambaleiar sobre as rochas que circundam a praia selvagem,
 um visionário mudo o viu à meia-noite
 nadar e falar secretamente com os gênios do mar,
 mas apenas uma criança pequena em seu sonho o viu
 junto ao mar espumante sentar-se arqueado e chorar.
 (II, v. 458-465)

O entendimento de que tanto a pátria como a família podem significar a perda do nome – pois Odisseu deveria renunciar à faceta da errância e da astúcia para aceder às necessidades deste desígnio – impulsiona o herói a novas ações que o levam longe do âmbito homérico. Os preparativos para a retomada da navegação se revelam marcados pelo novo estímulo de manter-se em marcha, em contraposição à pacificação improfícua do descanso no lar. Ao contrário de significar uma sede hedonística de conhecimento e de experiências, ou de mero aproveitamento da vida em sua plenitude⁹⁶, a marcha que desponta nos desejos do herói kazantzakiano liga-se à idéia de prolongamento das ações dos antepassados, de modo que não sejam esquecidos e não se dissolvam no mundo dos mortos e, sim, que sirvam de adubo, de impulso para que o descendente siga mais longe. A *marcha kazantzakiana* se fundamenta por um movimento de superação que manifesta a atitude heróica de desenvolver a plena potencialidade do homem, assim como de ultrapassar as conquistas das gerações precedentes.

Como a superação do homem implica no reconhecimento dos feitos de seus antepassados e na herança deixada aos descendentes para que o circuito não se interrompa, compreende-se que a atuação de Odisseu não é tão simplesmente de caráter individual, como foi afirmado na *Primeira Parte* deste trabalho. Mais do que depender dos deuses (ou de Deus) para o cumprimento dos feitos heróicos, Odisseu tem o dever de recuperar da morte e do esquecimento as ações mais valorosas daqueles que, anteriormente, lograram o êxito da superação de si, abrindo espaço para as gerações vindouras e, deste modo, colaborando na ascensão coletiva⁹⁷, o que aumenta a responsabilidade de ação de Odisseu. A ação heróica, portanto, ao contrário de significar a empresa de um único homem pleno de virtudes e de ser afeiçoada por entidades superiores, é uma longa cadeia de esforços interdependentes, o que,

⁹⁶ O ímpeto pelo aproveitamento intenso da vida é mais característico do Ulisses de Tennyson.

⁹⁷ A ascensão coletiva inclui animais, plantas, todas as raças da humanidade e Deus.

por um lado, indica a independência do homem em relação aos deuses, mas, por outro, a reciprocidade entre os indivíduos.

Neste sentido, e recuperando as análises anteriores a respeito da oposição apolíneo/dionisíaca, há manifesta, nesta *filosofia kazantzakiana*, o ímpeto de superação da morte, mas não pelo *kléos* ou pelo combate (*agon*), como já apresentado. Em Kazantzakis, esta superação, impulsionada pelo resgate dos mortos, não é apolínea, nem dionisíaca; não é, tampouco, nietzschiana. Esta superação se aproxima da filosofia de Bergson, que será tema de discussão da *Terceira Parte – Odisséia: travessia rumo ao devir*.

A marcha heróica de Odisseu, marcada pela retomada da navegação para além dos limites estreitos de Ítaca, não significa a ruptura radical com o ambiente familiar e com todos os valores ligados ao conceito de pátria. A atitude heróica de Odisseu se revela pela eleição, dentre a diversidade de caminhos abertos pelos homens de outrora, da ação mais elevada, profundamente coadunada com sua própria natureza. Voltar ao oceano e nele empreender nova peregrinação indica a revitalização de determinadas forças despendidas no passado e a interrupção de outras que se pautam em valores niilistas, força de morte que tende à estagnação.

O niilismo contra o qual a empresa heróica de Odisseu se concentra está associado às formulações de Nietzsche, articuladas num discurso que reprova os valores depreciadores da vida em sua fluidez natural, como desperdício de força em direção ao nada. “A criação de valores superiores – Deus, o bem, a verdade – significa para Nietzsche, a negação da vida em nome de uma outra vida, uma vida melhor; a negação do mundo em nome de outro mundo: o mundo verdadeiro”. (MACHADO, 2001, p.66)

O impulso da marcha heróica estabelece uma antinomia entre a vontade libertadora e o niilismo, negação máxima do querer e do criar. A ponta extrema do niilismo não seria, portanto, a avaliação que Odisseu alberga sobre pátria e família, como se a sua recusa de

manter-se em repouso significasse a negação de valores supremos em favor do nada sem sentido, mas a própria unidade familiar, que se afirma no valor da totalidade, e, por isso mesmo, encarcerada em princípios estanques e imutáveis. Dissolver os laços e protagonizar nova jornada é a maneira heróica de escapar da esterilidade dos valores absolutos⁹⁸, cultura que se herda, quase sempre, irrefletidamente. A maneira heróica de sobrelevar as imposições culturais, é, segundo a estratégia nietzschiana, inverter a hierarquia dos valores absolutos e morais para, então, estabelecer novos valores; desta feita, pautados numa avaliação subjetiva e individual, o que Nietzsche denominou “transvaloração de todos os valores”: “mudança do princípio de avaliação, (...) vitória da vontade afirmativa de potência, da superabundância de vida, sobre os valores dominantes do niilismo”. (MACHADO, 1999, p.89)

Desse modo, quando Odisseu oferece sacrifícios aos mortos no cemitério do palácio, recuperando os antepassados do limbo, quando se dirige a Telêmaco com viva emoção e nele reconhece traços de sua estirpe, e quando despreza o pai decrepito e maltrapilho como contrário à sua linhagem, está o herói elegendo entre forças e valores para dar continuidade e aqueles aos quais legará ao profundo esquecimento.

O encontro com os mortos acontece sobre a terra, à luz do sol, em *anábasis*⁹⁹, uma inversão à *katábasis* homérica. Não é Odisseu quem desce aos recônditos da morte, mas os mortos se elevam sobre a terra, em resposta à invocação feita pelo herói, para sorver a última seiva de vida: sangue humano deitado na terra por uma ânfora.

⁹⁸ Uma das maiores preocupações de Nietzsche e que permeia toda a sua obra é a relação entre valor e criação. Através de sua interpretação, o valor nada mais é que uma criação humana e, portanto, não pode ser imutável e eterno. Ao contrário da crença metafísica na inquestionabilidade dos valores, eles são históricos, sociais e produzidos. A filosofia de Nietzsche propõe um questionamento e um posicionamento contra o absolutismo dos valores niilistas.

⁹⁹ Segundo Miguel Castillo Didier, a *anábasis* é comum na poesia mortuária neo-helênica, os chamados *mirolois* (cantos da morte e da fatalidade, cantos da moira): “Esta *anábasis* é repetida em centenas de cantos em que as mulheres fazem os defuntos ascender à vida, ainda que a vida seja na poesia. Porque na realidade, eles falam direto do Hades, aquele reino obscuro e subterrâneo da morte onde se encontram”. (2006/2007, p.224)

À beira da fossa funerária agachou-se o rodador-de-mundos
 e afundando o ouvido na terra escutava no Hades
 o ranger de ossos e as goelas cobrando novamente consistência,
 e os punhos rudes entre a terra agarrando as adagas.
 Como tendas de guerra longínquas as tumbas ressoavam.
 Bebiam o sangue humano, se animavam e lambendo os lábios,
 em direção à luz alçavam as cabeças lamacentas, movendo-se como serpentes
 que se contorcem como tranças ao sol.
 (...)

 Tocam a terra viva seus pés trêmulos,
 e uma dança suave e arrastada começam no funerário redondel.
 Invoca primeiro aos varões e aos velhos corroídos
 Com suas armas enferrujadas estremeçam, tocam os ombros
 e sacodem de suas barbas os insaciáveis vermes.
 (.)

 “vamos, meus avôs, de novo o ar anima vossas entranhas,
 e eu salto adiante – vosso neto – e inicio a canção.
 Nunca desejei – posso jurá-lo – a lápide elogiar, mas agora
 para vosso contentamento o farei com mil adornos.
 Ó, asa, lápide, asa fecunda que te estendes sobre o pó
 e choca os ovos magnos e aqueces as grandes águias;
 Lápide minha, águia minha, como fecundam teus ovos em meu espírito!”
 (I, v. 738-745/ 757-761/ 771-777)

As asas para o novo vôo Odisseu desenterra de suas origens, na própria ilha de onde espera partir definitivamente. A passagem deixa evidente o paradoxo que Ítaca representa para o herói: *terra de estagnação e adubo para a marcha*. Deste modo, se por um lado o herói foi, mais uma vez, apanhado na armadilha de Caronte, por outro, o *nóstos* se revela uma viagem necessária, pois em Ítaca encontra a fonte de sua futura criação, no sentido nietzschiano. É pela confirmação de sua identidade – seja agindo como o renomado herói e, portanto, acedendo à configuração homérica, seja selecionando dentre os mortos as ações que fundamentarão sua marcha criativa – que o *nóstos* se completa e abre espaço para novas viagens.

Terra “entre-mundos”, a Ítaca do passado rememorado prepara a jornada do herói kazantzakiano, onde ainda se concentra o futuro latente: Telêmaco como revitalização das ações do pai Odisseu. Se, dentre os mortos, Odisseu escolhe a ascendência da errância e a

força do espírito de leão, deixa ao filho a herança do rei pacificado e pastor de rebanho¹⁰⁰, o que associa Telêmaco a uma continuação da linhagem de Laertes, muito embora o herói tenha reconhecido na rebeldia da emboscada tramada pelo filho sua própria *métis* fraudulenta e o *ódio* que o estigmatiza desde o nascimento, traço que Telêmaco deixa transparecer pela *cólera* e *irritação*, em seu último encontro com o pai:

“Ei, filho de Penélope!”, gritou e sua garganta sufocava;
o moço então se deteve com o queixo a tremer.
“Deixa as armas e volta a tomar tua esposa;
é hora de subir ao leito nupcial e dormir juntos;
não desejo que se manchem com sangue as coroas da boda.”
Juntou o mancebo *com cólera* as sobranceiras; seus joelhos se afirmaram:
“Não quero mais, escuta, sob a sua sombra viver e vegetar.”
Alegrou-se o pai e tomou as mãos do rapaz *irritado*:
(...)
“Agora, no momento da negra separação grande alegria é esta:
suas sobranceiras brilharam com furor, és tu minha própria carne!”
Sem temor, com segurança, o filho fixou os olhos do pai:
como ardem e riem e como no fundo de sua íris
um grande leão altivo acaricia a seu filhote!
As entranhas do mancebo se abalaram, pela primeira vez seu coração
palpitou diante deste homem e reconheceu ao progenitor,
mas conteve sua alegria e não estendeu a mão para tocá-lo.
Apoiou o pai a palma da mão nos alvos ombros:
“Avante, filho meu; separemo-nos; oportuno é o instante;
À aurora desatarei as velas, abandonarei a pátria,
e a ilha com seus rebanhos de ovelhas e seus homens lhe dou,
coroa de pedras, coloque-a em sua cabeleira.
Minha última palavra e vontade quero deixar ao filho
e não sei – pelo desterro – o que poderia recomendar-lhe
Quicá venha o tempo em que se sufoque nesta ínsula pétrea,
e olhe as ondas ao longe e arda seu coração –
ou que muito profundo se arraigue na terra e não se mova mais.
Mas, é vergonha que agora eu pronuncie augúrios ou que lhe deixe encargos,
Livre deixa a sua alma e o que possa ser que seja!”
(II, v. 1383-1390/1392-1411)

¹⁰⁰ Odisseu não só deixa o trono para o filho, como, antes de partir, realiza seu casamento com Nausícaa, trazida da ilha dos feácios, com quem o novo rei conceberá um filho para prosseguir a estirpe. Além disso, muitos são os filhos que Odisseu engendrou em suas viagens e eles acorrem ao pai em Ítaca. O herói os espalha por toda a terra, deixando, portanto, muitos rebentos que podem vir a germinar a continuidade de suas ações. Faz parte da tradição a existência de muitos filhos nascidos de Odisseu, assim como um possível casamento de Telêmaco com Nausícaa, porém muitas são as tradições e, conseqüentemente, as divergências.

Ao deixar Telêmaco na governança de Ítaca, casado com esposa virtuosa, Odisseu está assegurando o futuro de sua estirpe e a sua própria existência. Por mais que o herói corte os laços com a pátria e supere a *totalidade* e a *estagnação* como valores niilistas, abandonando-os definitivamente e jamais voltando a ver o solo pedregoso de sua terra, sua ligação não é de todo rompida, ao deixar ordenadas as sementes da continuidade. Sua ação em direção à marcha é medida e cercada de cuidados, não um impulso de abandono, caótico e indiferente, o que mais uma vez reitera a qualidade paciente da *métis*:

O homem da *métis* está sempre prestes a saltar; ele age no tempo de um relâmpago. Isto não quer dizer que ele cede (...) a um impulso súbito. Ao contrário, sua *métis* soube pacientemente esperar que se produzisse a ocasião esperada. Mesmo quando ela procede de um impulso brusco, a obra da *métis* situa-se nos antípodas da impulsividade. (DETIËNNE; VERNANT, 2008, p.22)

Agindo com organização e concluindo sua tarefa de restauração da unidade familiar, Odisseu atende ao *kléos* homérico, porém se eleva acima dele, no intuito de superar ao próprio pai para manter a estirpe, pois “quem segue aos antepassados, há de deixá-los atrás” (I, v.178). Este antepassado não é apenas Laertes, ou os mortos do limbo, mas o grande progenitor da literatura ocidental: Homero. O tema da marcha ininterrupta favorece um paralelo entre os planos vertical e horizontal da *Odisséia*, correlacionando, portanto, a superação heróica com a superação da textualidade homérica. Como tem sido demonstrado, neste e no capítulo anterior, a obra de Kazantzakis *não é uma continuadora* da *Odisséia* de Homero, mas se serve de alguns de seus elementos para compor, não só um novo enredo e um novo itinerário do herói, como também a avaliação moderna do momento histórico, expressa pela *epopéia trágica*.

A ambientação em Ítaca nos primeiros cantos da obra de Kazantzakis revela uma atitude de reverência dirigida ao poema inaugurador da literatura ocidental, como se as

produções posteriores devessem, invariavelmente, tomar como base essa estrutura primeira e sem que dela pudessem se desprender. No entanto, mais do que um culto sagrado aos mortos, a *Odisséia* de Kazantzakis se aproveita do húmus do antepassado, retirando dele a seiva necessária para ir mais longe, num resgate de sua mais alta conquista, porém superando-a como modo de, assim, manter a “tradição”. Assim, o herói kazantzakiano move-se em direção centrífuga, para longe do centro fixado por Homero, assumindo a trajetória de se despojar das crenças nos deuses olímpicos e de valores do mundo clássico. Não é, portanto, um distanciamento das tradições homéricas, já que o herói se afasta (ou supera) igualmente de quaisquer valores ocidentais, mas uma reavaliação criativa dos elementos formadores do pensamento ocidental, inaugurado por Homero.

É preciso deixar claro que Kazantzakis não propõe a oposição desafiadora e niilista ao passado clássico, nem tampouco às representações mais recentes da Idade Moderna, mas combina os mais diversos sistemas de significação, aproveitando informações tanto da Grécia homérica, como das tradições sucessoras; combinados esses elementos e associados ainda à postura de superação, Kazantzakis traça para Odisseu o itinerário que desautoriza discursos sedimentados por meio da incorporação de certos valores, a saciedade pelo excesso e a ruptura, em direção à livre avaliação e criação da vida. “Odisseu transcende as contradições porque ele agora¹⁰¹ vê as oposições em um amplo e positivo contexto que as inclui e as integra”. (BIEN, 2007, p.210)

A postura de superação de valores e dogmas literários se afirma sobre o conceito de *niilismo heróico*, cunhado pela crítica para referir-se especificamente ao percurso dos heróis

¹⁰¹ Peter Bien refere-se ao canto XIV, passagem na qual Odisseu alcança, no cimo de uma montanha, o estado elevado da consciência, por meio das etapas da ascese kazantzakiana.

kazantzakianos¹⁰². A fim de restituir ao homem o potencial criativo e de transformação, Kazantzakis interioriza a *transvaloração nietzschiana*, que passa por um primeiro estágio de ruptura niilista com valores sedimentados, particularizando o escopo de sua atuação para a *afirmação dionisíaca* do crescimento em meio ao declínio, em aceitação total da vida, que seria o estágio heróico do niilismo. O niilismo heróico é, pois, a recusa dos valores arraigados na tradição metafísica (individualidade, subjetividade, racionalidade, divindade salvadora, recompensa ao final da luta), contemporânea da aceitação heróica, dionisíaca, de participar da vida em sua plenitude, nas suas alegrias e nas duas dores.

A astúcia e a engenhosidade marcadas em seu primitivo *kléos* afiançam na modernidade a superação incessante de si, a escalada nietzschiana para a plenitude do humano, que se associa à visão dionisíaca da vida. Como ser dionisíaco, carregando em si a potencialidade de se tornar divino, e, assim, impulsionado pela vontade cósmica, Odisseu tem nas possibilidades ilimitadas de crescimento e de expansão da vida as suas próprias possibilidades de ser. Tal qual Zaratustra, o herói empreende uma peregrinação ativa, rumo à libertação de todas as máscaras culturais e valores, pisando nos degraus da não-crença. Cada etapa desse processo assegura, portanto, o caráter niilista de não se crer em nada, de escapar das imposições morais e conceituais que dificultam a libertação. Vista por essa perspectiva, a não-crença é uma atitude positiva (e não negativa, como o conceito de niilismo parece significar), pois não se firma em pressupostos que ceifam a capacidade criativa do homem, e sim, nas inúmeras possibilidades de compor suas próprias avaliações.

O espírito dionisíaco, associado à não-aceitação de valores impostos, fundamenta o itinerário de Odisseu, que se despoja da tradição do passado para criar sobre ele suas próprias leis. Carregando em si a potencialidade de se tornar divino, uma especificidade da influência

¹⁰² Note-se que fizemos referência aos “heróis kazantzakianos”, no plural. O niilismo heróico, portanto, marca o percurso de outros personagens do autor, como o herói de *Ascese*, o Jesus de *A Última Tentação*, Zorba e os diversos personagens de suas tragédias.

dionisíaca, o herói tem nas possibilidades ilimitadas de crescimento e de expansão da vida as suas próprias possibilidades de ser. É assim que Odisseu reconhece na tradição da qual faz parte as limitações da atuação do homem e acorre ao ímpeto da fecundidade, da força por detrás das debilidades.

Associada ao aproveitamento dionisíaco e niilista, a identidade do moderno Odisseu começa a reluzir. O signo da dor como estandarte de seu nome é reiterado pela marca do niilismo heróico; seu heroísmo inerente compreende não só a resistência aos obstáculos e aos padecimentos, mas, principalmente, a aceitação das dores e o combate incessante sem esperança de recompensa. Se os antepassados do Odisseu homérico confirmam seus dotes pela herança, em Kazantzakis manifesta-se o liame com os três “gigantes” míticos Tântalo, Hércules e Prometeu, que apadrinham Odisseu e representam suas raízes: a insaciabilidade, a bravura e a humanidade.

No canto I, Odisseu oferece uma festa à população como meio de comemorar seu retorno e de apaziguar os ânimos então excitados pela revolta dos assassinatos. No desenrolar da festa, um aedo decide cantar o nascimento de Odisseu, encetando uma narrativa semelhante à passagem de Demódoco na ilha dos feácios; desta feita, porém, Odisseu sente incômodo ao ouvir os relatos. O canto do aedo revela à audiência os mistérios do nascimento do herói e de sua dupla identidade, como filho de Laertes e neto de Autólico: o primeiro desejava legar ao recém-nascido o ofício de lavrador; o segundo, porém, o queria pirata. Enquanto Autólico cantava à criança para que sua mente se enchesse de salmoura marinha, surgiram na noite três sombras sobre o berço, “três ferozes dragões pendentes como espadas sobre a pura cabeça” (I, v. 1180). Autólico e o aedo, que serviam de testemunhas, correram

para acudir e puderam então distinguir os padrinhos do espírito, em uma espécie “batismo pagão”¹⁰³:

“O primeiro, como um grande cedro seco queimado pelo raio,
Tântalo era, o ancestral do homem sem esperança.
Seu peito insaciável abria com suas garras de abutre,
e separando do corpo seu coração grave, insondável,
inclina-se sobre teu peito brando e nele enterra a cunha.
Radiou teu leito como se o fogo tomasse tuas entranhas.
Alçou sua imensa testa o imenso agoureiro e reconheci tremendo
ao mesmo Prometeu, o mestre do espírito.
Em suas mãos chagadas portava – que ardiam suavemente
uma grande luz como semente e sobre teu crânio dobrando-se
semeia, desfazendo as brandas suturas com delicadeza.
Uma fogueira incendiou o terceiro dragão e arremessava
os imensos teares e tronos e deuses para animar a insaciável chama.
E teu velho avô ruge e se abalança com lança em riste,
mas logrei alcançá-lo e detê-lo, sussurrando ao seu ouvido:
“Contenha-se, que os três antepassados entregam a sina ao neto;
este último dragão, com cabelo rubro e de leão,
é Hércules, o atleta magno, o férreo punhal”.
Apoiou-se na coluna o avô vacilante e aterrado,
e o dragão, quando cresceu a pira e todo o teto rangeu,
toma teu corpo de infante e o lança entre as chamas,
tu rosavas e brincavas na fogueira saltando
e alcançavas as vigas douradas e silvavas entre as chamas.
Toda a noite rias, brincando fresco e tranqüilo na fogueira,
e nós, sem fala, o milagre da salvação gozávamos,
abraçados, e nos corria o pranto, como arroio na terra.
De repente, nas cocheiras cantou a primeira ave e os dragões
como uma nuvem se esfumaram no ar velado da aurora.”
(I, v. 1184-1211)

Se Tântalo é símbolo da fome e da sede eternas, Odisseu é o perpétuo insaciável de conhecimento, experiência e superação, sempre distanciado do que está ao seu alcance. Do grande Hércules vem a força, a coragem e o gosto pela liberdade, bem como a cólera e a loucura, fraquezas que simbolizam a condição do ser humano às voltas com seu destino. Assim como Odisseu, Hércules passa por aventuras inúmeras, de elevado grau de dificuldade, que podem significar, segundo o pensamento mítico e nas palavras de Pierre Grimal, “as

¹⁰³ Veremos na citação que o batismo de Odisseu é sacramentado no fogo e não na água, como se processa no ritual cristão.

provações da alma que se liberta progressivamente da servidão do corpo e das suas paixões até a apoteose final” (2005, p.208). Cada um dos doze trabalhos se assemelha às diversas etapas de elevação de Odisseu, que, igualmente vestindo a cabeleira de leão (invisível aos olhos comuns) como elmo, atravessa terra e mar, enfrentando tormentas e sofrimentos. Como resultado desses périplos, que se iniciam já em Homero, Odisseu alcança e ultrapassa as Colunas de Hércules, fixadas por este no estreito de Gibraltar como limite para o percurso do homem. Navegar para além de Gibraltar significa transpor o limite em direção às trevas, o que, de fato, ocorre com o Odisseu de Homero ao transgredir o imposto para descer ao Hades.

A *hybris*, no entanto, já havia sido cometida por Prometeu, o segundo antepassado. Grande benfeitor da humanidade, Prometeu liga-se a Odisseu pelas qualidades humanas, lembrando que, na proposição da *Odisséia* clássica, o termo *andra* anuncia que o motivo central de todo o poema está nos feitos do homem. Como herói, Odisseu não é deus, mas um homem, e essa condição faz dele o representante da humanidade que enfrenta adversidades e sofre.

Mas a herança de Prometeu se estende. Ao ensinar os homens como obter o fogo, oferece-lhes o poder de manipular a natureza e, conseqüentemente, a libertação de Deus (Zeus). Por assim fazer, os homens já não mais precisariam da mediação divina, pois passavam a ser detentores do conhecimento reservado aos deuses; sem poderes sobrenaturais, o conhecimento (artifício humano) elevaria a casta humana ao patamar divino e a tornaria também criadora.

A condenação ao sofrimento renova-se a cada sinuosidade do labirinto, erigindo incansavelmente os muros da desesperança. Infinita é a pena de Tântalo, dor que não se exaure, alívio que não se encontra. Trabalhos inúmeros de Hércules são legados ao afilhado, assim como a força descomunal e a coragem leonina para enfrentá-los. O círculo se completa com a prometéica condição humana, da qual se infere a inelutável submissão ao sofrimento e

às fraquezas. A tentativa de transcendência pela astúcia, ou pela *métis*, com o roubo do fogo da forja de Hefesto, resulta no terrível suplício de ter o fígado devorado por uma águia gigantesca, pena semelhante à de Sísifo, descendente de Prometeu e possível pai de Odisseu, amarrado eternamente à tarefa de empurrar a pedra montanha acima¹⁰⁴. O desafio aos deuses, ou o ensaio de sublimidade para além das limitadas faculdades humanas, reverte-se em esterilidade e na certeza da condição absurda da existência do homem, como bem asseverou Albert Camus em *O mito de Sísifo* (1941)¹⁰⁵.

O infortúnio da dor envolve o nome do Odisseu póstero, como infunde Kazantzakis no Prólogo do poema: “as penas e tormentos cantarei do renomado Ulisses!”; seu destino é ser igualmente vítima e fomentador de sofrimento, navegando rumo à total desesperança e sucumbência ao iceberg da desilusão, o mesmo monte do Purgatório avistado pelo Ulisses de Dante ao naufragar pela *hybris* mal-sucedida. Em Homero, Tirésias fez iluminar ao herói os padecimentos que lhe estavam assinalados, outros tantos além daqueles que já suportara, mas conjuntamente assegurou-lhe a pacificação e a bem-aventurança ao final dos trabalhos. Previsões e revelações divinas inexistem para o *homem da desesperança* e, assim, ele desafia seu nome, do mesmo modo que recebe o silêncio dos deuses e a morte ao final da jornada pela afronta marcada pela renúncia ao *nóstos* e à unidade do lar. Sem promessas de recompensa, o Odisseu moderno se distancia de seu predecessor e funda uma nova faceta para o estigma da dor que a ambos acompanha como sombra: *a aceitação heróica da fatalidade*.

¹⁰⁴ Várias são as explicações para a pena eterna de Sísifo. Duas delas afirmam que o castigo foi atribuído pela ira de Zeus, pois Sísifo delatou o grande deus como raptor da filha do deus-rio Asopo. As duas tradições discordam, porém, sobre os meios da punição: uma relata que Zeus o fulminou e o precipitou aos Infernos imediatamente; a segunda revela que Zeus enviou Thanatos para matar Sísifo; como o mais astuto dos mortais e o menos escrupuloso, Sísifo conseguiu driblar a morte, primeiro acorrentando Thanatos e, depois de descoberta a treta, enganando Hades para retornar ao mundo dos vivos, onde viveu até a velhice. O castigo de rolar eternamente a rocha sobre a montanha foi-lhe imputado, segundo esta tradição, para mantê-lo ocupado, evitando assim nova evasão.

¹⁰⁵ Albert Camus aproveita-se da figura de Sísifo para compará-lo ao herói do absurdo, como aquele que devotava desprezo aos deuses, que odiava a morte e amava a vida. Camus não vê desesperança no momento final de Sísifo, nem satisfação por um heroísmo vão, mas uma “consciência” que *permite a ele ser superior ao seu destino*. (BRUNEL, 2005, p. 846)

Mais do que limitar a *Odisseia* a uma significação mitológica e simbólica por meio do mito, o que nos levaria a simples decodificações, o apadrinhamento do herói pelas três figuras mitológicas se salienta pela expansão da personalidade de Odisseu, disseminando novas direções e nova trajetória para além daquelas já previstas e reconhecidas pela tradição do mito. Odisseu é, assim, o modelo da transformação humana, figura marcada pela mente elevada já na literatura clássica, em contínua superação e assunção de novas potencialidades. O herói, que nada tem de comum, se eleva por meio da negação de valores e afirmação da vida, atendendo ao *ideal* do super-homem, porém entregue à fluidez contínua, aos poderes excepcionais da natureza, ao próprio ritmo vital, que guarda certa semelhança com o manejo dos deuses.

A autonomia do homem criador se revela condicionada ao poder da contingência, no entanto, a ação dinâmica dessa força se coaduna com o impulso de superação que constitui o super-homem. A primeira etapa do itinerário heróico se encerra com a dissolução dos últimos valores, contra os quais Odisseu se opõe afirmativamente, e descerra o estágio de imersão nas forças contínuas da vida em direção ao devir.

TERCEIRA PARTE

ODISSÉIA: TRAVESSIA RUMO AO DEVIR

I. DO MÍTICO À HISTORICIDADE: ODISSEU NO OCEANO DA CRIAÇÃO

Tomei a caminhada para o Mar como uma ilustração dessa busca errante do espírito moderno, imantado sempre pela atração mesma da sua insubmissão. É, pois, o drama em curso da insatisfação humana, mas ao mesmo tempo da exigência humana em sua mais alta instância – individual e social, tanto espiritual quanto intelectual. É, outrossim, uma exaltação da própria vida, no mistério atuante da sua força e na grande ordem irrealizada de uma corrida eterna.

O Mar, nossa aparente fronteira, para a qual se apressam todas as impaciências e todos os crescimentos, afigurou-se-me, no coração do canto, como a arena solitária e o centro ritual, a “área teatral” ou a mesa de altar do drama antigo, ao redor da qual a ação se desenrola, e se dispõem primeiro os figurantes ou protagonistas, como fragmentos de humanidade representando a velha terra dos homens, para sempre posta à prova.
(Saint-John Perse, *Marcas Marinhas*)

Leito de um rio em direção ao futuro: é com essa imagem poética que iniciamos este capítulo e retomamos a *Odisséia*. Cortados os laços com a pátria e sobrelevado o ambiente homérico, tem início a marcha de Odisseu, novamente pelas águas do imenso oceano. Rio e oceano, nas imagens aludidas, convergem para a mesma foz: são o princípio do cosmos (*theon genesis*) e a corrente do devir. Navegando pelo oceano, distante dos ditames da pátria e da unidade, Odisseu reintegra-se no cosmos e assume a governabilidade de suas ações, livre de metas e pleno de si mesmo. Rio em curso permanente, a *Odisséia* é o esforço criativo da mente heróica em ação na simultaneidade temporal: reflexo do presente em transformação do futuro.

Princípio do cosmos, o espaço aquático em que Odisseu navega, mais do que uma conotação mitológica para a explicação da cosmogonia, encerra o ímpeto heróico de dar forma ao caos, de criar frente ao abismo, frente às leis da anarquia, não na atemporalidade da

gênesis, mas no rio corrente do presente em direção ao futuro jamais atingido, porém pressentido. Associada à imagem do oceano, a *Odisséia* moderna poderia ser definida como a trajetória de um indivíduo no abismo oceânico do constante processo de criação e dissolução (leis e anarquia), em confluência com a travessia da humanidade.

A metáfora do rio atribuída à *Odisséia* atende a um problema específico observado pelo autor em sua época: *a modernidade como intervalo, como transição entre a queda de mitos e a criação de outros*. Pelos registros deixados por Kazantzakis, fica evidente que o autor compreendia sua época não como um momento de tranquilidade, mas de *decadência*, de perda de fé e de ideais que pudessem conferir nobreza e coerência às atividades dos indivíduos e das nações. Tal estado de coisas foi denominado *Era transicional*, marcando o posicionamento do autor em relação ao momento histórico:

Temos diante de nós o espetáculo do fim das civilizações. Uma só classe – primeiro os sacerdotes e os magos, logo os reis, e os senhores e burgueses – assume o poder, destruindo a ordem precedente. Depois de certo tempo, quando já passaram por todos os estados de ascensão e decadência, chega outra classe, que seguirá a mesma curva e toma lugar: tal é a cadência histórica.

(...) assim nos encontramos no ponto crítico em que uma classe cambaleia, apesar de sua força aparente; sua base vacila, perdeu o equilíbrio psíquico e se descompõe. Desagrega-se porque já não crê.

Outra classe está em gestação, se organiza pela fé. Mas a organização é imperfeita; ainda não está completamente iluminada; ainda não cobrou plena consciência de sua força; ainda não é mais que o escravo do colosso em putrefação.

Os valores antigos perderam a confiança que os consolidava, que lhes dava sentido e prestígio. Os novos valores estão em processo de constante criação e ainda não lograram uma forma estável. Este é precisamente o *trágico* da terrível época de transição em que vivemos. (KAZANTZAKIS, p.455-456)¹⁰⁶

¹⁰⁶ O fragmento citado é parte do texto intitulado *Apologia*, escrito em 1925 em Creta, logo após uma viagem à Rússia, no qual ele apresenta seus argumentos em relação ao incidente em que foi acusado de liderar uma ação comunista e subversiva em sua terra-natal, tendo sido detido por 24 horas. O documento, além de revelar sua reação à desfaçatez das autoridades, tendo em vista sua inocência, constitui-se em um tratado crítico sobre o momento histórico. Encontra-se publicado em KAZANTZAKI, Eleni. *El disidente*.

Sem o intuito de discutir se as idéias de Kazantzakis a respeito de sua época são viáveis ou pertinentes a uma análise do período moderno, interessa-nos alertar para a nítida sensação de declínio das civilizações. Mais do que um discurso corrente do século XX, essa percepção reflete uma preocupação comum em todas as culturas, que, ao se colocarem em comparação com padrões de progresso de seus ancestrais, se tornam assombradas com a corrupção de valores da antiguidade mais recente ou mais longínqua.¹⁰⁷ Progresso e decadência são, assim, dados de um mesmo processo, pressupondo-se reciprocamente: a noção de grandiosidade carrega sempre a possibilidade de seu declínio, assim como nas teorias da decadência subjaz o impulso para o progresso.

O discurso da decadência da cultura ocidental, que ecoa na “Era Transicional” de Kazantzakis, tem seus fundamentos no século XIX, época em que pensadores como Karl Marx, Arthur Gobineau¹⁰⁸ e Nietzsche passaram a alimentar diversas teorias pessimistas, desenvolvendo as idéias da falência do capitalismo e do mundo civil profetizadas por Rousseau¹⁰⁹. A bibliografia a respeito da crise que se inicia, portanto, muito antes da Primeira Guerra Mundial é extensa e variada, sinalizando o interesse de pensadores em encontrar as bases “científicas” da derrocada, no intuito de profetizar o futuro por meio do passado e do

¹⁰⁷ Arthur Herman (1999) apresenta diversos exemplos da idéia de decadência na história clássica, deixando claro que mesmo as gerações passadas já se sentiam devedoras de seus ancestrais, considerados superiores em muitos aspectos. É assim, por exemplo, que Hesíodo concebe o cosmo na idade de ouro, que será descomposta pelas idades subseqüentes, todas inferiores: idade de prata, de bronze e de ferro, quando os homens passam a depender de seu trabalho para sobreviver, não mais pertencendo ao mundo idílico e pacífico dos deuses da idade de ouro. Outros mitos da decadência clássica são aludidos pelo autor, como a expulsão do homem do Jardim do Éden, marcando a similaridade entre as culturas. (pp.21-28)

¹⁰⁸ O estudioso tornou-se reconhecido por defender a tese de que a decadência ocidental devia-se à miscigenação, grande mácula para o progresso realizado pela raça branca, em tudo superior às demais. Segundo o autor de *Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas* (1853), o homem branco desfruta de maior vitalidade, sendo portanto, mais inteligente, mais forte e de moral mais elevada, o que o coloca na origem de toda criatividade humana. Pela mistura racial, as gerações posteriores perderiam gradativamente sua capacidade original, e assim as civilizações entrariam em franco processo degenerativo. Os estudos de Gobineau não são novidade para a época, pois são um prolongamento de pesquisas raciais anteriores, porém tornaram-se famosos por constituírem a base da doutrina da raça ariana que depois inspiraria Nietzsche e, principalmente, Hitler.

¹⁰⁹ “Rousseau atacou quase todos os aspectos ‘progressistas’ de seu século [em *O contrato social*, de 1762]. Tudo que seus antecessores elogiaram no processo civilizador, Rousseau submeteu a uma severa análise crítica.” (HERMAN, p. 37)

presente. No entanto, ainda que as bases fossem divergentes e encontrassem razões diferentes para a ruína, partilhavam a mesma certeza de que a sociedade burguesa estaria fadada à autodestruição. (HERMAN, 1999, p.16)

Se a burguesia estava a caminho da dissolução, era em razão de seus próprios valores, entendidos como decadentes pelos filósofos do pessimismo. Vítima do colapso que abalaria todas as classes sociais, a burguesia era, paradoxalmente, vista como a ruína do mundo moderno. A visão pessimista lançada pelos filósofos e historiadores sobre a cultura ocidental e preconizadora da decadência iminente manifesta-se por uma reação à promessa de fim e à constituição da própria sociedade moderna – sustentada em valores morais fracos e falsos, na avaliação de tais pensadores –, trazendo em seu bojo um apelo à fundação de novos valores. O fatalismo inerente ao discurso da crise não termina na queda do Ocidente e na dissolução de toda a cultura, restando simplesmente o nada, mas sinaliza a bonança que substitui a tempestade, alcançada ora por meio de culturas melhores, ora de lideranças mais fortes.¹¹⁰

Discurso tanto de constatação crítica e de previsão do perigo, como de instauração de uma nova sociedade em cima dos escombros, o pessimismo cultural atingiu os meios intelectuais dos séculos XIX e XX, insuflando a atmosfera de assombro, incerteza e descrença, e ao mesmo tempo, de euforia com as utopias do momento para a reconstrução da história ocidental. O diagnóstico da decadência alertado por críticos do niilismo como Nietzsche e Oswald Spengler alastrou-se pelos meios intelectuais e políticos; a leitura de ambos os filósofos contribuiu tanto para a conscientização da “visão trágica do mundo” (embora apresentem recursos de superação do presságio), como para o manutenção da situação de crise que se descrevia, tornando-a corrente entre esses meios. Kazantzakis,

¹¹⁰ Como exemplo de cultura melhor, era esperado por Spengler que a Alemanha se consagrasse o mais novo império. Muita esperança igualmente foi depositada na liderança de Hitler, como aquele que forjaria um novo destino. Sabe-se, no entanto, que a liderança de Hitler, por mais que tenha sido esperada como algo positivo, foi causadora de genocídios e xenofobia fascista, revelando, assim, que o ideal da superioridade alemã culminou em consequências desastrosas para as outras raças.

obviamente, não passou imune ao burburinho; mais do que isso, o autor se coloca no centro da agitação, mostrando-se interligado à cadeia do pessimismo cultural e problematizando o período na sua produção literária.

A trajetória de interesses ideológicos do autor, descrita em três fases – nacionalismo, comunismo e niilismo – bem atesta sua inserção no período. Se a primeira fase o associou aos resquícios do idealismo romântico e ao decadentismo do final do século XIX, a aproximação do ideal comunista significou a reação possível à trágica realidade do pós-guerra. A decepção com a prática comunista, no entanto, decorrida do incidente em Creta¹¹¹, o levou a assumir o niilismo heróico, de feições dionisíacas. Nesta linha consecutiva de idealismo e desapontamento, Kazantzakis terá se agarrado a filosofias niilistas que, por trazerem em seu anverso uma proposta de resistência à configuração da fatalidade, foram absorvidas no seu tom vitalista. Do pessimismo cultural, Kazantzakis aproveitou não o desespero, tampouco o ensejo militarista que prometia criar uma raça de homens fortes; ao contrário, interessava-lhe, nas doutrinas niilistas, o contrapé que devolveria à vida seu sentido natural, não mais conforme as teorias que impossibilitavam sua compreensão genuína. É neste ponto que a filosofia de Bergson, mais especificamente a que trata da *evolução criadora* (que trataremos mais adiante), se cruza com o vitalismo do *super-homem* nietzschiano e o *ritmo vital* das civilizações de Spengler.

Se a doutrina da *era transicional* de Spengler reforçou a convicção pessimista da vanidade das coisas e lhe ofereceu a explicação para a debilidade da época, simultaneamente teve fortalecida a confiança otimista, baseada na teoria da evolução de Bergson, de que um organismo jovem sempre aparecerá, ainda que outros declinem, e a tarefa do homem é a de ajudá-lo a surgir o quanto antes. Toda a natureza, todo o universo, toda a vida expressam um impulso evolutivo, um *élan vital*, uma força inapreensível que se renova incessantemente,

¹¹¹ O incidente foi esclarecido anteriormente, na nota de rodapé 81.

uma criatividade contínua que salta em direção ao alto através da teleologia que existe na mesma força vital, a medida que evolui interminavelmente.

O conjunto do mundo organizado vem a ser como o húmus sobre o qual havia de brotar o homem. (...) Os animais, por mais distantes, por mais inimigos que sejam de nossa espécie, têm sido, contudo, úteis companheiros de viagem, nos quais a consciência se descarregou do que arrastava de peso morto embaraçoso, e que lhes permitiu elevar-se, com o homem, às alturas desde onde vê abrir-se de novo ante ela um horizonte ilimitado. (BERGSON, 1973, p. 289)

Acreditamos que a era transicional, de influência splengeriana, marcada por problemas impermanentes e momentâneos – como o declínio grego (tema da análise seguinte), a ruína cultural do ocidente – possa se relacionar com a *marcha* do processo evolutivo de Bergson; assim, os acontecimentos datados, pertencentes a uma determinada época, não são mais do que participantes do movimento universal mais amplo. Do mesmo modo, a era transicional como um evento localizado na linha temporal, se estende em Kazantzakis para um princípio cosmológico: os movimentos *ascendente* e *descendente* são as etapas do processo evolucionário de Deus *imane*nte no homem.

Neste contexto, a *Odisséia* se revela um espaço literário (alegórico, metafórico) de problematização de duas tendências filosóficas: o *niilismo* e a *evolução criadora*. O itinerário de Odisseu, como procuraremos mostrar, se, por um lado, segue o impulso épico-trágico da oposição apolíneo-dionisíaca, por outro, reflete a própria tensão contraditória da época moderna, fundada pela intensa positividade decorrente da esperança no progresso e, paradoxalmente, na descrença pela ruína dos valores culturais.

A aparente incongruência entre as fontes empregadas no itinerário heróico de Odisseu cede diante de uma convicção do próprio Kazantzakis baseada na idéia de “monismo”,

princípio filosófico que concebe uma única origem para todas as coisas, um mesmo fundamento elementar. Por esse princípio, tanto as bases filosóficas das quais se utiliza o autor, quanto as fases consecutivas de seu pensamento e produção, são reunidas e fundidas num todo orgânico, possibilitando assim o acordo entre o niilismo ativo nietzschiano, a profecia de decadência spengleriana, o vitalismo bergsoniano e, ainda, a doutrina budista. Embora discordantes em muitos aspectos, todas essas linhas de pensamento apresentam em comum uma reação à passividade. Antes da reação, porém, vem a decadência.

Segundo Spengler, as culturas podem ser comparadas a organismos vivos, sujeitas ao mesmo ciclo de vida e morte inevitável das espécies e à condição transitória de todas as coisas. “Tudo quanto deveio é transitório. Transitórios são quaisquer pensamentos, credos, ciências, depois de terem-se extinguido os espíritos em cujos mundos as suas ‘verdades eternas’ pareciam necessariamente verdadeiras”. (SPENGLER, 1964, p. 113)

As culturas são vistas por Spengler como ondas que se elevam umas em seguida das outras. Uma cultura nasce no momento em que desperta uma alma de seu primitivismo, de sua inconsciência e irracionalidade; “quando algo limitado, transitório, originar-se no ilimitado, contínuo”, (Idem, p.96) surgirá uma nova cultura. Porém, quando esta alma tiver realizado a soma de suas possibilidades, em forma de povos, línguas, filosofias, artes, dogmas, políticas, terá fim esta cultura.

Não somente o artista luta contra a resistência da matéria e o aniquilamento da idéia. Todas as culturas encontram-se numa relação simbólica, quase mística, à extensão, ao espaço, dentro do qual e por meio do qual tencionam realizar-se. Alcançando o destino, realizada a idéia, a totalidade das múltiplas possibilidades intrínsecas, com a sua projeção para fora, fossiliza-se repentinamente a cultura. Definha-se. Seu sangue coagula. Seu vigor diminui. Ela se transforma em civilização. (SPENGLER, 1964 p. 96-97)

A civilização madura se revela, assim, um entrave para as culturas mais jovens, um parasita que se detém nas raízes do passado em busca de sobrevivência. Apegar-se aos antepassados, às civilizações antigas, como se concentrassem o ápice da criação humana, instaura um conflito entre os desejos da sociedade e o curso da natureza, pois a vida é o fluir perene do rio de Heráclito¹¹², força vital que carrega as construções humanas corrente abaixo. Para salvar o homem desse fosso cristalizado e tornar possível o renascimento cultural, é necessária a ação firme de um desbravador, de um verdadeiro herói, e não de um ideólogo.

O desbravador, indivíduo revolucionário, é aquele que age pelo estímulo da “vontade de potência” nietzschiana, força vital plena de criatividade que permite ao homem enfrentar com coragem a força niilista, depreciadora dos instintos e das pulsões naturais da vida. Na concepção nietzschiana, somente o super-homem¹¹³ pode triunfar sobre a civilização decadente, no sentido psicológico e cultural, criando valores próprios e desvinculados da tradição degenerada (Deus, o Bem, a Verdade, o Absoluto).

Na ótica nietzschiana, a “realidade” é impulsionada apenas pelo dinamismo da vontade de potência. A vontade de potência é um mar de forças, em constante contradição, em permanente confronto, perfilando indistintamente todas as configurações de forças do mundo (...) tudo está submetido às inúmeras configurações de forças que lutam permanentemente para impor o seu interesse, que desenham sem cessar o “caleidoscópio” da realidade. Cada momento apresenta um novo encontro de impulsos, cada instante traz o diferente: uma nova constelação de forças se faz e logo se desfaz. A vontade de potência exprime uma unidade-plural de forças que configuram o *jogo* do mundo; é unitária porque não há vários tipos de acontecimentos (...), pois tudo segue a mesma dinâmica do *devenir*, e *plural* porque as forças são inúmeras e em contínua mudança. (BARRENECHEA, 2000, p.70)

¹¹² Spengler revelou ser um apaixonado pela filosofia de Heráclito, à qual dedicou sua tese de doutorado (1904)

¹¹³ Adotamos aqui “super-homem” como tradução para *Übermensch*, em consonância com nota de Roberto Machado em *Zarathustra, uma tragédia nietzschiana* (2001, p.45), que considera “super” como a tradução mais apropriada para a expressão nietzschiana por ter também o sentido de “sobre”; por manter a correspondência com “super-herói”, “superar”, “auto-superação”; por ser mais eufônico do que “sobre-homem”, “supra-homem”, “além-do-homem”; por ser uso consagrado em língua portuguesa.

Neste embate permanente de forças, torna-se factível supor que o super-homem seja simplesmente um indivíduo condicionado a ações exteriores a ele, como um autômato seguindo a multiplicidade de forças que impulsionam seu corpo¹¹⁴. Na verdade, ao obedecer às exortações do instinto e da terra, o homem atuante não apenas segue o ritmo de tais impulsos, mas torna-se um criador livre, segundo a dinâmica da vontade de potência. Por esse jogo incessantemente mutante, as criações jamais atingem seu ponto culminante, em que as ações cessam e o indivíduo do “mais-além” encontra repouso; ao contrário, o super-homem, impulsionado pela constante diferenciação da Vontade de Potência, não encontra trégua e marcha, de conquista em conquista, contra os *signos da estagnação*.

Tudo o que existe, que pensa em ser como vontade por poder, é uma visão de mundo na qual dominarão a luta, o sobrepujar e o sucumbir, o construir algo novo junto com a destruição do existente. Exige-se do super-homem que consiga dominar afirmativamente essa visão de mundo. (FLEISCHER, 2000, p.236)

Consciência de luta e vitalismo coadunados são a expressão do heroísmo dionisíaco, que se revela pelo permanente jogo de destruição e criação, a convivência plena dos estados negativos e positivos.¹¹⁵ A afirmação da vida como ela é, em todo o seu sofrimento e alegria, significa “criar”, “dar” e “avaliar”. A vontade de potência nietzschiana situa o super-homem muito além do bem e do mal e o liberta de uma cultura decadente. O negativo na vontade de potência se torna presente apenas como agressividade própria à afirmação, como a destruição que complementa a criação.

¹¹⁴ Corpo no sentido das pulsões e instintos denegados pelo homem que ambiciona a vida do *espírito*.

¹¹⁵ O jogo entre criação e destruição se reconhece também na figura hinduísta Shiva. Dioniso e Shiva são deuses que, mesmo de culturas diferentes, se correspondem e devem ser tratados conjuntamente em Kazantzakis, dado o seu interesse pelas religiões orientais.

O homem é corda estendida entre o animal e o Super-Homem: uma corda sobre um abismo; perigosa travessia, perigoso caminhar; perigoso olhar para trás, perigoso tremer e parar.

O que é de grande valor no homem é ele ser uma ponte e não um fim; o que se pode amar no homem é ele ser uma passagem e não um acabamento. (NIETZSCHE, 2000, p. 27)

O homem como *passagem* entre o animal e o super-homem, indivíduo mais desenvolvido e melhor preparado para a luta, é o microcosmo das sociedades e culturas, transitórias e efêmeras no ritmo contínuo de um organismo maior. O momento histórico de qualquer crise e decadência, pensado aqui como macrocosmo, não deve ser entendido como niilista, mas, conforme elaborado por Spengler, como o envelhecimento natural de um organismo, a certa desmaterialização, necessária para a posterior renovação. “O colapso iminente de uma civilização decadente não é uma tragédia mas motivo de comemoração. Ela ilumina o caminho para algo novo e sem precedentes, uma ordem cultural rejuvenescida erigida sobre um princípio completamente novo” (HERMAN, 1999, p.115)

O contato de Odisseu com a decadência espartana e cretense é o primeiro *estágio de seu percurso*, experiência decisiva para a percepção da derrocada dos valores tradicionais, destituídos de sentido pela *ausência de respostas e de padrões estáveis*. Ao contrário de tornar-se um *desesperado*, como acredita Prevelakis¹¹⁶, e de afundar-se no abismo niilista, Odisseu se envolve num processo criativo e afirmativo, de instauração de novos valores, que em nada se assemelha à postura de um desesperado, como defende Bien a respeito da produção de Kazantzakis:

Em biografias espirituais, o indivíduo desesperado é resgatado não pelo seu próprio empenho (...), mas pela graça de Deus; o restabelecimento vem apenas através de uma receptividade passiva. O caso de Kazantzakis é

¹¹⁶ “Sem o desesperado como modelo, nós encontraríamos dificuldade em descrever o moderno Odisseu”. (1961, p.59)

completamente diferente. Longe de sucumbir à paralisia, de sentir a carência de valor pessoal, ou desejar a inspiração externa, Kazantzakis (...) dirigiu-se não pelo desespero, mas pela esperança e visão (...) de um trabalho que possuísse: a) *força estética para compensar a fragmentação da vida* pelo modo de uma representação unificada; b) *força ética* de transportar leitores do presente “declínio do Ocidente” para uma nova visão de mundo *capaz de regenerar a civilização* (...) (BIEN, 2007, p. 193)

Pensar a *Odisséia* como força estética para a compensação da fragmentação e como força ética para a regeneração da cultura ocidental possibilita *leituras não-niilistas*, mais fundamentadas nas chamadas “filosofias da vida”, em denegação às tradicionais leituras a respeito da obra de Kazantzakis que defendem a *trajetória heróica rumo ao nada e à total desesperança*.

A leitura de caráter niilista tem sido sustentada por diversas razões: as reconhecidas influências que Kazantzakis recebeu de Nietzsche e Spengler; a autonomia de pensamento em relação aos temas espirituais e religiosos; a morte não-transcendente de Odisseu em meio ao gelo polar e a provável simbiose com o final de *Ascese* (“Sequer este Um existe!”)¹¹⁷; a relação contextual com o espetáculo europeu (principalmente o grego) de miséria humana.

Mal terminara a Primeira Guerra Mundial, a Grécia viveu em 1922 uma guerra de efeitos devastadores em número de mortos e no plano ideológico. Milhares de gregos foram dizimados em um embate contra os turcos em Esmirna (localizada na Ásia Menor). As seqüelas da tragédia atingiram não só as vítimas do ataque, mas igualmente os gregos do continente, que precisaram receber e abrigar os fugitivos desterrados. O desastre de 1922 significou a chocante e derradeira decepção de um sonho cultivado desde a Independência grega, em 1821, denominado “A Grande Idéia” (*Megáli Idéa*), desejo de fazer livres a todos

¹¹⁷ Trata-se da última frase da obra, 1997, p.150.

os gregos escravizados, criando um Estado com capital em Constantinopla.¹¹⁸ Se a Primeira Guerra deixara seus efeitos por toda a Europa, a Grécia passaria por uma perda de simbolismo ainda maior em tão curto intervalo de tempo, sofrendo com a percepção da completa ruína cultural.

Para Kazantzakis, o fim do grande sonho representou a transição de seus interesses para o comunismo em voga na Rússia. Assim como todos os gregos, aos quais restou “o doloroso anseio por algo que pudesse suprir o ideal perdido, preencher o vazio” (BIEN, 2007 p.57), Kazantzakis procurou um substituto para a superação da desilusão e voltou-se para a doutrina que mais próxima da liberdade parecia estar (pelo menos, momentaneamente), o comunismo, não exatamente contra o massacre liderado pelos turcos, mas decepcionado igualmente com a sua raça, pois gregos e turcos desonraram a humanidade com as atrocidades na Ásia Menor. Desiludido com a ação, Kazantzakis lança um julgamento ríspido aos envolvidos, no dia seguinte à Catástrofe, mas oferece uma interpretação inesperada ao ocorrido, acreditando que ele possibilitaria à Grécia pôr mais uma vez adiante a florescência artística e intelectual¹¹⁹:

Eu me pergunto se os infelizes gregos colocarão algum juízo em suas cabeças agora. Eu me pergunto se o desastre será o começo de um renascimento. Assim é como eu o recebo e aceito – com gratidão. Dado o presente regime, a vitória poderia ter sido fatal para a Grécia. Poderia ter derrubado uma fundação para os miseráveis de hoje e entorpecido o povo comum, que é exatamente o que eles querem. Agora, entretanto, o grande infortúnio será suportar ou aniquilá-los... Assim é como a Rússia e a Alemanha renasceram: através do desastre. A França, através de sua vitória,

¹¹⁸ “[A Grande Idéia] foi uma memória que perdurou profundamente aninhada na alma do grego depois que os turcos tomaram Constantinopla em 1453. É a memória dos gregos, tendo Constantinopla como sua capital, estabelecida no oriente do passado”. (DRAGOUMIS apud BIEN, p. 15)

¹¹⁹ Segundo Damla Demizoru, professora de literatura neo-helênica na Universidade de Ankara, citando o poeta Theotokás (1905-1966), apenas a geração vindoura da Catástrofe de 1922, conhecida como Geração de 30, seria capaz de produzir a herança cultural e por conseguinte a literatura que a sociedade anela. “Partindo da infância, esta geração é a que apresenta confiança em si mesma, respeito por si mesma, alguma esperança de vida auto-regulada à Grécia derrotada. Queremos a esta geração apesar de suas debilidades, porque esta geração parece estar viva. Pode sair da miséria que nos rodeia e pode revigorar a força espiritual que necessita nosso país hoje.” (Theotokás apud Demizoru, 2007, p.72)

alcançou o cume da vilania, porque a vitória estabiliza o regime capitalista que a governa. A provação amarga de hoje reforça nossa responsabilidade e representa uma intensiva propaganda para uma campanha mais imperativa. (KAZANTZAKIS apud BIEN, 2007, p.57)

As *dimensões trágicas* do momento histórico e a *ausência de sentido* decorrente da falência do mito de Deus e do Absoluto parecem exigir um herói desesperado, rebelde e aniquilador estéril, o tipo de herói que, para Prevelakis, escarnece de valores edificantes, “derruba fundações, não constrói, nada contribui para o suprimento geral. Ele representa uma excitação do ego, uma inflamação da substância do homem, uma revolta contra instituições, um desafio aos conformistas.” (1961, p.59)

Porém, o desespero caracteriza-se por profundo desânimo, por tamanha perda de horizonte e de parâmetros que leva o homem a agir (se determinado estiver, pois o desespero resulta em incapacidade de ação) de maneira cega e irracional. Não é o caso de Odisseu, herói impulsionado pela *métis*, pela precisa, enérgica, porém equilibrada ação. Odisseu é um *herói de ação*; se não sucumbe diante de homens, impérios decadentes e deuses, não sucumbirá frente ao vazio e ao nada. Odisseu é o *herói da astúcia*, da inteligência soberana; não aceita, assim, ser levado pelo desatino das emoções, não aceita ser ludibriado e vencido por forças irracionais. Portanto, nada mais contraditório do que creditar a Odisseu o título de desesperado se, ao contrário, ele se configura pelo *esforço* heróico. Mais apropriado seria, talvez, aproximá-lo do *revoltado* de Albert Camus, o homem que diz simultaneamente *não* e *sim*, que age pelo impulso da recusa de leis que não são suas, mas avança pela conquista construtiva de novas leis. Para erigir o novo, é preciso demolir o velho. No sentido mais específico, *Odisseu é um revoltado contra a decadência e os valores niilistas*, opondo-se claramente à esterilidade, à não-criação.

Tanto a consciência do pessimismo como expressão de sua época, como a acomodação diante de um padrão pretensamente estável são refutados por Kazantzakis. O *pessimista* descrê de soluções para o mal-estar e a ruína inequívocos, sujeitando-se ou denunciando; o *comodista* desconsidera que não existe estabilidade, que tudo é incerto e cambaleia. Somente a *revolta afirmativa* pode configurar o nascimento de um novo estado de coisas, a destruição é, portanto, o germe da criação.

II. ENTRE CIDADES E RUÍNAS: O ESPAÇO NEO-HELÊNICO

Onde quer que eu viaje, a Grécia me dói.

(Seferis, *A maneira de G.S*)

a) Esparta: enfermidade e resgate de Helena

O peregrino que a muitas cidades viajou ressurgiu em seu novo périplo igualmente entregue aos ventos da sorte e às vicissitudes naturais da navegação. Contudo, os eventos marítimos e as cidades onde ancora nada têm de fabulosos ou de origem divina (no sentido mitológico). As terras de Circe e Calipso, o encontro com as Sereias e o desafio de Cila e Caríbdis, por exemplo, não são mais aventuras interpostas ao sucesso da meta heróica. Desta feita, impulsionado por novo ritmo de navegação, sem destino e livre da presença de seres sobrenaturais, Odisseu verá, enfim, as muitas cidades reais anunciadas em Homero – na invocação à Musa e na narrativa “falsa” ao porqueiro Eumeu (canto XIV).

A estrutura do itinerário se mantém a mesma: Odisseu aporta de cidade em cidade, vivendo aventuras heróicas, encontra diversos homens e mulheres, com os quais vivencia situações simbólicas para o reconhecimento de sua identidade, sem jamais se contentar com terra alguma; perde, pouco a pouco, todos os seus companheiros e chega sozinho ao termo da jornada. Entretanto, não se pode afirmar o mesmo a respeito das tensões que sustentam o roteiro heróico de ambas as obras. O poema homérico se mostra primordialmente centrado em um artifício narrativo que *adia o desenlace* para o momento oportuno, ou seja na oposição entre memória e esquecimento, pois tal conflito ora aproxima o herói de sua pátria ora o

afasta, gerando, assim, o efeito de retardamento e imprimindo maior sofrimento àquele que deve padecer pelo nome.

Outras oposições conflitantes sustentam a *Odisséia* moderna, não exatamente pelas oscilações repetidas entre uma e outra, como modo de estender a epopéia aos limites do heroísmo. A presença de múltiplas oposições no argumento do poema se deve muito mais à correspondência com o personagem, de personalidade complexa e contraditória, e com o próprio itinerário, fundado em pressupostos filosóficos de bases conflitantes. As tensões se desenvolvem, pois, no ritmo das ações do herói, conforme o andamento de seu processo de elevação, sem retardos ou acelerações rumo ao desenlace, claramente conformando-se com a proposta de ausência de meta ou ponto final.

As múltiplas tensões se entrelaçam no enredo, constituindo, desse modo, o itinerário de Odisseu. Se a oposição memória/esquecimento evoca continuamente o futuro na *Odisséia* homérica, o amanhã que deverá chegar, no poema moderno as oposições dizem respeito ao presente, em consonância com as transformações de Odisseu, personagem que se apresenta em processo de tornar-se, assim como o *contínuo devir* de seu itinerário.

A oposição pátria/errância surge como primeiro desafio ao herói, ainda no cenário itacense. Desestabilizando a hierarquia da pátria como valor supremo, Odisseu supera o entrave que se interpunha ao processo de contínua transformação. Errante (e não mais rei de Ítaca), o herói se defrontará com novos desafios antinômicos, os quais não só representarão pretextos para a ação heróica típica da epopéia, mas principalmente o estímulo para a auto-superação.

A travessia do insaciável conhecedor e destruidor de cidades tem início e as flutuações do mar o levam a dois importantes destinos do cenário grego: Esparta e Creta, cidades emblemáticas na cultura clássica que serviram de pátria a figuras de grande prestígio e atuação na literatura do período. Esparta é a terra do rei Menelau e de sua afamada esposa

Helena; Creta foi o centro de grande poder na Grécia antiga, antes do domínio de Atenas, e tornou-se reconhecida (e temida) pelas lendas do Minotauro e seu labirinto. As duas passagens¹²⁰ partilham de uma similitude consubstanciada pelo *jogo antitético* que dará ensejo aos primeiros desafios de Odisseu. É natural, portanto, que elas sejam avaliadas em paridade, como degraus de uma mesma etapa na jornada ascensional de Odisseu.

Atraído pelo chamamento de Helena, insatisfeita e asfixiada nos limites do reino espartano, Odisseu dirige-se ao alvo da súplica, unicamente desta vez com destino calculado. É possível comparar esta evocação sedutora de Helena com o canto das Sereias, enredando o herói na armadilha de sua beleza irresistível, tanto quanto o canto mavioso dessas mulheres de aspecto sobrenatural. A comunicação entre o grande herói e a mais afamada das mulheres helênicas se dá em sonho; de olhos cerrados, vê Helena resplandecer no éter:

Úmida, luzia como marfim sua tez de nardo,
 chuva torrencial ou pranto a teria empapado,
 seus peplos ondeavam alvíssimos, qual asas agitadas,
 sob suas axilas, apareciam dois grumos de sangue espesso.
 “Helena!” – gritou o-de-mãos-velozes, apanhando o grande arco ancestral,
 e ajoelhando na proa do barco, perscruta fixamente
 mar e terra, para defender essa formosura.
 Vê Helena a fúria profunda do varão e regozija-se;
 esquece sua dor, sorri levemente, fulguram suas lágrimas,
 e um esplendente arco-íris envolve a embarcação.
 Sorri o-de-mil-padecimentos docemente em seu sonho;
 sentiu rejuvenescer de repente, a terra a doar uma brisa fresca,
 está ele em um monte elevado no amanhecer, e os amigos o acompanham
 ele se despede e, noivo, parte descendo para buscar a esposa.
 (...)
 “Helena” – gemeu de novo, perseguindo-a por um canavial
 tenebroso, como o lamento de um pesadelo.
 Mas como sobre o amplo peito da mulher batera uma rajada forte,
 desgarraram-se e voaram seus peplos.
 Lança o capitão um alarido e se incorpora na proa,
 em seus olhos ainda esplendia aquele divino corpo desnudo,
 e o sangue das axilas gotejava como cálidas pétalas de rosa.
 Os ombros palpitavam, se agitavam, como se ansiassem
 sem braços levantar, sem braços abraçar;
 e o grito desesperado de Helena vibra ainda em sua entranha: “Socorro!”
 (KAZANTZAKIS, III, v. 277-301)

¹²⁰ A passagem do herói por Esparta se dá nos cantos III e IV; já o episódio de Creta se desenrola do canto V ao VIII.

O sonho como pedido de socorro não é apenas um chamado, mas, principalmente, revelador da situação em que se encontra de fato a espartana. O sangue que goteja das axilas sem braços configura a imagem de uma mulher sem liberdade de ação, ou mais precisamente, *sem asas para levantar vôo*. A construção dessa imagem alude à tradição mitológica, na qual, em uma de suas versões, Helena seria filha de Zeus metamorfoseado em cisne (a mãe tanto pode ser Nêmesis, como Leda), nascida de um ovo, e assim gerada como um ser híbrido: mulher e ave (correlação com as Sereias que se reitera).

A presença do mítico na passagem de Odisseu por Esparta viabiliza o jogo tensional entre *decadência* e *ascensão*. Ainda que a figura de Helena não possa ser a representação do caráter ascendente desta oposição, pois, segundo a tradição, ela teria sido a causa da decadência de diversos homens e mulheres, assim como da civilização troiana, sua função é a de realizar a mediação entre Menelau e Odisseu, como elemento de intensificação da ruína de um e da vitalidade viril do outro. Desse modo, a caracterização de Helena associada às representações clássicas que lhe foram atribuídas favorece, de maneira direta, o entretecer do itinerário de superação do herói.

Chamado a Esparta, Odisseu terá a oportunidade de se colocar mais uma vez diante dos protagonistas da eclosão da guerra que o obrigou não só a disseminar sua fama como herói, mas ainda a empreender a viagem do *nóstos* por longos anos. Esparta, como primeiro porto de ancoragem, assoma no poema como etapa de fundo simbólico para a reavaliação da tradição e para a ação heróica. O famoso casal tem influência direta na odisséia, em seu sentido mais amplo, como viagem fabulosa e como narrativa milenarmente reconhecida, pois o *nóstos* (e o poema) somente existe em razão da participação de Odisseu no cerco de Tróia. Se, portanto, estar diante de Menelau e Helena representa uma oportunidade de repensar o sentido da odisséia, é verossímil que os personagens sejam retratados em suas antigas delineações.

Apesar da relação amistosa que mantém com Menelau nas ações de guerra, lutando em seu exército e, principalmente, encabeçando o mais importante ardil para a definitiva vitória, e que lhe restitui a esposa “roubada”, Odisseu não se dirige à Esparta no intuito de rever o companheiro, nem tampouco interessado em respeitar os códigos de amizade e da hospitalidade devotada. No entanto, se não é a amizade o que o atrai, seria possível acreditar que segue a rota de Esparta pelo irresistível impulso de envolver-se em jogos eróticos com Helena (análogos aos vividos com Calipso e Circe), porém Odisseu manifesta planos escusos não imediatamente revelados:

Na proa de seu espírito subiu novamente a filha-do-cisne,
 e fontes de sangue manavam de suas asas cortadas;
 abrandou-se o feroz e iracundo coração ao contemplar a beleza
 com sangue e pranto, sorrindo atrair o varão
 E cair inúteis as armas ante sua tersa nudez.
 Nunca havia desejado o abraço de Helena, a-sedutora-dos-homens.
 Longe de jogos amorosos, o atraía a lasciva mulher
 nas mais altas atalaias do espírito, no cimo do desejo.
 Uma estrela entre suas sobrancelhas lhe sinalava uma rota, mui longa,
 mais além da doçura impudica do Eros,
 mais além das vergonhas da carne e da viscosidade do beijo.
 (KAZANTZAKIS, III, v. 665-675)

O encontro e entrosamento com Menelau, para o deleite deste, representam apenas parte de um plano urdido na mente astuciosa de Odisseu, que será concretizado ao longo do quarto canto. É Helena quem interessa ao herói, não por sua formosura e sedução, mas as razões do fascínio são mais intrincadas e concernem às antigas constituições mitológicas.

Objeto de desejo de muitos homens da antiguidade, dada a sua extraordinária beleza, Helena aparece, em inúmeras versões, como causadora da discórdia entre homens e “refém”

de diversos raptos. O mais famoso¹²¹ pelas suas conseqüências é o de Páris, que, como hóspede de Menelau, se apaixona pela bela esposa e a leva consigo para Tróia¹²², onde se desencadeia a maior guerra da idade heróica. O rapto, no entanto, pode ter ocorrido com a anuência da própria Helena, atraída pela juventude, beleza e riqueza do príncipe troiano. Por esta versão, Helena seria terrivelmente culpada pela guerra e pela derrocada de toda a civilização troiana, assim como pela morte de muitos heróis valorosos (entre eles Heitor e Aquiles), já que possuía consciência do poder de sua beleza.

Mas se muitas são as versões para os mitos, há autores (entre eles Estesícoro e Eurípides) que propõem outra interpretação ao episódio do rapto. A deusa Hera, descontente com o resultado do concurso entre as deusas, decidiu privar Páris do amor de Helena, moldando uma nuvem com a imagem idêntica da espartana que concedeu a ele, enquanto a verdadeira Helena fora levada por Hermes para o Egito e confiada ao rei Proteu. Por esta versão, a Guerra de Tróia se dá por um *eidolon* (fantasma) e Helena é eximida de suas culpas por estar resguardada em terras distantes.¹²³ A lenda do *eidolon* “parece ter a intenção de ilibar Helena e de a apresentar como instrumento de um destino que transcende a sua vontade” (GRIMAL, 2005, p.198)

Em Homero, porém, Helena viveu realmente em Tróia, como esposa de Páris, e sua atuação, se, por um lado, denota a condição da “prenda roubada”, por outro indica sua cumplicidade com os troianos. Na *Ilíada*, por exemplo, Helena aparece nas muralhas revelando a Príamo a identidade dos gregos mais importantes, que ela bem conhece (canto III); é reconhecida, também, sua ação diante do cavalo de madeira: ciente de que em seu

¹²¹ Outro importante rapto registrado pela tradição tem como autor Teseu, príncipe ateniense famoso por vencer o Minotauro e sair ileso do labirinto.

¹²² Faz parte deste mito o fato de que Helena foi um prêmio concedido a Páris por Afrodite em uma disputa de deusas para definir quem era a mais bonita. O rapto, portanto, foi apenas um modo de levar seu prêmio por direito.

¹²³ A peça *Helena* (412 a.C) de Eurípides retrata exatamente este tema.

interior havia muitos guerreiros prontos para a execução do ardil, a mulher se põe a imitar a voz das esposas de alguns deles, atraindo-os à armadilha que revelaria o “presente grego”.¹²⁴ “A sua situação é bastante falsa: é compatriota dos inimigos e todos sabem que por eles nutre simpatia. Os troianos desconfiam dela e com razão.¹²⁵ Sempre ameaçada, Helena enfrenta dificuldades e sabe que a sua beleza a livrará de todos os maus passos”. (Idem, p. 199)¹²⁶

Antes mesmo de alcançar a costa espartana, Odisseu pondera as razões dessa viagem, em diálogo com a tradição, que ele demonstra conhecer, e sensível às súplicas de Helena:

Odisseu estremece pois, inesperadamente, recordou a Helena
 Sob seu peplo uma vez lhe sorriu, agora se lembra;
 O barco de seu marido rumo à pátria abria as velas,
 E ela na proa levantava seus braços cristalinos
 Em silêncio se despedia das praias, a um e outro lado;
 À cinza quente da fortaleza destruída disse adeus,
 E adeus aos bravos que resplandeciam na areia.
 Voltou-se. Percebeu-o permanecer erguido na ribeira com seu bonete,
 E lenta e profundamente lhe sorriu, brilharam seus alvos véus,
 E se difundiu em seu espírito uma luz, suavíssima, como se amanhecesse.
 Assim, no bem-estar do banho, na bruma do silêncio,
 As pálpebras densas refrescadas retinham a beleza,
 Como jasmim que longe se abre e cerram os olhos dos caminhantes
 E desaparecem profundamente na doçura da flor distante,
 De tal modo o arqueiro a Helena na brisa respirava.
 Seu semblante cambiava, brincava, fulgurava qual astro,
 E ainda o cérebro humano bem não pode distinguir
 Se seu verdadeiro corpo florescia entre os muros de Tróia,
 Ou se a uma sombra vã perseguiam amigos e inimigos.
 Mas agora, com a mente desperta, ele corre a ver, a tocar,
 E se não se desvanece entre suas mãos como uma nuvem de ar.
 Com ocultas carícias, com fala enganadora, há de seduzi-la.
 Tal como ocorre a torrente no mar, entre danças e risos,
 Assim, todo o dia inclinada, ela o via e toda noite o escutava,
 E um dia suspirou também Helena e se dispôs a partir:
 Como um rio profundo se deslizará ao seu redor o espírito de Odisseu,
 que capta inesperadamente o motivo secreto da viagem.
 (KAZANTZAKIS, III, v. 821-847)

¹²⁴ Esta atuação de Helena diante do cavalo de madeira não aparece na *Ilíada*, mas registra-se na *Odisséia* (canto IV)

¹²⁵ O povo troiano a detestava. Somente Príamo e Heitor atribuíam a guerra à vontade dos deuses.

¹²⁶ Para aprofundar no tema da ambigüidade de Helena ver OLIVEIRA, Rodrigo Marques de. *As Helenas trágicas em Eurípides: retórica e espetáculo*. Araraquara: UNESP, 2009. (tese de doutorado)

A imagem de Helena retida na recordação de Odisseu é a do cisne resgatado, ou mesmo recapturado para retornar ao seu habitat de origem¹²⁷. Raptada ou resgatada, a condição da bela mulher é a daquela que aparece sempre em poder dos homens, ora esposa de Menelau, ora amante de Páris, sendo, também, refém de Proteu na versão do *eidolon*. Mais uma vez, Helena aparece coibida de sua liberdade, silenciosamente seguindo o marido que a tem por direito de matrimônio e de prêmio de guerra. O olhar de despedida que lança às ruínas de Tróia e aos varões sintetiza sua condição de refém, pois reforça a possibilidade de que a união com Páris tenha se dado em razão de um desejo oculto, não exatamente de liberdade, mas de exercer domínio erótico sobre homens valorosos. Ser restituída ao leito de Menelau significa a derrota de seus propósitos, mesmo que a proteja do pior dos destinos.

A figura de Helena no barco do marido, última imagem que Odisseu tem daquela que o levou à guerra, afastando-o de sua própria pátria, representa a sujeição aos desígnios alheios e, ao mesmo tempo, a salvação do sacrifício. Odisseu, no entanto, armazena em seu espírito não apenas a imagem captada pelo olhar, mas a dúvida sobre a verdade desse olhar. Questionando-se sobre a presença real de Helena no espaço de guerra onde exércitos lutavam pela conquista de seu corpo, Odisseu repropõe o debate sobre a existência da espartana e sua culpa na eclosão da guerra. Debate que é a atualização de um discurso, da versão de um mito, para a *Odisséia* moderna, mas um anacronismo para Odisseu no contexto espaço-temporal da epopéia clássica, pois na estrutura homérica, a possibilidade do *eidolon* não chega a ser cogitada, questão pertinente somente ao século VI a.C. No poema de Kazantzakis, porém, o desvio temporal não suscita a idéia de anacronismo, não sendo sequer aludido.

¹²⁷ Os versos citados de Kazantzakis aludem ao término da guerra de Tróia, em que após a queda da cidade e sobre as ruínas e milhares de mortos troianos, entre guerreiros e crianças (as mulheres de estirpe tornaram-se espólio de guerra), os gregos embarcam para a viagem do *nóstos*. A sorte de Helena não é a mesma das troianas, ainda que possa ser considerada culpada de traição; ao contrário de receber pena, ela retorna ao lar como esposa recuperada.

A dúvida que se eleva no espírito de Odisseu não tem o caráter elucubrativo, ou de filiação a uma tradição reproposta. A reflexão é apenas a primeira instância reveladora das razões de sua viagem a Esparta. Odisseu intenta um feito inédito, e por isso *heróico*: o de descobrir se Helena é meramente uma sombra, tocando-a pelos artifícios do engano (*métis*) e da sedução. E mais além: ele não deseja apenas tocar para desfazer a ambigüidade do mito e, assim, destruir mais um símbolo helênico; interessa ao herói o rapto de Helena, com a própria concordância da mulher, que, pela sedução feminina, insufla em seu espírito o ímpeto da partida. Helena e Odisseu se mostram personagens de mesma categoria, ambos ambíguos, retóricos, de elevado poder e que se valem de seus atributos para efeitos de conquista e sobrevivência: a beleza e a astúcia.

Os motivos que levam Odisseu a aportar na cidade-origem de toda a sua peregrinação são manifestamente reiterados no reencontro com o casal; a intenção do rapto se torna ainda mais vivaz pelo contato com a decadência de Menelau e com o claro desejo de Helena de partir. As próprias razões da espartana são estimuladas pelo flagrante contraste entre a figura envelhecida e infecunda de Menelau e a sua própria lembrança de aventuras amorosas com homens belos e vigorosos.

Igualmente atingido pela passagem do tempo, Menelau é caracterizado como “obeso e baixo, de bochechas rosadas, de gordura flácida, senil” (III, v. 924) Todo o antigo vigor capaz de levá-lo a recuperar a esposa roubada se desfez e, agora, no momento em que Odisseu o encontra, não sustenta sequer a energia para governar o povo revoltado com as condições injustas de trabalho. Enquanto o povo avança para cobrar o que acredita ser de seu direito, Menelau clama por indulgência, invocando os antepassados. A ação rápida e persuasiva de Odisseu, que a tudo assistia, aplaca a revolta e salva o rei do massacre. Sem usar força, o herói engendra o engano de que um exército de homens bárbaros se dirigia a Esparta em busca dos frutos da colheita, tornando necessária a reunião de todos os bens da população no

palácio para ocultá-los do perigo iminente. O sucesso da ação resulta a Odisseu a recepção hospitaleira e digna de honrarias, facilitando, deste modo, sua aproximação de Helena, sem que Menelau pudesse desconfiar de tão elevada amizade.

O rapto de Helena se torna lícito frente às fraquezas de Menelau e à sua incapacidade de promover uma *reação à decadência*. Além disso, a empresa não é apenas justificável, como também de fácil realização, pois, além de Helena se entregar de boa vontade às mãos do herói, o rei espartano não apresenta resistências. Embriagado pelo banquete de despedida oferecido ao grande amigo, Menelau dorme profundamente, enquanto Odisseu concretiza seu plano completo. Primeiro fala à Helena na câmara masculina¹²⁸:

“Dizem que dez anos combatemos em vão
para libertar Helena da vergonha de seu corpo divino,
e tu, intocada, permanecias entretanto sentada sobre uma fresca nuvem
e apenas arrojavas tua sombra sobre nossos acampamentos!”
Calava Helena, escutando contente no meio da noite
sua lenda enrolar-se no fuso da fantasia.
Não era uma sombra a que se estendeu em leitos macios,
não era uma sombra a que gemia sob o abraço estreito;
mas calava, pois gostava de escutar os varões
com suas palavras jogadas ao vento levar e trazer o seu nome;
ardiam seus olhos com negras chamas e lançavam seus dardos ao arqueiro,
e sua bela fisionomia brincava como o mar libidinoso.
Mas o passarinho juntou as sobrancelhas e dela se aproxima:
“Esta noite que te vejo e está o espírito arrebatado pelo vinho,
tu pareces brilhar como a inconstante estrela matutina a mudar de face,
por este meu corpo que suporta e esta alma que o envolve,
quero hoje separar a verdade do sonho, formosa Helena!”
Vivamente os olhos da sedutora riram à luz abundante:
“Como poderia, ó sábio homem, o débil cérebro humano
separar a verdade do sonho, a névoa da bruma?
Vinho a vida me parece, vinho também a morte, e nos embriagamos!
Era eu quem ria e chorava nas costas de Tróia?
Ou era minha sombra vazia, e eu no leito de meu esposo
sonhava com raptos, belos homens e bravuras?
E agora que novamente nos sentamos a uma mesa pacífica,
se enevoa nosso espírito, o sonho sopra e o palácio range
como um veleiro e navega nas asas do vento.”

(KAZANTZAKIS, IV, v. 1093-1119)

¹²⁸ Em grego (e no espanhol) a expressão utilizada aqui é *androceu*, para designar uma área da casa destinada apenas aos homens, em oposição a *gineceu*, como era comum na Grécia antiga. No entanto, se em português *gineceu* tem o sentido aqui utilizado, *androceu*, ao contrário, tem a única acepção para o conjunto de órgãos masculinos da flor.

Jogando com o sim e o não, Helena não desmistifica sua figura para a satisfação de Odisseu, mesmo que o narrador, adentrando sua interioridade, procure desfazer a ambigüidade no jogo textual, ao desentranhar de sua consciência a afirmação de que não era ela uma sombra nas experiências de Tróia. Não é Helena quem pronuncia a resposta à antiga questão, dirimindo a dúvida; ao contrário, o efeito do seu discurso é o de sustentar a defectibilidade dos sentidos e a hesitação ontológica que cobre a sua figura, por meio da própria incerteza metafísica com a qual lida o homem. A espartana pondera a respeito da inutilidade de se pensar se era ela uma sombra ou uma figura real, tanto quanto é improfícuo tentar descobrir se vida e morte são apenas um sonho. Sua fala, portanto, é instaurada pelo silêncio defensor de seu nome. A aspiração pela aquisição de fama, seja entre os contemporâneos, seja através da rememoração futura, associa Helena à necessidade heróica de imortalidade por meio das ações; o jogo entre oratória persuasiva e silêncio dissimulador é, assim, necessário para a fixação de seu *kléos* feminino.

No entanto, a fala subsequente da mulher reverte-se, desestabilizando o afamado ir e vir de seu discurso para assumir a condição de mortal:

“Deusa não sou, e odeio o vazio céu,
me agrada a terra e sinto em mim muito pó e rosa;
não me basta já esta casa, pois minha alma se estendeu
para contemplar os mares, os incêndios e os rudes joelhos varonis.
Mas se parto contigo na madrugada e ao teu negro barco subo,
não me movo como menina inocente que se lança ao abismo do abraço.
Passou Páris uma vez pelo grande pélagos e desapareceu!
Como tu, também anseio que não se perca minha alma!”

(KAZANTZAKIS, IV, v. 1138-1145)

Ao confessar a Odisseu sua natureza humana, Helena se destitui da aura divina e imorredoura que a encobria. A condição mítica que confere a atemporalidade aos indivíduos heróicos e renomados inexistente na *Odisséia* moderna, o que os lança diretamente à linha temporal e à própria condição de indivíduos, que é, fundamentalmente, moderna. A

reviravolta discursiva de Helena (somente discursiva, pois suas intenções se mostram claras desde o início quando chama Odisseu em sonho) denota a percepção do declínio se aproximando, tão certo quanto a esterilidade de Menelau a anunciar a efemeridade e a vanidade das coisas. Mais uma vez, o desejo de partir, de fruir a vida e de fazer algo de si, para além de um nome remanescente, coloca os dois personagens em grau de equivalência.

Se a ambigüidade do *eidolon* parece ter sido eliminada, favorecendo o intento inicial de Odisseu, retoma-se, em contrapartida, o impasse sobre a volição de Helena no rapto de Páris. Novamente, Helena está prestes a deixar o lar e o marido pelas mãos de novo raptor; no entanto, Odisseu oferece a oportunidade de escolha: segui-lo livremente ou gritar por socorro, pois, diferentemente de Páris, que atua delicadamente e motivado pelo *eros*, o rude herói, que nenhum interesse sensual tem por Helena (ainda que ela tenha tentado enredá-lo com sua figura sedutora), não a deixaria escapar do rapto. Odisseu mostra, assim, sua *superioridade heróica* e determinação em cumprir o propósito, não só em relação ao príncipe troiano, mas principalmente em relação ao poder persuasivo de Helena, que sucumbe ao “pirata sem lei” (IV, v. 1163). A última viagem de Helena se configura, portanto, de maneira *trágica*, pois, certa de que não evitaria as garras do herói, apelando ou não ao socorro, decide entregar-se livremente ao inexorável destino.¹²⁹

Ao resgatar Helena do passivo ambiente homérico, no qual se encontrava fadada ao repouso e às lembranças divinizadoras de sua figura, Odisseu a reintegra ao espaço dos homens e suas ações, pelo critério de escolha da liberdade. Porém, o ato heróico plenamente realizado não tem o mero efeito de salvar tão elevado espírito da dissolução; raptar Helena do leito de Menelau significa *repropor a estrutura épica*, engendrando novos argumentos para a *Ilíada* e a *Odisséia*. Se no primeiro poema, Odisseu tem ação decisiva na restituição da

¹²⁹ “Minha pele é rude, senhora, não se assemelha à de Páris,/ tu não escaparás viva de minhas astutas garras./ eu te dou permissão: tens tempo ainda para gritar por socorro!”/ “Sim, sei que tenho tempo, mas escolho seguir meu destino livremente!”/ O grande raptor se ergueu e palpitou seu coração:/ “Ó alma livre, sejam mil vezes bem-vinda à minha proa!” (IV, v. 1170-1175)

mulher ao âmbito conjugal, agora, no poema moderno, sua ação desfaz o antigo feito, em continuidade da destecedura de seu próprio *nóstos*.

A nova estrutura transforma a simbologia de Helena: antes o móbil da guerra entre duas culturas, ruína de indivíduos e desvio de destinos; agora, o *ensejo para a fundação de uma nova raça sobre as ruínas de uma civilização decadente*. Antes Tróia, agora Creta.

O elemento estrutural que associa tanto Esparta e Ítaca, quanto as cidades-símbolo da *Iliada* e da Grécia (Tróia e Creta, respectivamente) é a decadência. Se o Odisseu homérico transitava por um mundo fantástico e metamórfico, o herói kazantzakiano passará por diversas cidades – Esparta, Creta, Egito, povoados africanos, aldeia polar – que compartilham do mesmo estado enfermigo próximo da extinção. Em tais civilizações encontram-se os valores desgastados e na iminência de derruir; Odisseu tem por função heróica precipitá-los à completa ruína, saneando a terra para a fundação de uma nova cultura.

A atitude de Odisseu frente à decadência das civilizações não se baseia em destruição bárbara, impiedosa e profanadora, mas representa o assomo necessário para o surgimento do novo, da positividade conseqüente à negatividade. Tal investida, certamente heróica, condensa o traço niilista ativo que caracteriza a filosofia nietzschiana e as teorias historicistas de Spengler, e que culmina, em Kazantzakis, no impulso criativo de Bergson. Deste modo, o itinerário empreendido por Odisseu, passando da negatividade para a plena positividade, é um reflexo da época moderna, mais especificamente do momento bem delimitado que se rendeu ao discurso da falência cultural e das possibilidades de instauração de uma nova ordem de vida.

b) *Esforço heróico: da fertilidade caduca de Creta ao incêndio de superação da raça*

Creta é o próximo ancoradouro de Odisseu, último cenário grego de atuação do herói e espaço de deflagração de seu último combate bélico. Na *Odisséia* moderna, Creta é o único local em que o herói agirá como guerreiro inclemente e devastador, de maneira análoga ao morticínio impingido aos pretendentes na epopéia homérica. Helena é o trunfo com o qual o herói se arma para introduzir-se no famoso reino do Minotauro e, assim, tramar a emboscada contra a civilização ultrapassada; Helena, o novo cavalo de Tróia engendrado por Odisseu.¹³⁰

O soberano de Creta, Idomeneu, apresenta-se como um velho decrépito e sem vigor para reinar, assim como Menelau aos olhos de Odisseu. Pelas palavras de um comerciante cretense, Odisseu toma parte da situação:

“A senilidade, meus senhores, se abateu sobre nosso soberano;
 suas forças se esgotaram, murchos estão seus rins,
 e junto com o rei, debilitou-se também o corpo de nossa Creta.
 Mas esta noite ele ascende até a deidade para rejuvenescer seu espírito,
 que de novo irrompa a energia em seus ossos vazios,
 e pela manhã desça altivo, trazendo as novas leis.
 Mas se negar a entrada do Touro em seu corpo corrupto,
 o caduco monarca irá desaparecer na caverna,
 E nunca encontrará a luz nas labirínticas trevas para poder sair.
 e o povo de coração simples se apinha nos ladrilhos do palácio
 toda a noite, de longe, com cúpulas e abluções santas
 se esforça para ajudar a recobrar o vigor ao cadavérico e debilitado soberano.”
 (KAZANTZAKIS, V, v. 569-580)

A passagem por Creta faz alusão a variados mitos e narrativas a respeito da famosa ilha, sem limitar-se à seqüência cronológica reconhecida pela história. Alguns desses mitos são importantes para os objetivos desta análise, outros figuram como referências valorosas do

¹³⁰ “Voltou-se o solitário e ao seu lado admirou ufano a sedutora-de-homens/ entrar como fogo, degrau a degrau, nas entranhas da fortaleza./ Nessa mesma hora foi quando uma vez (...)/ a égua prenhe apoiara nas muralhas de Tróia;/ e como nesta noite, alumiaava incerta a penumbra azul,/ quando se ergueu silencioso, recém-banhado, no umbral paterno/ e o soldo da matança conservava nas mãos.” (KAZANTZAKIS, V, v. 800-807)

folclore grego e devem receber abordagem em outros estudos. Interessa-nos, primeiramente, Idomeneu, personagem-símbolo da decadência à qual Odisseu se opõe veementemente. O soberano da atual Creta é lembrado na tradição mitológica por figurar entre os pretendentes à mão de Helena e por sua atuação nas batalhas de Tróia, como bravo guerreiro e um dos ocupantes do ventre do famoso cavalo. O interesse por Helena é reavivado na obra de Kazantzakis e serve como ardil para o sucesso da conspiração, pois Odisseu a entrega a Idomeneu que decide torná-la sua rainha, afastando assim, momentaneamente, a desconfiança sobre a sua figura astuciosa.

Outro mito reaproveitado por Kazantzakis refere-se aos rituais taurinos de fertilidade que envolvem orgias e o sacrifício de uma virgem a um touro considerado divindade. O rito remonta à mitologia primeva da fundação de Creta, no período minóico (2700-1450 a.C.), em que a jovem princesa fenícia Europa foi seduzida por Zeus transformado em Touro (para burlar a vigilância de sua ciumenta esposa Hera) nas margens de uma praia de Sidon ou Tiro. Sustentada no dorso do animal e agarrada a seus chifres, Europa foi levada pelo extenso oceano a Creta, onde o Touro consuma seu amor pela virgem. Um dos filhos desta união é o lendário Minos, rei que conservou nos subterrâneos do palácio de Knossos o Minotauro preso ao labirinto. Minotauro, por sua vez, era fruto de uma relação adúltera da esposa de Minos – Pasífae – com um touro enviado por Poseidon, como prova do bom relacionamento de Minos com os deuses.

Ainda que a devoção dos cretenses se destinasse à Grande-Mãe e a ela dedicassem os rituais de dança orgiástica, sua cultura religiosa se relaciona intimamente com a figura do touro, por meio dos torneios em que acrobatas se esforçavam em montar os touros mais ferozes, a tauromaquia. No culto de fecundidade, o touro simboliza o deus jovem, filho e amante da Grande-Mãe que, como Europa, reinava em Creta.

Os rituais de dança e de tauromaquia eram considerados necessários tanto para a *fertilidade* da terra e da vida¹³¹, como para a renovação dos reis cretenses, que a cada 9 anos subiam a uma caverna no Monte Ida (onde Zeus crescera) para consulta à deusa-mãe e restauração de seu poder pessoal.

Odisseu chega à ilha no preciso estágio de preparação para as festividades concomitantes à *decrepitude* do reino. O Minotauro já não existe, pois, deve-se recordar, seu extermínio foi imputado por Teseu no reinado de Minos e este é avô do atual Idomeneu, reconhecidamente rei de Creta no transcurso da *Ilíada* e da *Odisséia*. Trata-se, portanto, de nova dinastia. Creta, que fora no tempo de Minos o eixo de uma civilização avançada, extremamente rica e poderosa, impondo a *talassocracia* sobre um grande número de ilhas situadas no entorno¹³², havia sucumbido pela ação renovadora de Teseu, o grande libertador de Atenas do jugo cretense. Na dinastia de Idomeneu, portanto, tal poderio já se extinguiu e se concentrava em Micenas¹³³. Desse modo, Odisseu encontra em Creta um reinado já em decadência e um rei no declínio de sua vitalidade. O ritual de renovação se dá juntamente com a ascensão de Idomeneu ao Monte Ida.

Assim faziam estrépito os amplos pátios sob a lua aflita,
E o baile duplo de quatro voltas novamente armou-se,
Todos davam mais ânimo e mais vida a seu velho soberano.
E ele subia o monte escarpado com esforço;
Palidamente sorriram seus lábios sem pêlos e sua cabeça lisa
Brilhava sob a lua prateada como uma caveira alvacenta.
Já se aproxima da boca do deus, ao negro despenhadeiro,

¹³¹ Os rituais do touro e a devoção a uma figura feminina foram constatados pelas descobertas arqueológicas de diversos artefatos, afrescos e do próprio palácio de Knossos, provando a veracidade de alguns elementos considerados míticos. Informações detalhadas no ensaio “Dioniso em Creta”, de Eudoro de Sousa, 2004, pp.15-71.

¹³² O império cretense estendia-se pelo Mar Egeu, pelo Peloponeso, nas cidades florescentes de Argos e Micenas, em Pilos, Nauplia, Tyrins, pelas costas da Ásia Menor e da Fenícia, pela Síria e pelo Egito. Creta foi o primeiro grande império da Grécia, no período minóico.

¹³³ O período micênico ocorre ente 1400 e 1050 a.C. Correspondem a esse período a fase heróica e a própria guerra de Tróia cantadas por Homero; Agamêmnon foi um dos reis de Micenas.

Detendo-se para respirar fundo afim de tomar alento.

(...)

Murmurou secamente com sua boca murcha e desdentada:

(...)

“Mãe, três-vezes-mãe, que aclara deuses e homens e animais, auxilia-me!

Eu me considerava um grande monarca, pois uma noite impôs

em minha cabeça suas palmas e o espírito brotou

e a força de seus dez dedos se derramou em meu coração.

Os germes divinos que plantou. Senhora, em minha cabeça

Todos arraigaram e produziram frutos, matanças, leis e navios,

Mas já enfraqueceram, Mãe, e outro broto não dão;

Dissipei todo o meu espírito, ficaram vazias as entranhas,

E agora trago o corpo para que outra vez o cubra de Deus!”

(KAZANTZAKIS, V, v. 1020-1027/1030/1056-1064)

E a deusa se inclina sobre o rei, transfundindo a energia revitalizante que o protegerá por mais nove anos. O rejuvenescimento do rei, pleno de esperma (v.1125), coincide com as intenções astuciosas de Odisseu: oferece Helena como noiva ao idoso, confessando seguir, assim, o impulso e a vontade do deus Touro, que o atraiu à ilha em suas redes de amor. Idomeneu, porém, pressente a armadilha, ciente do passado fraudador do herói: “Tu agora nesta cidadela depositas a mesma isca de outrora/ uma bezerra de bronze e, dentro dela, uma chama, Helena!” (V, v.1276-1277) Mas Odisseu não retrocede em seu intento e empenha-se na fraude, revelando que, com lágrimas, tomara Helena do amigo Menelau, pelas ordens de um deus. A “bezerra de bronze” entregue ao sacrifício colabora no convencimento do rei: “Por minha vontade deixei, lhe juro, o lar ditoso./ Um grande deus me raptou, e eu, contente, o seguia”. (V, v. 1307-1308) O presente é aceito, encaminhado aos aposentos ilustres para dar início aos preparativos do ritual de casamento, enquanto Odisseu incumbe-se de armar em sua mente a conspiração.

A festividade de casamento no costume cretense se desenrola como um sanguinário banquete e o confronto da filha virgem do rei – Krino – com o touro mais fértil do rebanho. O derramamento de sangue simboliza um ato sagrado no ritual, condicionador da fertilidade dos

noivos. O sangue da virgem estraçalhada pelos chifres do touro¹³⁴ santifica e fertiliza a terra, uma correlação com o ciclo menstrual, indicativo óbvio da fertilidade feminina.¹³⁵ Além do sangue da virgem fértil, um touro jovem é sacrificado para ser comido cru por todos os convidados nobres:

Apanham o novilho recém-sacrificado e o mastigam cru:
 um rompe o coração, outro arranca as vísceras,
 e outro, quebrando os ossos, a medula sorvia,
 e as ternas e frágeis mulheres, ajoelhadas como cães,
 lambiam o sangue vermelho e quente, estalando as línguas vibrantes.
 Amor irrefreável, inconfessável, gozo intenso e amargura,
 Ah! Como unir-se ao touro para amansar a dor,
 beber o sangue amado, oh deus, e chegar a ser um.

(KAZANTZAKIS, VI, v. 803-810)

Diante da morte vã da princesa e do frenesi sanguinário da corte, Odisseu observa “a alma assassina do homem, sem fundo, sem sol, como terra fermentada-em-sangue” (VI, v.811-812) e lamenta não ter consigo o famoso arco e uma flecha à sua altura. O olhar astuto igualmente capta a miséria daquela terra subjugada à opulência de um rei-touro e já presente a aproximação da destruição:

Fome tinha a negra terra, clamava, suas vísceras se abriam
 (...)

¹³⁴ “Deteve-se o deus, cravando na terra as patas dianteiras/ como horrendas fogueiras acesas se revolvem seus olhos/ buscando onde semear o cérebro destroçado./ Mas ela entre os chifres afunda a cabeça como cunha/ e estende-se lombo com lombo, apegada, apertando-se ao corpo da fera./ Suas veias grandes palpitavam e saltam as artérias do novilho,/ e uma enorme pulsação mortal mescla os dois corpos/ se irmanaram os suores que corriam pelos músculos/ E de repente, quando a jovem cravava seus olhos no céu,/ ardentes deslizaram as lágrimas pela face,/ neste instante decaiu seu coração nas entranhas e esfumou-se/ suas mãos afrouxaram e zumbiram as pálidas têmporas/ rompeu-se a corda do arco que sua alma sustentava./E ao perceber seu fim, profunda dor a embargou, lancinante amargura,/ e sobre o lombo do touro se desvaneceu./ O selvagem animal, sentindo o desmaio da menina,/ cravou seus membros abertos no solo, e sopesando sua força,/ lança o corpo esbelto-como-nardo pelo ar./ Horripilou-se o povo; as línguas se fecharam nas bocas./ Como pomba ferida no céu, cai, enrolada,/ desaba Krino, cravando-se nos chifres cortantes/ da deidade, e salta o sangue cobrindo com miolos moles/ a bezerra de metal na coluna de mármore.” (VI, v.586-608)

¹³⁵ A simbologia da tauromaquia e da devoção à Grande-Mãe pode ser encontrada em NEUMANN, Erich. *História da Origem da Consciência*. Editora Cultrix.

Com a cabeça erguida, o de rápido-pensamento percebia passar

sobre ele as altas rajadas de um vendaval distante;
partiram os exércitos da fome e assediam os palácios;
não ouve senão pranto e apenas de tanto em tanto
sem ruído cair ao solo os desfalecentes.

Percebia no ar os esqueletos distantes
e já não suportou; estremeceu o arqueiro, os pés lançavam chispas.

(KAZANTZAKIS, VI, v. 1197/1200-1206)

Como morte anunciada pelo pressentimento, a destruição se concretizará, no entanto, pela determinação de Odisseu e seus companheiros de itinerário. Antes mesmo de traçar os detalhes da emboscada, distribuindo as tarefas entre seus homens, o levante já se instalava em sua mente como incêndio alastrando por toda a cidadela, as colunas metálicas, o bronze e o ouro derretendo em torrente ígnea, aos mugidos do touro. A destruição efetiva, imposta pelo organizado bando de Odisseu, é rápida e não permite resistências do rei e seus soldados:

Estrépito e estrondo, vozes terríveis e agudos gritos,
os lamentos das mulheres se mesclavam com o rugir dos homens.
E o mísero rei foge e se abraça ao pescoço do deus-touro,
como uma vítima afunda a cabeça sem esperanças no par de chifres,
e pendurado fica como desamparado animal votivo para o abate.

(...)

o labiríntico palácio trepida e crepita na estalante pira,
como pinheiro inflamado e gemendo despenca.

(KAZANTZAKIS, VIII, v. 398-402/445-446)

A destruição de Knossos por meio de um incêndio ateadado por Odisseu e os amigos de jornada, no mesmo instante em que se dá a histórica invasão dórica, corresponde aos registros arqueológicos que atestam sua queda pelo fogo por volta de 1400 a.C. Kazantzakis incorpora, assim, ambas as informações da história cretense: o incêndio que arrasa o luxuoso palácio e a

dominação da civilização dórica¹³⁶. As adições ficcionais ficam por conta da liderança de Odisseu nesta ação e a ocupação do trono por um de seus companheiros, o ferreiro de barba loira¹³⁷ que fecunda Helena com a semente do iniciador da *nova raça helênica*. Para Kazantzakis, em texto publicado em 1943, “Helena é a beleza aquéia que, ao unir-se com o bárbaro dório, cria a civilização helênica. E Odisseu, ao realizar seu intento, partiu, deixando Helena consumir sua missão: alimentar, transubstanciar em sua entranha a semente bárbara, para que nascesse o filho, o heleno”.¹³⁸

Ao despedir-se definitivamente da famosa mulher, Odisseu abençoa o filho que cresce em seu ventre, com votos auspiciosos de que seja um homem de *síntese dionisíaca e apolínea*:

Conceda o deus que brinca com a terra e mistura os humanos,
que dê a luz um filho, que equilibre com firmeza as duas vastas asas
que franqueiam com ímpeto duplo os limites do homem:
o coração bárbaro, embriagado, e o pensamento que altivo e desperto
lhe sujeita as bridas para que ao caos não se precipite!
Helena, amado rosto da terra, nunca mais
meus olhos a verão nem a tocarão minhas mãos toscas;
nasceu espuma, fulgurou e se apaga no cimo de meu espírito.
(KAZANTZAKIS, VIII, v. 911-917)

Helena, como insígnia da discórdia entre gregos e troianos, passa a ser a matriz de uma nova terra. Igualmente pelo amor, usando seu belo corpo, será o estímulo para a criação, forjando assim positivamente o destino dos gregos para os quais fora antes a causa de infortúnios. Por outro lado, a ação do Odisseu “destruidor-de-fortalezas” já não se identifica

¹³⁶ Os dóricos são um grupo indo-europeu que invadiu a Grécia peninsular (Creta), destruindo a civilização micênica. Foram fundamentais na constituição da civilização helênica dos séculos posteriores.

¹³⁷ O ferreiro Karterós representa na narrativa a própria civilização dórica, pois consta nos registros que este povo, além de loiro, detinha o conhecimento do ferro, enquanto as outras civilizações ainda forjavam suas armas em bronze. Karterós é o principal executante do incêndio com sua forja incandescente, e recebe como presente de Odisseu o direito ao trono conquistado.

¹³⁸ O texto se intitula “Um comentário à *Odisséia*”, publicado em grego em *Nea Hestia* n° 389, 1943, p.1031. O trecho citado foi retirado de DIDIER, Miguel Castillo. *La Odisea en la Odisea*, p. 157. O mesmo fragmento (mais extenso) pode ser encontrado nas notas de Kimon Friar da versão inglesa da *Odisséia*, p. 819.

com a do fraco Páris, mas com a de Teseu¹³⁹: ambos põem fim à maldição do tirano cretense e à cultura baseada no engrandecimento egocêntrico por meio do mito do touro. Tanto Teseu, que mata o Minotauro, como Odisseu, que arruína a ainda permanente crença no Touro, agem de maneira verdadeiramente criadora, libertando, simbolicamente, o mundo da servidão e da ruína.¹⁴⁰

Se o combate do Teseu mitológico contra o monstro tem a função de libertar Atenas do compromisso abominável de sacrificar donzelas e rapazes, anualmente, para mitigar a voracidade do Minotauro, a *revolta* de Odisseu revela razões filosóficas. A destruição de mitos e deuses vai além da discordância ou disputa com o sobrenatural; mais do que isso, “o dever do homem é combater implacável seu destino, e apagar o que está escrito”. (KAZANTZAKIS, IV, v. 411) Para Odisseu, este é o único modo do mortal superar a Deus. A atitude do herói será sempre, portanto, de colocar-se contra o estabelecido e a toda forma de dever imposto, desafiando, inclusive, as forças da terra:

(...) virtude não existe outra maior
do que com raiva gritar ‘não’ à terra quando ela diz ‘sim’.
Uma alma conheci que jamais consentiu
atar-se ao jugo de deidade, demônio ou homem;
vagou, correu mundo e saqueou e um odre se tornou seu coração
para os quatro bons-ventos-maus fundamentais.
Negou-se a virtude fácil e nunca se relacionou
com pastores nem cordeiros nem com honrados cães
mas sim uiva do lado de fora de sua toca, como um lobo.
Fera ou deus o povo o chamava, mas ele ria em seu interior,
pois bem sabia que nem fera nem deus era,
senão fumaça ligeira que sobe e cegonha que emigra.
(KAZANTZAKIS, I, 814-825)

¹³⁹ Teseu é o décimo rei mítico de Atenas, supõe-se que tenha vivido uma geração antes da Guerra de Tróia.

¹⁴⁰ O herói Teseu figura em duas outras obras de Kazantzakis que tratam do mesmo tema: o romance *O palácio do Rei Minos* e a tragédia *Teseu* (1949). O romance, traduzido para o português, traz enredo semelhante ao desenvolvido na passagem cretense da *Odisséia*, com a presença de vários elementos do poema. A obra reconta, porém, o mito de Teseu e o Minotauro, que, diferentemente do mito, incendeia o palácio.

Odisseu fala de si na passagem, afirmando sua autonomia em relação a todo e qualquer vínculo que o impeça de avançar. Virtudes fáceis, crenças e fidelidades interceptam o curso do devir e a elevação do super-homem. Tais impeditivos são o sinal da decadência, à qual Odisseu combate insone, consciente de que ao aproximar-se seu próprio decaimento, dará lugar ao herdeiro mais forte, arrastando-se como polvo em silêncio ao buraco mais oculto. (IV, v. 840). O homem do “mais além”, ao tratar com inclemência o próprio declínio, não poderia reservar compaixão ao outro, seja amigo ou adversário. O fogo em Knossos é o martelo nietzschiano, a guerra liderada por um espírito livre, além do bem e do mal, para o saneamento da terra, a aragem do terreno para a sementeira vindoura. As leis da nova terra são promulgadas por Odisseu ao ferreiro-herdeiro:

Ei, Karterós, deixo os últimos encargos e parto;
 pesada é a coroa e pode romper a cabeça do varão.
 Escuta-me, eu insisto, abre bem seu juízo:
 (...)

 com amor implacável governe a multidão, o animal obscuro;
 distribua a terra com justiça, liberte aos escravos;
 dê nova virgindade à força, à virtude e à riqueza;
 não fantasie e não creia que devorará o mundo inteiro;
 aceite os bens apreciados e diga “não me fartam”,
 e todos os infortúnios da terra e diga “desejo ainda outros”,
 pois o coração do homem verdadeiro jamais pronuncia “basta!”
 (...)

 Quando a alma decaia e barriga se torne outra vez e comecem
 os escravos a gemer e os arcontes a farrear demasiado,
 aparecerei novamente pela costa e devastarei seu reino!
 (KAZANTZAKIS, VIII, v.855-866/878-880)

O episódio de Creta, um dos mais longos de toda a obra, pois se estende por quatro cantos (V-VIII), em uma soma de 5335 versos, não representa tão-somente o ensejo para a ação heróica contra a decadência. Grande império da Grécia minóica e terra-natal do próprio Kazantzakis, Creta simboliza no poema a pátria grega, com a qual Odisseu rompe

definitivamente. Se o abandono de Ítaca significou a superação da pátria e o pouso em Esparta para o rapto de Helena representou a superação das tradições, Creta é, portanto, o último estágio do mundo grego, a *ruptura final* e decisiva com toda a Hélade. Cortando os últimos laços, Odisseu navegará por mares estrangeiros e, durante todo o poema, não retornará ao seu país. Ao homem da marcha e do “mais-além” não basta a superação do ego (como o rei afamado que deve aproveitar o nóstos); a jornada é ininterrupta e a superação prolonga-se para a pátria (Ítaca) e a raça (helênica, representada por Esparta e Creta).

Não serve o laço, amigos; nós o cortamos, nos livramos da mãe;
Adeus, pequenas amarguras e doçuras da Grécia,
aldeias brancas, pálidas serras azuis e pinheiros e tomilho!
Adeus, estáveis virtudes e proteção doméstica,
e o espírito, guardião-de-frutos, que eleva muros de pedra,
entre os vinhedos de deus e homem e sufoca nosso coração!
Ao sul, irmãos, amplia-se a terra; passa o espírito – uma viola –
por sua ampla orelha rumorosa e começa o cantar!
(KAZANTZAKIS, VIII, v. 1006-1013)

A relação com a raça helênica é extremamente importante para os objetivos desta leitura e para a melhor apreciação da produção de Kazantzakis. Romper os laços com a pátria não é simplesmente uma atitude do herói no plano narrativo em favor do livre curso do devir e a elevação do super-homem. Se a decadência de Creta (e Esparta) *reflete o panorama histórico das primeiras décadas do século XX*, o rompimento com as tradições e valores pertinentes ao mundo grego não deve ser encarado como a suplantação meramente heróica, mas como expressão de um estado de coisas da própria Grécia moderna e o posicionamento do autor em relação a esse contexto.

Se o entrave entre gregos e turcos em Esmirna provocou a desolação geral e a ruína do sonho de restauração do mundo helênico, tombado pelo domínio turco; se ainda assim Kazantzakis persistiu em seus ideais de liberdade; se a Grécia sucumbia em degeneração e

adentrava um período obscuro de morte; se Kazantzakis compreendia a literatura como um exercício de responsabilidade e como redenção; se toda a cultura ocidental agonizava pelo envelhecimento e crise, não seria contra-senso supor que o surgimento de uma obra épica aos moldes clássicos em período de tamanha descrença e fragilidade seja, não só uma maneira de condensar e problematizar as questões do tempo por sua complexidade e efeitos grandiosos no ser humano, mas uma forma de instaurar pela palavra a fundação de uma nova nação. Entretanto, o relance cretense, que estimula o desprendimento da pátria como valor norteador do sujeito, deixa claro o objetivo ou função da *Odisséia*: não é um poema de construção nacionalista, de resgate do passado grandioso, áureo e heróico para a renovação do mundo grego em ruínas. É um poema de renovação sim, mas do homem (*andra*) universal. O poema, desse modo, não deixa de requerer a transformação de uma certa instância, na medida em que clama à ação – por meio das etapas do percurso heróico – não somente uma ação prática, mas a práxis libertadora de uma escrita que crie condições de diálogo entre os acontecimentos históricos e a força que os gerou e gerará continuamente.

Por outro lado, a superação como valor heróico, ao qual deve atender o novo homem universal, não deixa de configurar um ideal a ser atingido. O homem comum não interessa, deve-se ultrapassá-lo, como categoria passageira:

O homem é corda estendida entre o animal e o Super-Homem: uma corda sobre um abismo; perigosa travessia, perigoso caminhar; perigoso olhar para trás, perigoso tremer e parar.

O que é de grande valor no homem é ele ser uma ponte e não um fim; o que se pode amar no homem é ele ser uma passagem e um *acabamento*. (NIETZSCHE, 2000, p. 27)

Nesta máxima de Zaratustra encontram-se os alicerces da *Odisséia*. A concepção de que o homem representa mera passagem para o desenvolvimento de uma entidade superior, se

por um lado exalta a autonomia e a soberania de um “eu” plenamente afirmador, levando-o a ações efetivas, por outro, submete-o a uma busca incansável por um indivíduo potencialmente melhor e destacado da coletividade. Desse modo, não é o homem comum, em interação com outros homens, que fundará o mundo novo nascido das ruínas; a solução para a decadência não se encontra na própria época moderna, nem tampouco no homem deste período, mas numa espécie de mente mais adiantada e profícua, no homem transformado do futuro.

III. O PERCURSO DO ASCETA: CRIAÇÃO E INTERDEPENDÊNCIA

O impulso de renovação pela construção de uma nova sociedade, para além dos escombros deixados pela crise cultural que avassalou as primeiras décadas do século XX, recebeu alento e fôlego da filosofia vitalista de Henri Bergson (1859-1941). Professor do Collège de France em Paris, o filósofo agitou os meios intelectuais franceses¹⁴¹, abalando o vigente espírito *fin de siècle*. A filosofia de Bergson surge, assim, no cenário de descrença e degeneração, ostentando “vida” como palavra-chave, em análise não do período como anúncio da derrocada, mas, muito ao contrário, tocando em questões pertinentes ao desenvolvimento e evolução da vida.

As considerações de Bergson partem da idéia de *élan vital*, impulso original de vida, energia primordial criadora de toda a existência. Compreendido como movimento puro, o impulso é “suscetível de duas representações: em relação a cada espécie, ele aparece como realização de uma forma definitiva; em relação a si mesmo, assume a figura de um élan que atravessa todas as formas criadas na direção de um telos indeterminado”. (SILVA, 1994, p.338).

A criação e evolução dos seres vivos são produzidas pela atuação desse mesmo princípio que se divide em linhas divergentes, produzindo a variabilidade das formas de vida. Três são as categorias básicas dessa divisão: o torpor vegetativo, o instinto e a inteligência. Desdobrado, o impulso adormece na vida vegetal e segue direções diferentes no patamar

¹⁴¹ As aulas de Bergson tornaram-se famosas e representavam um acontecimento social. Foram assistidas por filósofos como Charles Péguy e Georges Sorel, além de artistas, entre eles o próprio Kazantzakis, nos anos de 1908 e 1909. Seus textos influenciaram Marcel Proust, principalmente. (cf. Herman, 1999, p. 344; Albert, 2004, p.310). Bergson recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1927, mesmo ano de publicação de *Ascese*. Apesar da influência filosófica de Bergson em sua época, nunca chegou a existir uma escola bergsoniana.

animal: o instinto, que culmina no inseto, e a inteligência, que tem no homem a sua forma mais aprimorada. A fundamentação do vitalismo no conhecimento biológico revela que a matéria é componente presente no percurso do élan, tendo sido, igualmente, originada por ele. O élan “não pode criar absolutamente, uma vez que encontra à sua frente a matéria, isto é, o movimento inverso ao seu. Mas apossa-se dessa matéria, que é a própria necessidade, e tende a introduzir nela a maior soma possível de indeterminação e de liberdade”. (BERGSON, 2005, p. 272) Se há um impulso que perpassa a matéria, evoluindo em espécies melhor preparadas, é evidente a existência não só do corpo orgânico, mas de um movimento *espiritual* (conforme o nomeia Bergson)¹⁴² que cria formas. É contra-senso rotular a filosofia bergsoniana de espiritualista, pois a matéria é necessária nesse processo. Isso significa que o élan somente se afirma sobre e através da materialidade. *Sobre* e *através* revelam dois movimentos inerentes à ação vital: o *ascendente*, em direção à liberdade e à criação; o *descendente*, marcado pela interposição da matéria bruta.

O impulso originário de vida, em seu movimento de atualização, teve de vencer inicialmente um obstáculo resistente, a matéria, que por ser, aparentemente, inerte, está contra o curso da vida, resistindo ao seu movimento de criação. (...) Este impulso original, essa corrente de consciência plena de virtualidades foi obrigada a dividir-se para atualizar-se e seguir direções divergentes, como num feixe luminoso. (ROSSETTI, 2004, p. 42)

A matéria, por sua solidez, é o maior obstáculo para a duração e evolução da vida. Enquanto o élan é força e energia, potência inventiva, a matéria atém-se à percepção e à imagem e não à memória, característica da visão espiritual. A criação e continuação da vida não se detêm, porém, frente ao obstáculo da matéria, mas interage com ele, concretizando

¹⁴² “Visivelmente, uma força trabalha diante de nós, que busca liberar-se de seus entraves e também superar-se a si mesma, a dar primeiramente tudo o que tem e em seguida mais do que tem: como definir de outra maneira o espírito?” (BERGSON, *L'Énergie Spirituelle*, Paris: PUF, 1967, p.21)

uma união de forças antagônicas; dessa interação surge o novo. Bergson indica as duas correntes de força em *As duas fontes da Moral e da Religião* (1978), lembrando a ação inaugural e criativa dos grandes homens da história:

Os grandes líderes da humanidade, que forçaram as barreiras da comunidade, com isso parecem ter-se colocado de novo no sentido do impulso vital. Mas esse impulso próprio da vida terminou com elas. Ao longo de todo o seu trajeto ele depara com os obstáculos, e as espécies sucessivamente surgidas são as resultantes dessa força e de forças antagônicas; aquela impele para a frente, estas obrigam que ele se volte para trás. (1978, p. 47)

Pela corrente que ascende nasce a vida, contínuo fazer e refazer, contínua criação, e pela corrente que descende, surge a matéria, em desfazimento da realidade. O impulso vital carrega a potencialidade de desenvolver nas espécies as condições de instinto e inteligência, como patamares de evolução, da espécie mais primitiva para a mais requintada. No ponto mais alto da cadeia está a inteligência humana, detentora da consciência mais acurada dentre todas as espécies. Quanto maior o nível de consciência no homem, mais ele ruma em direção à liberdade; o élan chega então à vida mística, intuição em seu mais alto grau.

Assim como todas as formas do élan vital, o homem é igualmente um veículo do impulso. Não se pode considerar a humanidade o acabamento perfeito da evolução criadora, o ponto de chegada, “pois a evolução se realizou em várias linhas divergentes e se a espécie humana está na extremidade de uma delas, outras linhas foram seguidas, com outras espécies na ponta.” (BERGSON, 2005, p.288)

A atuação do élan vital no homem o leva da inteligência para a expansão da consciência e à liberdade, porém o instinto permanece latente. Este é a faculdade de apreensão da essência das coisas, pois a inteligência somente conhece relações conceituais e não objetos reais. O instinto seria o único capaz de fazer o homem conhecer a realidade das coisas, não é,

porém, devido à inconstância que lhe é natural. Bergson encontra a solução para a apreensão da realidade na intuição, uma união de instinto e inteligência. Livre do hábito intelectual que atribui categorias conceituais à vida, nível em que a intuição está aguçada, o homem está apto a captar as características reais que dela emanam, isto é, a diferença entre a *matéria* – inércia, dispersão, energia despotenciada e solidificada – e a *vida* – evolução, unidade, integração energética, ritmo dinâmico, movimento ascendente, criação ininterrupta. A intuição seria, segundo Bergson, a apreensão profunda das coisas, sem a intervenção da racionalidade que busca conceitos.

A criação bergsoniana se define, portanto, pela capacidade de se inserir no universo, pela intuição que se eleva acima da inconsciência e da razão em direção ao misticismo completo e pela interação entre os opostos matéria/espírito ou matéria/vida. O próprio élan vital é criativo, pois engendra espécies diversas de vida que servem de preparação, de sustentáculo para a criação e evolução da vida. A ampla diversidade de espécies, que se mantêm pela hereditariedade ou pela seleção natural, confirma a fertilidade criativa do élan. Já a faculdade intelectual despertada no homem, quando se excede e ameaça a coesão social, desdobra-se na representação e no imaginário, função fabuladora própria da inteligência e em união com uma virtualidade de instinto que se mantêm em torno dela. Da função fabuladora decorre a criação poética. (BERGSON, 1978, p.99)

A Natureza procura realizar a vida, que se eleva à consciência. A vida sobe por diferentes caminhos para formas cada vez mais altas. (...) Só no homem se realiza a consciência. A força inventiva, que se afirma na criação de novas espécies em todo o domínio da vida, só na humanidade achou meio de continuar-se através de indivíduos, aos quais foi concedida inteligência e, com ela, iniciativa, independência e liberdade. O homem cria instrumentos para moldar a matéria. Por isso a sua inteligência se adaptou ao mundo dos corpos sólidos e à esfera do mecanismo com o máximo êxito. Tão segura é, porém, a vida sob a direção do instinto quanto arriscada na esfera da inteligência. Se não lhe opondes resistência, pode ameaçar tanto a vida do indivíduo como a da sociedade. Curva-se apenas diante dos fatos, isto é, das percepções. (CURTIUS, p. 8)

As espécies mais rudimentares são, portanto, a preparação para organismos mais complexos, uma servindo de adubo para a outra, como uma cadeia alimentar. A corrente ascendente necessita da corrente descendente para dar origem aos seres, visto ser apenas possível a existência das espécies através da matéria. Mas a vida vence a morte – perda da vida pela desintegração da matéria – ao fertilizar a terra com a própria matéria, ao preparar o solo para as próximas existências. Essa preparação, porém, não ocorre apenas no âmbito do corpo, ela se destina também ao espiritual. As almas que animam os corpos humanos provêm de outras almas que já abandonaram seus corpos; o aprendizado acumulado não se perde, mas é reaproveitado pelo élan vital, que se encarrega de transpassar o conhecimento e as experiências coletivas pelos degraus sucessivos. Dessa maneira, os homens e as raças estão interligados, estendendo a cadeia evolutiva aos animais e às plantas.

Assim como o menor grão de areia é solidário de nosso sistema solar inteiro, arrastado com ele nesse movimento indiviso de descida que é a própria materialidade, assim também todos os seres organizados, do mais humilde ao mais elevado, desde as primeiras origens da vida até os tempos em que estamos, e em todos os lugares bem como em todos os tempos, não fazem mais que tornar perceptível pelos sentidos uma impulsão única, inversa do movimento da matéria e, em si mesma, indivisível. Todos os vivos se tocam e todos cedem ao mesmo formidável impulso. O animal encontra seu ponto de apoio na planta, o homem cavalga na animalidade e a humanidade inteira, no espaço e no tempo, é um imenso exército que galopa ao lado de cada um de nós, na nossa frente e atrás de nós, numa carga contagiante, capaz de pulverizar todas as resistências e franquear muitos obstáculos, talvez mesmo a morte. (BERGSON, 2005, p. 293)

A interdependência entre todos os seres, dada sua origem comum e o aproveitamento dos elementos material e espiritual que os compõem, é o movimento da vida, em constante devir e mudança. Para Bergson, o mundo é como um rio fluido, “incomensurável e sem margens, nele vive a multiplicidade de seus movimentos e intui sua totalidade imanente, e não

se pergunta o que há fora do rio, porque o rio é o todo.” (ROSSETTI, 2004, p.75). Pela afirmação, compreende-se que a filosofia de Bergson não se atém à idéia de *transcendência*, pois não concebe a exterioridade como elemento oposto à essência ou à interioridade, ou seja, a metafísica da transcendência platônica, concebida como realidade supra-sensível e imutável, se inscreve na extremidade oposta ao pensamento de Bergson, fundado na *imanência* e no movimento da diferenciação em fluxo perpétuo.

A principal crítica de Bergson a Platão é que a realidade não é de forma alguma estática e imóvel, mas dinâmica e movente, e que propor um princípio imutável como fundamento da movente realidade constitui um problema fundamental. Problema que detectamos quando intuimos que a essência da realidade movente é o seu próprio movimento imanente. Princípio imanente que nos abre as portas para pensarmos o *todo interno ao todo*, sem um princípio exterior e distinto, aberto em seu movimento contínuo e criador. (ROSSETTI, 2004, p.76)

Em consonância com o que foi apresentado, a *Odisséia* representa a situação cósmica por completo, a jornada da evolução vital, a luta por transubstanciar a matéria em espírito. Tal jornada – assim como ilustra Bergson – começa e termina na imaterialidade, sendo a vida o intervalo luminoso entre dois abismos negros.¹⁴³ Conforme o bergsonismo, Odisseu entra em cena não com uma personalidade inalterada, imutável, o que equivaleria às representações do herói elaboradas por Homero, por Sófocles em *Filoctetes* ou por Joyce em *Ulisses*, para os quais a personalidade de Odisseu é mantida do começo ao fim; em Kazantzakis, Odisseu desenvolve traços e valores pela experiência, no *continuum* da evolução criadora, sempre em transformação, rompendo com os obstáculos da matéria e ascendendo rumo à consciência mais elevada.

¹⁴³ Cf. prólogo de *Ascese*: “Vimos de um abismo negro. Findamos em um abismo negro. O intervalo luminoso entre um e outro nomeamos Vida”. (tradução nossa direta do grego)

Diferentemente da *Odisséia* de Homero, o épico de Kazantzakis¹⁴⁴ caminha em linha reta, sem os desvios da memória e dos recursos da narrativa; o percurso é, pois, a marcha, que se divide em etapas sucessivas. Em nenhum momento, o leitor se depara com relatos em *flashback*, nem tampouco com atalhos e adendos na trajetória de Odisseu, que ruma resolutamente para o fim que o aguarda. A marcha equivale ao élan vital de Bergson, o caminhar das espécies que se sobrepõem umas às outras pelo despertar da consciência.

A trajetória épica acompanha, deste modo, a *marcha evolutiva e ascética*, que leva Odisseu ao despertar da consciência. Seu fim não é o nada niilista¹⁴⁵; ao contrário, é apenas mais um estágio, necessário e temporário repouso das forças da vida, em direção à liberdade da materialidade, assegurando a renovação da energia criativa. Constantemente ativo, o herói se eleva (no sentido da ascese kazantzakiana) da inicial negatividade para a positividade criativa. Deste modo, não há tampouco uma negação da negação, ou a “descrença do niilismo”, pois a negatividade é igualmente necessária como etapa da evolução criativa, como superação para o alcance da plena liberdade.¹⁴⁶ É aqui que alcançamos o *niilismo heróico*, entendido não como o nada absoluto e a demolição de todos os valores, mas como a superação positiva e necessária dos valores tradicionais, num processo ativo de transvaloração e criação, de aceitação dionisíaca – *trágica* – das fatalidades e das imposições da matéria. O niilismo nietzschiano é lançado contra os “desdenhadores da vida” e ao próprio niilista: “ser

¹⁴⁴ Kazantzakis publicou em 1913 um ensaio intitulado *Henri Bergson*, no qual o autor discorre sobre a seguinte temática: o conhecimento intuitivo, o conceito de tempo movente, a evolução criadora, a liberdade e o élan vital. Consta que a obra não é possível mais encontrar a obra, sobrando dela apenas fragmentos, como: “Tal é, em termos gerais, a filosofia de Bergson. Combateu o intelectualismo, ou seja, a irremediável aplicação dos métodos intelectuais a todos os fenômenos e limitou sua autoridade e, em consequência, também a autoridade da ciência somente aos fenômenos da matéria. Introduziu uma nova concepção da filosofia, a *durée réelle*, a duração real, a evolução criadora. Demonstrou a que enganou a confusão entre *durée réelle* e espaço homogêneo arrastou a humanidade”. (PIZARRO, 2006, p.233)

¹⁴⁵ Muitos são os críticos, entre eles Prevelákis, que interpretam o final de Odisseu como a dissolução absoluta, morte que se dá no continente gelado pela colisão do barco com um iceberg. Tal imagem de morte tem sido interpretada como niilista e Odisseu como aquele que, após contínuos esforços, nenhuma recompensa recebe. Mostraremos, no entanto, que esta morte se instaura pela tensão entre niilismo e evolução criadora.

¹⁴⁶ A esse respeito, Paul Ricoeur declara: “(...) a denegação não é jamais senão o reverso de uma afirmação mais originária e, se assim se pode dizer, só a metade de um ato”. (1968, p. 326)

humano que julga o mundo como ele é, como não deveria ser e como deveria ser, mas que não existe. Por consequência, o existir (agir, sofrer, querer, sentir) não tem sentido”.¹⁴⁷ O niilismo seria, portanto, a decadência, a rejeição à vida, e somente o homem, na superação de si, alcança a consciência criativa que recupera a livre existência.

Tratar a *Odisséia* como obra niilista contradiz todo o movimento da marcha, a fluidez sem fim que marca sua trajetória. “O real é um fluxo contínuo de mudanças, um movimento indivisível e substancial, imanente a si mesmo numa duração que se prolonga sem fim”.(ROSSETTI, 2004, p.18) Se para Bergson, tudo é movimento e mudança (até mesmo a essência), o niilismo atribuído à obra kazantzakiana não se sustenta, pois a morte do herói representaria a estagnação e o vazio completo; pelo pensamento de Bergson, a morte final seria tão-somente o retorno ao útero da mãe-terra, a etapa da imaterialidade que transforma e prepara o surgimento de uma nova etapa da evolução criadora. Margot Fleischer analisa o pensamento de Nietzsche que aqui concorda com as bases bergsonianas: “Querem transformar o que está existindo (que está se constituindo) em algo racional, ao conferir-lhe formas estáveis, providas de seus espíritos, mas que é inadequado ao que está existindo (que está se constituindo, se modificando)”.(FLEISCHER, 2004, p.236)

O niilismo é superado e o que permanece é a total afirmação da vida e do mundo, em consonância com as transformações e pulsões naturais. A negatividade é, portanto, o impulso necessário contido na afirmação, no élan vital que promove a vida. O *anonimato* de Odisseu, ao final dos esforços, o integra completamente no universo, faz dele parte da ascensão divina, assim como revela não ser o homem a última instância da evolução, mas apenas uma

¹⁴⁷ Anotações de Nietzsche referentes ao niilismo em “Fragmentos Póstumos”: “Niilismo: falta o objetivo, falta a resposta ao “Por quê?”; o que significa niilismo? – que os valores superiores se desvalorizaram. Niilista é o ser humano que julga o mundo como ele é, como não deveria ser, mas que não existe. Por consequência, o existir (agir, sofrer, querer, sentir) não tem sentido.” (FLEISCHER, 2004, p.228)

passagem entre o animal e o super-homem nietzschiano ou a realização do élan vital bergsoniano, momentaneamente, culminante na mente humana.

Essa aproximação entre a filosofia de Nietzsche e a de Bergson é alicerçada pela concordância com o vitalismo e a vontade criativa que orientam ambas as bases de pensamento.¹⁴⁸ A vontade de poder nietzschiana, fonte inesgotável de criação e superação, claramente se conforma à evolução criadora de Bergson. A afirmação da vida como ela é, em todo o seu sofrimento e alegria, significa “criar”, “dar” e “avaliar”. A vontade de potência nietzschiana situa o super-homem muito além do bem e do mal e o liberta de uma cultura decadente. O negativo na vontade de potência se torna presente apenas como agressividade própria à afirmação, como a destruição que complementa a criação.¹⁴⁹ Max Scheler, em ensaio de 1915, coloca Nietzsche e Bergson na mesma corrente de pensamento, como filósofos da vida, que por meio do impulso criativo libertam o homem da prisão do “meramente mecânico e mecanicizável”.¹⁵⁰

A Odisséia, associada ao princípio vitalista que anima as filosofias de Bergson e Nietzsche, possivelmente seja a maneira individual do autor de dar significado ao momento histórico, de manter-se de pé entre as ruínas do século e de encontrar sentido na prática do fazer poético. A visão particular de Kazantzakis enfatiza o sentido de uma força substancial que se projeta sobre a realidade e que mobiliza impulsos díspares, coincidindo na soma de forças que se esforçam pelo despertar da idéia, cada qual colaborando no progresso invisível.

¹⁴⁸ Implicações mais profundas que resultam dessa associação, bem como as tensões existentes entre as duas filosofias, não são o objetivo desta pesquisa.

¹⁴⁹ É importante notar que esta é uma atitude dionisíaca, que se revela pelo permanente jogo de destruição e criação, a convivência plena dos estados negativos e positivos, característica que se reconhece também na figura hinduísta do deus Shiva. Aliás, Dioniso e Shiva são deuses que, mesmo de culturas diferentes, se correspondem e devem ser tratados conjuntamente em Kazantzakis, lembrando de seu interesse pelas religiões orientais.

¹⁵⁰ O artigo de Scheler intitula-se “Da Derrubada dos Valores”, citado em SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche. Biografia de uma tragédia*, 2001, p.299 e em ALBERT, Karl. “Henri Bergson. A caminho de uma filosofia da vida”, 2004, p.298.

A idéia é como Deus: no meio de crimes incríveis, desonras e debilidades, avança pura, com cansaço, para subir o declive difícil de transitar em nossa terra. Nosso dever é: esforçarmo-nos em descobrir o ritmo de sua marcha e quando o encontrarmos, adaptarmos a ele, o quanto pudermos, o ritmo de nossas pequenas e efêmeras vidas. Somente assim, nós, os imortais, teremos êxito em realizar algo eterno, porque colaboramos com o Eterno. (KAZANTZAKIS, 1984, p.116)

Se a filosofia de Bergson tem alguma validade para refletir o momento de crise e sobre a estética literária de maneira geral, ou se representa uma metodologia de leitura pouco usual, não nos cabe discutir, pois nos interessa entender como Kazantzakis problematiza as questões de seu tempo e a elas infunde significado. Essa preocupação mais específica com a obra significa entender *como o autor leu o discurso de crise do homem ocidental*. cremos, assim, que a *Odisséia*, seguindo *o curso do rio em direção ao devir*, seja a *resposta* do autor a inquietações particulares e coletivas e, ainda, o *modo de superar a história pela evolução criadora e pelo niilismo heróico*. Desse modo, a atitude do autor não é descompromissada do momento histórico, apolítica ou mesmo tendente à transcendência, mas preocupada em apontar direções para a não-dissolução do homem em seus próprios valores e máscaras culturais. Kazantzakis revela consciência histórica ao desafiar valores e máscaras como resultantes da sucessão periódica e cultural, e no seio deles inserir novas possibilidades de ação, assim como ao refletir as necessidades do homem moderno, desorientado pela rajada pessimista.

O sentimento de historicidade conduz a uma concepção de história como necessidade do desenvolvimento humano, porém destituída de verdades, de leis ou de fins, tornando-se um devir, uma novidade constante que só pode ser reconhecida como repetição. Este tipo de visão histórica fecha as portas da ciência da história e abre as comportas da historicidade; fecha-se em negatividade para o discurso da história e propõe a historicidade como prática da transformação do humano em supra-humano, da história em supra-história por meio do

niilismo positivo. Tal prática teria, inevitavelmente, de se esquivar do registro da história e procurar uma forma de escrita que fosse uma instância prática, um evento que se apropriasse da história em nome da historicidade, uma escrita que se colocasse como evento inaugural, instaurador de mundos e que possibilitasse a superação dos antagonismos, uma superação que mantivesse os agentes agônicos, mas que os recolocasse sempre na roda da história e, ao fazê-lo, os recriasse constantemente, instigando a historicidade contra a história e as colocando em movimento.

Ao pensar o *tempo como simultaneidade e totalidade*, Kazantzakis permite outra história vir à tona, a sua própria avaliação do presente. O surgimento do passado no presente, fundido com a possibilidade de futuro, configura o sentido kazantzakiano da história, inscrito no *discurso* de crise e de triunfo do pessimismo cultural. Esta inserção histórica distinta, que se firma sobre um universo fluente e sobre a criatividade contínua, encontra-se sintetizada no fragmento a seguir de *Testamento para el Greco*:

Os tempos que atravessamos e, o que ainda é mais terrível, os tempos que atravessarão nossos filhos e nossos netos, são tempos difíceis. A dificuldade contudo tem sempre sido o estímulo da vida, acordando e empurrando todos os nossos impulsos, os bons e os maus, para que possamos ultrapassar o obstáculo que repentinamente se ergueu ante a nós. Assim, por vezes alcançamos um ponto muito além do que aquele que esperávamos; mobilizando todas as nossas forças, que de outra forma teriam permanecido adormecidas ou agido com relutância ou sem concentração. Pois que estas forças mobilizadas não são apenas as nossas próprias, nem tampouco são apenas humanas. As forças liberadas em nós na propulsão dianteira que desenvolvemos para saltar são uma unidade tríplice: pessoal, pan-humana e pré-humana. No instante em que o homem se contrai como uma mola para dar o salto, em nós igualmente se contrai toda a vida do planeta desenvolvendo sua propulsão. Então é quando sentimos claramente aquela mais simples das verdades que tão freqüentemente esquecemos nos instantes confortáveis ou infecundos de vida fácil: que o homem não é imortal, mas sim que se serve a algo ou alguém imortal. (KAZANTZAKIS, s/d, p.287)¹⁵¹

¹⁵¹ Como a tradução brasileira (feita por Clarice Lispector a partir do inglês) de *Testamento para el Greco* está repleta de problemas, o que dificulta em várias passagens a compreensão adequada do leitor, tanto em relação ao conteúdo quanto a expressões reconhecidas do vocabulário kazantzakiano e sua base filosófica, retoquei levemente algumas palavras, em cotejo com a versão em espanhol de Delfin Leocadio Garasa.

A imortalidade aludida no fragmento faz parte do discurso de Kazantzakis, presente em suas obras como sombra que não se exaure e nomeada de maneira variada: Abismo, Mistério, Treva Absoluta, Luz Absoluta, Matéria, Espírito, Última Esperança, Última Desesperança, Silêncio, Grito, Invisível. A preocupação constante com esta força onipresente mantém clara correspondência com a concepção de élan vital e reflete os esforços do autor por apreendê-la e a ela ajustar seu próprio ritmo. Essa força pode ainda ser chamada de Deus, ao qual Kazantzakis associa o progresso e a ascensão da consciência. A busca incessante por encontrar um rosto permanente de Deus por trás de todas essas máscaras não o livrou de ser considerado ateu destruidor de dogmas, chegando mesmo a ser condenado pela Igreja Ortodoxa e a ter *Ascese* incluído na lista dos livros proibidos (pelo mesmo motivo, *Odisséia* não encontrava leitores)¹⁵². O ateísmo imputado pela Igreja, e absorvido pela sociedade, se baseia na proposta kazantzakiana de ascensão pessoal por meios próprios, sem a intervenção da instituição religiosa, no niilismo dionisíaco, na crítica à corrupção dos sacerdotes em *Irmãos Inimigos* e *Cristo Recrucificado*, na representação humana de Jesus em *A Última Tentação de Cristo* e na concepção de que Deus necessita dos homens para sobrepujar a matéria e ascender. Porém, nas palavras do próprio autor em uma de suas cartas, o tema quase único de sua obra “é a luta do homem com ‘Deus’: a luta incessante, inextinguível do verme nu chamado ‘homem’ contra o poder terrível e a obscuridade das forças dentro dele e ao seu redor” (KAZANTZAKIS, 1968, p.507)

A primeira obra em que encontramos a temática de Deus começando a ser desenvolvida se situa no período inicial de sua produção, fase considerada de interesses nacionalistas, muito embora sejam já identificáveis as preocupações filosóficas da fase

¹⁵² Às acusações da Igreja Kazantzakis responde com desdém: “Me lançastes vossa maldição: eu vos dou minha bênção; desejo que vossa consciência seja tão pura como a minha, que sejais tão morais e religiosos como o sou”.

“madura”.¹⁵³ Intitulada *Comédia* (1909), a peça foi parcamente divulgada e mencionada nos trabalhos de investigação.

Encenando a situação *trágica* e *absurda* de doze personagens à espera vã de que Deus abra a porta do reino da luz em um recinto fechado (a porta não se abre), onde apenas se ouve o “tic-tac” do relógio de parede, meia hora antes da meia-noite, *Comédia* se apresenta como antecipação da filosofia existencialista de Jean-Paul Sartre em *Entre quatro paredes* (1945) e da literatura do absurdo de Samuel Beckett em *Esperando Godot* (1950). Décadas antes de Sartre e de Beckett, Kazantzakis desenvolve o tema da eterna confrontação com um deus mudo, pois a espera do que devia vir se transforma na espera do que jamais virá. A relação com essas duas peças é marcante, tanto na temática do ambiente fechado (Sartre) como na linguagem recorrente (Beckett). Em *Comédia*, os personagens repetem o estribilho: “Virá?” E o Asceta (figura importante na peça, que anuncia a abertura da porta e a chegada de Deus, fazendo também o papel de julgar os personagens e seus vícios) igualmente repete: “Nos deu sua palavra”. É nítida a semelhança com o diálogo de Vladimir e Estragon em *Godot*: “Tenho medo! Virá?”; “Disse que virá e virá. Deu sua palavra!”

Entre quatro muros e diante da enorme porta, os personagens de *Comédia*¹⁵⁴ mostram fragilidade, isolamento, angústia frente à incerteza do mundo e do que virá. O encerramento na sala sombria evoca o círculo da existência que eles desejam prolongar, conforme suas

¹⁵³ As obras da fase inicial não têm recebido a devida atenção e interesse dos estudiosos, sendo meramente valoradas como a preparação para a fase madura, “superior” e reconhecidamente o auge da verve literária de Kazantzakis. Segundo os pesquisadores, a fase realmente digna de estudos se iniciaria a partir de *Ascese* (1927), obra que, além de significar a condensação de toda a base filosófica do autor e de suas obras seguintes, marca a fase mestra que culmina na *Odisséia*. Assim, *Ascese* e *Odisséia* compõem a tríade temática da qual faz parte também *O Jardim das Rochas* (1936). Obviamente, as obras da fase inicial merecem um estudo detido, ainda não realizado.

¹⁵⁴ O título da peça certamente tem sentido irônico, pois se trata de uma tragédia, estabelecendo uma clara referência à *Divina Comédia* de Dante, como busca do Paraíso que jamais chegará. Os personagens, em número de doze, fazem referência aos apóstolos de Cristo e o Asceta representa a Igreja que intermedeia a relação entre os homens e o sagrado. Nota-se, inclusive, a semelhança temática e de alguns elementos cênicos com *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente: ambas as peças, por exemplo, se valem de personagens-tipo representantes de segmentos da sociedade e concentram a ação no momento imediatamente posterior à morte, em que a sorte dos indivíduos é decidida. *Comédia*, portanto, ironiza os textos de caráter religioso, nos quais a busca por uma instância sagrada é superior à moralidade dos indivíduos, uma busca que se faz por vias efêmeras e equivocadas.

esperanças. A espera inútil, porém, revela o abismo existencial; o relógio avança e a porta permanece cerrada, como a dizer que a fé religiosa ou a moral tradicional não bastam para que se abra. Existencialista¹⁵⁵ *avant la lettre*, *Comédia* representa o homem aprisionado em sua carapaça de crenças e ideologias, endurecido pela consciência condicionada a muletas logocêntricas, sempre sequioso de recorrer às evidências da fé ou ao dogmatismo consolador.

No entanto, a espera inútil e o silêncio de Deus não afirmam o niilismo e a completa desolação como destino humano. *Comédia* é, na verdade, um grito de liberdade e abandono das subjugações sociais. A peça encena uma crítica à religião e às estruturas da fé, conclamando a uma busca por algo por detrás da esperança e do temor religioso. O que se percebe é “a perspectiva de um Deus escondido nas sílabas do nada, um Deus distante, mudo, ausente, silencioso, abissal, e que simples e facilmente não se submete aos interesses e cálculos do homem.” (PIZARRO, 1998, p.48)

A peça, importante não só pela antecipação aos temas existencialistas e à condição absurda do homem diante dos temas metafísicos, constitui-se em uma precursora incursão de Kazantzakis em busca de Deus, empreendimento que permanecerá recorrente em sua produção posterior. Se por um lado Kazantzakis tece uma crítica ferrenha às crenças religiosas e às inquietações metafísicas que moldaram o pensamento medieval, por outro, a espera muda possibilita o anúncio de uma visão pessoal de Deus, imagem sem rosto e silenciosa, oculta atrás das portas do temor e da fé irrestrita. Além de representar a resposta de Deus ao dogmatismo, a porta fechada diante dos personagens (doze apóstolos da agonia) é a libertação desse mesmo deus das máscaras e símbolos que lhe são atribuídos pelas religiões; por detrás das máscaras encontra-se o abismo sem fundo. Essa experiência de apreensão e descoberta de Deus, para além das sistematizações e interpretações religiosas, foi,

¹⁵⁵ Pizarro (1998, p.34-36) analisa os elementos existencialistas que denotam na peça: a contingência do ser humano, a impotência da razão (logos), o esforço humano, a angústia, alienação e trivialidade existenciais, a inevitabilidade da morte, a solidão, o nada, o compromisso frente ao seu destino, as situações-limite (náusea, angústia, morte).

continuamente, promovida pelo autor como questão inconclusa e inquietante, em suas peregrinações pelos espaços históricos e sagrados, como revela em *Testamento para el Greco*, em passagem que coincide com o período de juventude no qual se insere a *Comédia*:

(...) eu principiei a distinguir a *face imutável e eterna* de Deus por trás de todos os símbolos religiosos. E ainda mais tarde, quando minha mente se tornou demasiado ampla e meu coração demasiado temerário, comecei a distinguir algo que também estava por trás do rosto de Deus – *caos*, uma escuridão apavorante e desabitada. Sem o querer, este santo irmão abriu a estrada para mim, naquele dia em Knossos. Segui esta estrada, mas não parei onde ele gostaria que tivesse parado. Possuído por uma curiosidade satânica, fui além e descobri o *abismo*. (KAZANTZAKIS, s/d, p. 106)

O fragmento revela a permanente tensão que caracteriza os textos kazantzakianos, literários e não-literários. Deus, como face imutável e eterna, é também o caos, a escuridão e o abismo. A espera muda transforma-se em *esforço heróico* a partir de *Ascese*. Não basta apreender a visão e o significado de Deus, não basta descobri-lo por detrás das máscaras e do silêncio. É necessário o esforço sobre-humano de luta incessante para salvar Deus de suas máscaras seculares, delimitando o ilimitado com palavras, alegorias e pensamentos para espriar sua essência, ordenando o caos e *transfigurando a matéria em espírito*.¹⁵⁶ O esforço heróico é igualmente de Deus, que luta por ascender da matéria inanimada às plantas, das plantas aos animais, dos animais ao homem. Deus, como o concebe Kazantzakis, não é uma entidade distante e benfeitora, onisciente e onipotente, é, ao contrário, o “reflexo das angústias e das lutas do homem de hoje” (BAUDIER, 1987, p.141), feito de suor e lágrimas, tateando no escuro para converter-se em espírito e luz. Deus “tropeça, tateia. Palpa à direita, volta atrás; vira à esquerda, fareja. Angustia-se sobre o caos. Arrastando-se laboriosamente,

¹⁵⁶ Ver *Ascese*, 1997, pp.111-112.

rebuscando incontáveis séculos, sente iluminarem-se aos poucos as lamacentas voltas do seu cérebro”. (KAZANTZAKIS, 1997, p. 116)

A temática de Deus, longe de ser uma discussão esgotada e ultrapassada pelo vaticínio de sua morte, é problematizada por Kazantzakis, renovadamente em relação tanto com as filosofias do niilismo da era moderna, quanto com os princípios vitalistas que revitalizam a sua abordagem e compreensão. A insistente representação do tema de Deus não revela, pois, apenas uma busca pessoal e inquieta pela apreensão dessa força por detrás das máscaras históricas, mas, principalmente, a tentativa de se fazer intérprete de um período assolado pela angústia e pelo vazio espiritual, em degenerescência pela descrença em Deus e pela perda de fé nos valores da civilização. A problematização dos temas modernos, como meio de se colocar no centro do conflito de decadência, se dá não pela aceitação do discurso niilista e fatalista, mas pela confrontação de suas proposições negativistas com o pólo afirmativo que lhe é igualmente inerente.

Se a busca do homem moderno é desesperada, angustiada e desalentadora, frente à nula possibilidade de transcendência, segundo as correntes do niilismo, há forças antagônicas permanentemente atuantes que geram a vida e a morte: “senão, de onde viria a força sobre-humana que nos lança do nada ao nato e nos impulsiona – plantas, animais e homens – à luta? Ambas as correntes antagônicas são pois sagradas”. (Idem, p. 38)¹⁵⁷ Sem desautorizar a negação dos valores tradicionais e a descrença em formas estáveis da visão niilista, e, concomitantemente, acedendo a um princípio vital que perpassa a existência de todos os seres, Kazantzakis articula em seus textos a tensão entre a força ascendente, rumo à síntese e à imortalidade, e a força descendente, que leva à matéria e à dissolução.¹⁵⁸ Mais do que confiar

¹⁵⁷ Tradução nossa com base no original grego digitalizado. O número de página se refere à edição de José Paulo Paes, por indisponibilidade do texto grego impresso.

¹⁵⁸ “Nos temporários corpos vivos, estas duas correntes lutam: a) a subida, em direção à síntese, à vida, à imortalidade; b) a descida, em direção à decomposição, à matéria, à morte. Essas duas correntes brotam das entranhas da substância primordial. A princípio, a vida surpreende; parece uma reação ilegítima, uma oposição

na profecia de declínio como destino inescapável do homem ocidental e a partir dela regular sua ação, Kazantzakis infunde uma avaliação pessoal do momento histórico, vitalista e produtiva, que combina a consciência da grave crise e a responsabilidade da *espiritualização da matéria*: “O vento da ruína é o primeiro passo dançante da revolução criadora”. (Idem, p.129)

A ruína recorrente que avança na *Odisséia* se faz em paralelo com o percurso do herói. A destruição de cidades é proporcional ao crescimento de Odisseu, ao processo de criação de si mesmo, concomitante ao surgimento e criação de Deus. A ausência de meta e destino nessa trajetória é compatível com o desconhecimento do itinerário vital, sempre inesperado e surpreendente, ou seja, a ignorância da geografia expressa a própria ignorância e sujeição do homem em relação à imprevisibilidade da existência. Odisseu desliza “em processo” pela *Odisséia*, ao mesmo tempo em que faz surgir uma concepção de Deus desataviada das tradicionais fabulações cristãs.

O herói avança com os companheiros para o Egito, espaço onde sua transformação se torna mais aparente. Ainda que sua atuação seja marcada por ações externas, a passagem se caracteriza muito mais por uma atividade interior, transformação que se dá, portanto, nos escaninhos da mente do herói. No Egito, Odisseu se afasta pela primeira vez dos companheiros para pôr-se em meditação. É também nesta passagem, que, após tornar-se prisioneiro do faraó, orbitando entre a vida e a morte por um profundo ferimento na cabeça, ele alcança o estágio meditativo da consciência desperta em que se solidificam os primeiros contornos da nova deidade. É, ainda, valendo-se do conhecimento do novo deus, que se liberta da opressão do também decadente faraó e lidera uma comitiva pelo deserto. Nas

efêmera e desnaturada às eternas fontes abismais. Porém, mais a fundo sentimos: a vida é também anárquica, um indestrutível ímpeto do Universo.” (*Ascese*, p.38, tradução nossa)

margens do rio Nilo se isola para viver o retiro de revelação ascética da nova imagem de deus e, ao retornar, no mesmo local, edifica a Cidade Ideal, em honra à deidade recém-descoberta.

A seqüência de eventos revela uma importante etapa do itinerário de Odisseu, pois, em meio ao mundo desfalecente e de mitos decaídos, o herói se põe a forjar a *nova tábua de valores*, cunhados em conformidade com o alvorecer de sua consciência e a constituição de sua identidade para além do nome ao qual deveria aceder. A etapa inicial de quebra de valores foi vencida, por meio do distanciamento das tradições e da destruição à própria idéia de decadência. É, agora, no *espaço estrangeiro*, do outro, da morte, que Odisseu enceta a caminhada para o imo de seu coração, galgando os degraus do Eu, da Raça, da Humanidade, da Terra, para em seguida superá-los. A espacialização se revela, pois, abstrata, podendo significar a moderna descensão do herói ao Hades, em uma clara associação do poema homérico (canto XI), com a significação do mundo egípcio para o período clássico¹⁵⁹.

O rio Nilo é o símbolo da passagem ao mundo dos mortos, e por ele seguem os navegantes até alcançar as catacumbas de antigos faraós egípcios. Ao avistar o rio, Odisseu franqueia sua simbologia e alerta os companheiros quando chegam à necrópole.

Ancoramos no maior rio da terra, companheiros!
Ocultas, obscuras, intocadas, como as de deus, assim são suas fontes.
Crêem que brota do céu e cai como cataratas;
outros que as entranhas da terra se rasgam para pari-lo;
e outros que vem descendendo de imensos maciços nevados.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Cf.: SEGAL, Charles (1986): “Como a Feácia da *Odisséia*, o Egito é um misterioso ponto de transição entre mundos, um ponto em que o passado pode ser revivido e de alguma forma transformado” (p.229); “O Egito é o símbolo ideal para a exploração das tensões entre realidade e aparência. Ele é a ligação entre Tróia e Esparta, entre mortais e deuses, entre fabulosa e atual geografia”. (p. 230) JUFFRAS, Diane. (1993): “O Egito é idealmente apropriado para representar o mundo subterrâneo, uma vez que no pensamento grego ele é tipicamente retratado como um lugar de inversão, o lugar do Outro.” (p.46)

¹⁶⁰ Nesta passagem, Odisseu ainda relata uma lenda sobre o rio que vem confirmar a sua relação com a morte. A lenda conta que três homens juraram navegar o rio por toda a vida: o avô grisalho, o filho altivo e o rebento imberbe. Aos dez anos, o avô morreu com o remo na mão. O filho o substitui, sob sol e chuva, os cabelos branquearam, as mãos gangrenaram, “mas sempre o rio descendia e não tinha fim”. Ao mais jovem passa os remos, com a ordem de que não cesse antes que encontre as águas da fonte. Durante quatro décadas, o filho percorre o rio inesgotável e, como os dois antepassados, chega à velhice sem atingir a fonte das águas imortais. Antes de morrer, porém, lamenta a sina e uma voz se levanta das águas: “Ditosos aqueles olhos que mais água viram no mundo/ feliz o espírito altivo que a melhor esperança brandiu;/ bendito tu, que depois de remar toda uma vida na corrente,/ com os lábios secos, sem orvalho e frescor, rumo ao Hades descendes,/ para encontrar as

(VIII, 1256-1260)

Descansem os remos para que ancoremos, bom é este país;
diviso mortos e deuses de pedra, mas homens aqui não se movem;
amigos, os olhos quatro, a mente quatrocentos, para que a alma
não se confunda, pois em hora aberta entramos no mágico!

(IX, 348-351)

Distantes do mar e, agora, remontando o rio, os navegadores, além de encontrar a morte pelos cemitérios de múmias, tomam contato com a pobreza dos povoados que margeiam o Nilo. A associação entre morte e miséria desperta em Odisseu a preocupação ética com a condição humana, que, já em Creta, mostrara seus primeiros indícios, ao compadecer-se do povo submetido à tirania de Idomeneu. Não mais as ruínas de impérios decadentes preocupam o herói, nem tampouco se apraz com a boa alimentação e os jogos eróticos.¹⁶¹ A consciência da miséria humana, principalmente a fome, leva o herói a encontrar novos valores e aplicá-los às condições existentes. Se a etapa anterior se caracteriza pela ruptura, pela ação deflagradora de pôr abaixo os valores existentes, a passagem pelo Egito, entendida como etapa subsequente, é definida pela *tomada de consciência* e pela busca de novas formas de ação, de novas leis para a governança do mundo. Odisseu começa, assim, a agir com envolvimento político, e é por essa razão que Peter Bien denomina “ético” a esse estágio, em concordância com a classificação de Prevelakis (p.75-76).¹⁶² Ambos associam as etapas *estética*, *ética* e *metafísica* aos estágios do itinerário filosófico de Kierkegaard (estético, ético e religioso).¹⁶³ Correspondendo ao sistema do filósofo:

místicas fontes eternas e saciar tua sede./ Filho meu, Caronte guarda e serve a água imortal”. (VIII, 1290-1295)
Difícil não notar a semelhança temática com “A terceira margem do rio” de Guimarães Rosa.

¹⁶¹ Em Creta, o herói se envolve com Dictina, filha de Idomeneu, levando-a consigo em viagem, porém a abandona adormecida logo ao aportar no Egito, retomando assim o mito de Teseu que, segundo uma das versões, deixa Ariadne (filha de Mínos) em Naxos, por onde passam.

¹⁶² Prevelákis sugere apenas três etapas: Estética, Ética, Metafísica, Liberdade Absoluta; já Jacques Lacarrière propõe outra classificação: 1. O amante, 2. O Combatente, 3. O Construtor ou Pedreiro das Almas, 4. O asceta errante, 5. A morte do Universo reconciliado. (p.348-350)

¹⁶³ Ver Prevelakis, p.75-76; Bien, p.204 e seguintes.

Odisseu começa ‘esteticamente’ no sentido de que sua maior motivação é a gratificação sensual. Ele almeja a experiência e é aterrorizado pela melancolia: como ele pode tolerar viver com as inclinações de Telêmaco e Penélope? Inicialmente, sua gratificação sensual é sexual. Então (embora isto pareça estranho), ela torna-se política (...) quando Odisseu desembarca no Egito. (BIEN, 2007, p.220)

Deste modo, a etapa *estética* que levou Odisseu a renegar a família e a pátria, como valores coibitivos de sua insaciabilidade por experiências, se funda na relação contraditória que o herói mantém com o mundo, pois atua em direção contrária aos costumes estabelecidos e às forças vigentes. É precisamente essa “vontade contra a lei” que o impulsiona à superação, de si e dos contratos sociais, representando uma denúncia à desarmonia entre a condição humana e seus ideais. O estágio estético de Kierkegaard revela que o esteta busca na existência “afirmar seu eu, fazer de sua vida interior a norma absoluta do mundo.” (LEBLANC, 2003, p.59)

Mas a etapa *ética* não exclui a preocupação consigo mesmo pelo seu caráter de envolvimento com o outro. Vivendo de maneira ética, o herói se concentra na construção de sua interioridade, porém em consonância com os deveres sociais a cumprir. O estágio ético é, portanto, a reavaliação do estágio anterior, a atuação com seriedade e consciência do outro, conciliando a vida interior com a vida moral. A perspectiva do herói ético se constitui pela descoberta ou reconhecimento de uma realidade sempre existente (e para a qual não tinha olhos), fundada em outros valores. Neste estágio, Odisseu assume, portanto, valores vinculados às obrigações morais, no entanto são valores concordantes com sua natureza individual. Sua ação já não se pauta na oposição às forças da existência, mas a elas procura seguir. Compreendendo, pois, a realidade de miséria no continente africano, a sua heroicidade se firma pelo dever de agir pela transformação, correspondendo à nova imagem de deus que se manifesta na interioridade. “O ético é aquele que, cumprindo sua tarefa – engajando-se no

dever cotidiano –, faz a liberdade triunfar. É um verdadeiro herói, pois o herói jamais abandona sua guarita mesmo que sitiada”. (LE BLANC, 2003, p.64)

O engajamento político de Odisseu no estágio ético reflete o processo de descoberta e aquisição de sua identidade, ou seja, imerso na corrente do *continuum* vital, sua identidade está constantemente em transição, constituindo-se, uma expressão do próprio devir existencial. Agir eticamente nesta etapa do percurso significa fazer nascer o deus que corresponda às necessidades circunstanciais; fazer nascer o novo deus significa assumir a motivação interior.

Mas o nascimento de deus não se dá repentinamente, a nova face não surge no íntimo de Odisseu somente em terras africanas. Assim como um estágio engloba o anterior e a própria vida se desenrola em processo, deus se faz presente nos momentos de meditação em Creta. Antes de articular e revelar o plano de conspiração contra o rei, Odisseu aparece introspectivo, absorto em seu próprio silêncio durante três dias. Pensamentos, cidades e homens se amontoam em sua mente. Porém, na segunda noite, uma voz se ergue em seu interior: “Estou gritando, não ouve? Estamos perdidos! Suba já e me auxilie!” (VII, v. 228) A voz, no entanto, apenas mostrará sua face na terceira noite de vigília:

De pé entre as colunas, estava deus, transido de lágrimas,
e suas mandíbulas penduradas, pálidas, batiam.
Levava um gorro pontiagudo azul índigo, e no escuro faiscavam
seus olhos, o peito, as vértebras, como os de Odisseu, e era de acreditar
que uma alma-gêmea sua estava ali no meio da noite a clamar.
O feroz Odisseu agita as sobranceiras com desprezo
e ruge golpeando com cólera os fustes:
“Mantenha firmes os joelhos e não bata os dentes!
Sobre a terra pisa e sem punhal aparece à minha frente?
Cuida, covarde, de não apresentar-se em tal aspecto aos meus companheiros!
Esconda-se novamente em minhas entranhas; não chore e eu o salvarei!”
(KAZANTZAKIS, VII, v. 238-248)

A passagem é extremamente significativa por revelar aspectos, aparentemente, contraditórios a respeito da figura de Deus. Este que surge diante do herói se assemelha ao que Nietzsche chama de Deus dos fracos: “divindade castrada de suas virtudes e instintos viris” (2002, p.50), reduzido em seus predicados e, portanto, a reprodução da vontade de potência em declínio. Quem se apresenta a Odisseu não é o ser onipotente e soberano, reconhecido, assim, tanto pelas diversas religiões, como pelo paganismo. Não se reconhece como Deus uma entidade debilitada e sem poder governar as forças do mundo, tornando-se assim uma inutilidade para a vida em geral, já que “o ser humano sentiu necessidade da criação de um Deus para responder ao seu próprio vazio existencial, à sua própria falta de sentido.” (SOUSA, 2002, p.25) Seria este Deus, diante de Odisseu, uma possível projeção das fraquezas humanas? Seria ele, ainda, correspondente às novas representações de Cristo como humano?¹⁶⁴ Ou, finalmente, o forte indício da famigerada “morte de Deus”?

É necessário considerar, contudo, a seguinte formulação de Nietzsche em *O Anticristo*:

Quase dois milênios decorridos e nem um único Deus novo! Apenas subsistindo sempre e como que por direito, como um *ultimatum* e *maximum* da força criadora do divino, do *creator spiritus* no homem, esse miserável Deus do monoteísmo cristão! Esse híbrido edifício de escombros, feito de zero, de conceito e de contradição, no qual todos os instintos da decadência, todas as covardias e fadigas de alma encontram a sua sanção! (NIETZSCHE, 2002, p.52)

A condenação à esterilidade criativa do homem abre uma nova possibilidade de leitura do deus kazantzakiano: *a criação de uma divindade que depende do homem para a sua própria sobrevivência*. Se a divindade surge destituída dos atributos que lhe foram conferidos

¹⁶⁴ Esta questão está pautada na concepção nietzschiana de que Jesus tenha sido meramente uma pessoa boa que atravessou todas as lutas construindo na própria Terra o “Reino dos Céus”, um homem, portanto, ou ainda, segundo o cristianismo, a encarnação de Deus na Terra. À concepção nietzschiana de Jesus-humano se agrega a obra de Kazantzakis *A Última Tentação de Cristo*, em que o mártir cristão é retratado como homem de sofrimentos e paixões.

historicamente, não é por uma perda da virilidade ou castração, pois a imagem assustada clamando por ajuda revela uma nova espécie de Deus anunciada já em *Ascese*:

Meu Deus não é onipotente. Peleja, enfrenta o perigo a todo momento, treme, tropeça em cada ser vivo, grita. É incessantemente vencido, mas torna a erguer-se, sujo de sangue e terra, e recomeça a luta.

(...)

Meu Deus não é todo bondade. Está cheio de aspereza, de selvagem retidão, e é sem piedade alguma que escolhe sempre o melhor. Não se compadece, não se importa nem com seres humanos nem com animais, muito menos com virtudes ou idéias. Ama-os por um instante, esmaga-os para sempre e segue adiante.

(...)

Meu Deus não é onisciente. Seu cérebro é um novelo de luz e trevas que ele forceja por desembaraçar dentro do labirinto da carne. (KAZANTZAKIS, 1997, p.115-116)

Este deus não é senão o próprio impulso vital que forceja sobre a matéria para ascender. Imagem de luta heróica, selvagem, que passa pelos animais e humanos como degraus dessa ascensão. O deus kazantzakiano é, desse modo, produto do mesmo princípio que dá origem a todas as coisas. “Deus luta dentro de cada coisa, com as mãos estendidas para a luz. Que luz? A luz fora e acima de cada coisa!” (KAZANTZAKIS, 1997, p.101) Deus é, assim, o esforço do élan para atravessar a matéria e ascender. Élan, Sopro, Espírito, Invisível, Deus são referências ao mesmo impulso e coincidentes.

Mas deus corre perigo, necessita de todos os seres vivos para manter-se vivo, porque “não é Deus que nos irá salvar; nós é que o salvaremos lutando, criando, transfigurando a matéria em espírito”. (Idem, p.119) O homem tem, portanto, um compromisso com a marcha do élan; ao fazer de si uma ponte para a elevação do super-homem, o ser humano recupera o poder de criação que resgata deus da limitação das máscaras seculares e da morte anunciada. A luta do élan vital supera os valores culturais de que deus possa ser a potencialidade, a

presença e a bondade supremas, mas também elimina o contrário desses valores, a própria idéia do niilismo.

É somente diante da verdadeira necessidade (*ananké*) – a fome – que Odisseu encontrará a face selvagem e impiedosa do deus que luta por romper a matéria. Encerrado no cárcere do faraó, após uma tentativa de revolução contra a tirania sobre a população de famintos e miseráveis, Odisseu talha em madeira a nova imagem de Deus emergente em seu íntimo, *esforço criador* que o leva a esculpir três ícones até se saciar. O primeiro é a cópia do próprio semblante de Odisseu. O segundo começa, porém, a se aproximar do impulso que anima o artesanato.

Se esforça por arrancar de suas entranhas aquele grande combatente;
olhos e rosto, seu terror, sua porfia e valor,
bem os retêm em seu pensamento, mas sua mão não podia
dar-lhe forma na madeira, para apaziguar seu coração.
Três dias trabalhava e se esforçava, mas de seus dedos grossos
olhos malignos e ardentes surgiam e lábios que riam,
barbas crespas e bonetes pontiagudos e velhos capitães;
sem pensar e querer, sua própria alma esculpia,
e o grande atleta permanecia oculto no meio de sua entranha.
Por três dias lutava Deus desta maneira para ver seu rosto.

(...)

“Crêem que apenas com pão se sacia o espírito do homem,
e a vida inteira a pobres e ricos molestam o pão e a comida;
e a chama que brota do cérebro e salta como seta,
aqui a convertam em dona-de-casa, na lareira a encurralam,
para que a mãe coloque sua chaleira e o velho as suas pernas!
Odeio a virtude que come e bebe e que incha seu ventre;
bom é o pão e a comida, mas sacia melhor
uma chama inumana que das nossas negras entranhas se levanta;
e me agrada chamar Deus a esta chama interior!”

(...)

“Com deuses e homens combati, a todos pesei,
mais firme que a terra encontrei o mar, e mais o ar que o mar,
e mais sólido que o ar o indecifrável espírito do homem!”

(KAZANTZAKIS, XI, v.820-829/835-843/846-848)

Odisseu, no entanto, encontra alívio e satisfação tão-somente com a produção da terceira imagem: crânio de pedra, olhos profundos cobertos de terra, lábios retorcidos em

monstruosa gargalhada, sobancelhas pintadas de sangue. (XI, v.867-873) O deus monstruoso não só representa o ímpeto criador de Odisseu, mas se revela útil em comprar sua liberdade e conduzir o bando pelo deserto. Na primeira situação, Odisseu é levado diante do faraó para esconjurar com encantamentos um mau sonho do soberano. Evidentemente, Odisseu não conhece feitiços e as artes ocultas, mas percebe na oportunidade a passagem para a liberdade, agindo, mais uma vez, com a astúcia inerente. Apresenta-se como feiticeiro ao homem assustado pelo sonho e avisa que dançará e uivará selvagememente, tomado pelo deus.

Anelante, difundiu-se a vertigem no peito, nas pernas,
um baile tremulante e convulsivo inunda todo o seu corpo;
inclina-se à direita, em reverência, inclina-se ao lado oposto com angústia,
cai de bruços, palpitante, aos pés do monarca.
De repente, se levantou a dança, chiaram as articulações,
e como um torvelinho, seu espírito absorveu s festins
e toda a ânsia de seu corpo liberou-se e ficou suspensa no ar.
Lento, arrastado, começa o primeiro passo da dança sagrada;
estende as mãos o solitário como quem pede pão
e mira os nobres um a um com olhos lamentáveis e passa.
Da rude garganta ascendia um alarido choroso,
como um lamento distante e dilacerador, pequenos órfãos que gemem
e seus farrapos ondulavam no ar perfumado.

(...)

Seus punhos se fechavam de contínuo e como tigre antes de arrojá-lo,
as garras levantava retorcidas no ar;
o pescoço estava tenso, os dentes brilhando na escuridão
e golpeava nas costas rugindo o deus de madeira.
Saltam seus pés com frenesi, golpeiam a terra como um tambor,
suas mãos agitadas estiram arcos invisíveis,
e cruzam ocultas setas sibilantes à luz da lua.

Não é esta uma dança; é a guerra que se levanta nos arbustos rosados.

(...)

a fúria do arqueiro se acalma, cai o pescoço, e começa um pranto agudo,
como gemidos de mulher que se arrancam os cabelos.

E recomeça um baile quieto e arrastado: dão voltas os inválidos,
vão a saltos, coxeando pela terra, as guerras terminaram
os cegos tasteiam o solo avidamente com seus cajados.

(...)

Cai ao chão o solitário e venera os pés do soberano,
se incorpora lentamente, como um sol que se levanta;
mas quando o olharam as donzelas e os festeiros,
um ronco e horrível alarido todos lançaram: no rosto do arqueiro,
estritamente apegada, ria a gargalhadas a máscara de deus!

(KAZANTZAKIS, XI, v. 1208-1220/1224-1231/1234-1238/1243-1247)

Convulsionado pelo terror e temeroso de ser atingido por uma praga divina¹⁶⁵, o faraó expulsa Odisseu de seu palácio e de sua terra, autorizando-o a levar consigo os companheiros prisioneiros. Assim libertos, Odisseu lança a ordem ao bando, anunciando a face do deus da fome, “pleno de carne e sangue”: devem se dirigir ao sul da África, à procura do espaço onde edificar a cidade das novas ditas e amarguras, das novas esperanças e virtudes, renovando a virgindade desta terra rameira. (XI, v. 1328)

O êxodo empreendido por Odisseu e o povo liberto tem suas bases no texto bíblico. Integrante do Antigo Testamento, o Êxodo segue o Gênesis e narra a fuga dos hebreus do Egito, onde eram escravos. Moisés é o profeta que se comunica com Deus e lidera a travessia pelo deserto em busca de fundar uma comunidade ideal, governada por novas leis (os Dez Mandamentos) ordenadas por Deus. A pergunta fundamental do Êxodo é: “Qual é o verdadeiro Deus?” e a sua resposta leva os hebreus à criação da cidade regida pela relação entre os homens e a divindade. No Monte Sinai, Deus exorta a Moisés a construção: “Far-me-eis um altar de terra, e oferecereis sobre ele os vossos holocaustos, e hóstias pacíficas, as vossas ovelhas, e bois, em todos os lugares onde se fizer memória do meu nome. Eu virei a ti, e eu te abençoarei”. (Ex, 20, 24)

A passagem bíblica, em diálogo patente com a *Odisséia*, é, no entanto, reavaliada segundo as bases filosóficas que a norteiam. No épico, Deus não se comunica abertamente com o herói, conduzindo a massa pelo deserto e assegurando a saciedade da fome e sede. Ao contrário, estarão entregues à própria sorte, ainda que marchem perseguindo a concepção de um novo deus. O bando do êxodo kazantzakiano é composto de meliantes, piratas, ladrões, prostitutas, bruxas, ciganas, grávidas, amantes, velhacos e crianças bastardas; reunidos,

¹⁶⁵ No Êxodo do Antigo Testamento, Deus lança dez pragas ao Faraó que se negava a libertar o povo escravo.

formam um exército preparado para o combate.¹⁶⁶ O espaço que devem atravessar é o cáustico deserto africano, signo da fome e da sede. A bandeira hasteada por Odisseu para liderar o exército ao longo da travessia inclemente é a própria máscara esculpida em madeira, deus feroz, áspero, selvagem, como o clima e as privações da jornada desértica. Ao povo ordena que se despeça do bem-estar e da doçura da pátria: não mais esperanças lisonjeiras, deuses benignos, nem comida e vinho; àqueles que jamais mataram, traíram ou roubaram, assim como àqueles que se agradam do bem-estar, Odisseu exorta que abandonem a comitiva, pois assegura a criação de um deus “angustiado, com sangue e cérebro, de fome e liberdade” (XII, v.78)

Apesar de vestir a roupagem da inclemência necessária para a travessia do deserto, Odisseu revela a compaixão pelo povo, característica não só do estágio ético, mas igualmente de um líder pastor de homens:

O arqueiro contempla sua multidão, vagabundos insignificantes,
e um amor repentino e compaixão e orgulho o comoveram!
“Irmãos, corpos fracos, corações, liras sonoras de Caronte,
oh, sagrado pó, fogo, ar, água e pensamento, companheiros meus!
Avante! Apertemos bem nossas cinturas; começa a ascensão;
mas antes de partir, banhemo-nos no rio refrescante,
e que saia a terra da escravidão, a escama da desonra:
um corpo novo pede o deus a fim de nele entrar para aninhar-se”.
(KAZANTZAKIS, XII, v. 86-93)

O sentimento de compaixão, no entanto, não anula a aridez do deserto, nem tampouco sublima a liderança selvagem de Odisseu, que busca corresponder à máscara que ostenta como bandeira. A esterilidade do pélago de areia e o esforço heróico do homem por atravessá-lo representam a difícil ascensão de Deus para transpor a matéria. Ainda que o homem seja,

¹⁶⁶ Odisseu divide a turba em três classes, confiando a liderança a cada um de seus companheiros. O primeiro bando reúne os homens valentes e as “mulheres de único seio” (guerreiras), a cargo de Rocal; o segundo, conduzido por Centauro, será do mulherio; o terceiro tem liderança de Odisseu e reúne os idosos. O flautista Orfós permanece livre para cantar. (XII, v. 148-160)

transitoriamente, a maior realização do élan vital, seu corpo é ainda fraco e suscetível à fome e doenças, apresentando fortes resistências para a ascensão. A heroicidade de Odisseu, ao conduzir a multidão em terra infecunda (uma contraposição ao oceano como *theon genesis*), é marcada pela percepção de que o homem deve tornar-se um forte, elevando-se acima dos prazeres mundanos e das próprias necessidades físicas. O conformismo e a comodidade, assim como a satisfação pelo alimento, são inibidores da marcha, geradores de repouso; somente o sofrimento e a renúncia às conquistas materiais levam ao movimento, e este à superação. A aridez do deserto se abre como lei ao compasso da marcha:

“Disse antes e volto a afirmar, meus irmãos, eu estabeleço a lei:
 enquanto dure esta dura expedição – e está longe o fim –
 não quero que ninguém plante no solo uma folha verde!
 Pois quem tem uma árvore, árvore se torna e cresce com a terra;
 e aquele que tem casa, se torna umbral e telhado e janela;
 aquele que um filho sustenta nos braços até mesmo a Deus atraiçoa.”

(KAZANTZAKIS, XII, v.633-638)

O decreto é necessário para a condução do rebanho na direção ascendente e, concomitantemente, para impor ordem ao caos. O estabelecimento da lei tem para Odisseu um fim utilitário, impedindo que a turba decaia pelas privações ou se perca na deserção e, principalmente, infundindo ânimo ao esforço de superação da condição humana. Não é a toa, portanto, que a multidão seja constituída de seguimentos marginalizados da sociedade. Tais indivíduos são os desgarrados e degredados, muitas vezes privados dos valores reservados às classes aceitas pela sociedade; são, ainda, aqueles que, de certo modo, se opõem e revolucionam a ordem vigente. O perigo reside, porém, na esperança de encontrar consolo e bem-estar, raízes que afastam a livre ascensão. Odisseu combate a bem-aventurança, a vida aprazível, a fartura dos nobres e, assim, escolhe o bando de desesperados, humilhados e sem

esperança, orientando-os com a lei do desapego. Desse modo, se a lei não é soberana, aos mais fortes, àqueles a caminho do super-homem, Odisseu reserva a contra-lei:

“A cada lei ditada é necessária uma contra-lei,
e que esta com desprezo negue e destrua a lei!
Porque as almas grandes podem brincar com o perigo,
plantar casas e árvores e filhos livremente na terra;
para eles raiz e desterro, vida e morte, são uma só coisa,
uma apenas, a afetuosa recepção e o adeus para sempre!
Mas devo agora proclamar a lei com o grande tambor,
e a contra-lei confiarei apenas a poucas têmeoras!”
(KAZANTZAKIS, XII, v 642-649)

Odisseu reitera, desse modo, o caráter do *movimento incessante*. A aceitação da lei representa a cessação dos esforços, a contra-lei a reavaliação criativa. Na cadeia de criação/destruição somam-se o movimento do élan vital e a superação constante do niilismo heróico. A própria esterilidade do deserto, embora simbolize o espaço onde nada germina, nesta marcha de homens e deus, representa o campo aberto à criação, exatamente pela evocação desta simbologia. Um espaço sem edificações, civilização, cultura e, portanto, sem deuses, mitos e valores, é o local propício para o *despertar da consciência elevada e a criação pessoal de uma nova tábua de valores*.¹⁶⁷ Distante da fecundidade espontânea e do engendro humano, o super-homem assume sua própria capacidade de criação. O que Odisseu sinaliza aos “discípulos”, com a árdua travessia pelo espaço arenoso, é a *necessidade do homem criador como princípio de todo valor*, abrindo caminho solitariamente, conforme sua própria vontade.

Solitário, tu segues o caminho que te conduz a ti mesmo! E o teu caminho passa por diante de ti e dos teus sete demônios.

¹⁶⁷ “O homem é que pôs valores nas coisas com a intenção de se conservar; foi ele que deu um sentido às coisas, um sentido humano. Por isso se chama ‘homem, isto é, o que aprecia. Avaliar é criar. Ouvi, criadores! Avaliar é o tesouro e a jóia de todas as coisas avaliadas. Pela avaliação se dá o valor; sem a avaliação, a noz da existência seria oca. Ouvi-o, criadores! A mudança dos valores é mudança de quem cria. Sempre aquele que cria destrói”. (NIETZSCHE, 2000a, p.58-59)

Serás herege para ti mesmo, serás feiticeiro, adivinho doido, incrédulo, ímpio e malvado. (...)

Solitário, tu segues o caminho do criador: queres tirar um deus dos teus sete demônios! (NIETZSCHE, 2000a, p.62)

A citação de *Assim falou Zaratustra* alerta para a similitude entre Odisseu e o personagem de Nietzsche. Ambos abandonam família e pátria, para viverem à margem da moralidade vigente. Solitários, caminham entre povos e cidades, pelo mar, montanhas e cavernas, promovendo a reavaliação do mundo e da vida e a superação de si diante de “discípulos”. O ensinamento de Zaratustra, no entanto, recai sobre a crítica à crença na existência de Deus, pois “é uma idéia que não pode ser pensada sem abolir a vontade criadora, sem aprisionar a vontade libertadora”. (MACHADO, 2001, p.83) Aceitar a existência de Deus representa, no pensamento nietzschiano, abolir o tempo em nome de uma doutrina da eternidade, da imobilidade e da unidade; em contrapartida, a vontade criadora afirma a transitoriedade, o devir, o tempo em sua positividade. Há, portanto, um evidente desacordo entre Zaratustra e Odisseu, pois este cria e afirma Deus na própria temporalidade, no dinâmico processo do vir a ser e da multiplicidade, no próprio espaço da terra e do seu íntimo:

Cada vez vejo mais claro o deserto como pátria
e quanto mais me adentro nele, mais fundo penetro em mim.
Feras e fome, sol ardente e árvores com-frutos-de-crânio
são os mosaicos que constroem a terra e o coração do homem
guardem bem minhas palavras e a segurem firme:
conforme se dilata nossa viagem e se estende a senda,
se dilata também deus na terra e se estende.
Nós, irmãos, o alimentamos e o que contemplamos come;
e o que ouvimos e tocamos e o que entra em nossa mente,
para seu adorno e suas asas ele agarra.
Olhem: vemos nas areias estes cactos selvagens,
e prontamente ele com espinhos se anima e nos espeta.
Ouvimos as feras vaguear, e imediatamente ele se enfurece,
se arma com duplo vigor, geme e nos ameaça com acridez.
Branças túnicas de linho vestia, nobre, lá em nosso país,
e na África se tornou rude; leva toscos aros de cobre
nas orelhas e narizes e asas erguidas e suor como negro;

uma imensa sombra é Deus do homem que-luta-com-a-morte.
(KAZANTZAKIS, XII, v. 1191-1209)

O êxodo termina, enfim, na nascente do Nilo, “nas fontes do rio venerável”. Odisseu assegura que todo sofrimento foi apenas sonho, jamais fome e sede sentiram, e ali, onde ele crê ser o extremo da terra, “a borda do precipício”, pretende construir a cidadela da liberdade. Ordena à comitiva que estendam acampamento, enquanto ele subirá sozinho a montanha, com o intuito de falar ao seu coração, prometendo o retorno em sete dias, quando seu espírito estiver maduro, ou seja, quando tiver alcançado a Visão de Deus para a construção da “santa cidade na desolação/ com seus altos muros-de-pensamentos e leis guardiãs.” (XIII, v.1377-1378) Começa, assim, a *etapa metafísica* (ou religiosa, segundo Kierkegaard), pois:

A resposta estética para a morte é insuficiente; intoxicação, glotonaria, sexo não estão à altura do destrutivo caos da temporalidade. A resposta ética é melhor, mas ainda insuficiente; os esforços para impor justiça e racionalidade sobre a criação ambígua da matéria são ainda vulneráveis. (BIEN, 2007, p. 228)

O canto XIV marca a inter-relação com a obra *Ascese*. Dentre as obras de Kazantzakis, *Ascese* é o texto mais complexo e inovador, tanto na temática quanto na estrutura. A interação entre os discursos filosófico, literário e religioso confere-lhe a característica de texto híbrido. Seus parágrafos breves, ritmados e marcados pela repetição de palavras e expressões, e pela frequência de metáforas e figuras, que dão corpo a idéias abstratas, remetem o texto à poesia ou à prosa poética. A elocução de *Ascese* é pronunciada num diálogo virtual, que permite o questionamento sobre quem são os emissores do discurso. O tom passional e as inflexões admonitórias aproximam-no de *Assim falou Zaratustra*. A sonoridade de versículos bíblicos e a voz imperativa da elocução assumem o caráter religioso da multidiscursividade do texto.

O termo “ascese” deriva do grego *áskesis* e é usado para designar exercícios espirituais que levam à efetiva realização da virtude e à plenitude da vida moral. A ascese é comumente praticada pelos religiosos mais radicais. Nela impera uma luta contra o corpo, parte perecível e putrescível da composição humana. O corpo é visto como algo a ser dominado e desdenhado, já que apenas a alma perdura e tem condições de alcançar a comunhão com o ser divino. O corpo é, portanto, o entrave para a livre imortalidade da alma, é a realidade impura do homem, que deve ser transcendida. Nas práticas da ascese tradicional, o homem religioso priva-se da vida material e mortal, tida como falsa e contrária à vida moral e real da alma, e submete-se a exercícios severos que provocam dor e fraqueza ao corpo. Com o domínio absoluto do espírito sobre o corpo, o homem obtém o conhecimento iluminado, sem a perturbação dos desejos e paixões, e já neste ponto, está livre para alcançar o êxtase.

Em *Ascese*, observa-se que a aquisição da elevação espiritual é obtida também pelo galgar de degraus. A obra é dividida em cinco partes: “A Preparação”, “A Marcha”, “A Visão”, “A Prática” e “O Silêncio”. A primeira parte divide-se em três deveres, os quais o homem deve assimilar antes de iniciar o percurso. “A Marcha” divide-se em quatro degraus a serem vencidos: o eu, a raça, a humanidade, a terra. A terceira etapa, “A Visão”, apresenta-se como a iluminação, o vislumbre do grande mistério, que é a descoberta de que Deus necessita de suas criaturas. Em “A Prática”, é dada ao herói a missão de ajudar a Deus em sua ascensão. “O Silêncio” não significa o final dos esforços, mas um reengajamento na vida.

Apesar de o itinerário ascético ser apresentado em maneira de escada e de haver a manifesta correspondência entre o próprio título da obra e a prática religiosa e tradicional de subjugação do corpo, *a expressão ascese assume outra conotação na obra de Kazantzakis e é a esta diferença que queremos chamar a atenção. Para o autor, a ascese não é a simples elevação ao sagrado por meio de mortificações ao corpo, mas um percurso de superação de valores, dogmas e conceitos, formadores do pensamento e atitudes do homem, que o impedem*

de realizar avaliações próprias da realidade e ceifam seu poder criador. Assim, o eu-lírico (ou narrador, pois se trata de texto híbrido) não adota um único caminho para sinalizar o seu trajeto, mas aponta em várias direções como possibilidades para as escolhas criadoras do homem. A ascese kazantzakiana indica que o entendimento apurado e mais próximo da completude de um determinado conceito ou valor só poderá ser alcançado com o apoio de diversas formas de pensamento, com a abertura e variação das perspectivas.

No cimo da montanha solitária, portanto, Odisseu alcança a etapa da Marcha e se depara com o difícil percurso de superar a si mesmo, a raça, a humanidade e a terra, processo de elevação necessário para a libertação do asceta. No primeiro degrau, que corresponde ao “Eu” em *Ascese*, Odisseu clama ao deserto, de modo bastante semelhante ao herói da primeira obra na abertura do capítulo:

Não sou puro, não sou forte, não amo, tenho medo!
 Estou cheio de barro e vergonha, luto em vão
 Com plumas multicores, com gritos, com enganos e viagens,
 Para selar os lábios trêmulos que em meu interior gritam “socorro”!
 Uma capa barata de vozes e lamentos e risos e sarcasmos,
 Uma máscara falsa e maligna e a chamam Odisseu.
 Ah, que vergonha sobre tal cimento construir minha cidadela!
 (KAZANTZAKIS, XIV, v.249-255)¹⁶⁸

O momento inicial da marcha apresenta a interiorização do herói, em reconhecimento (como a *anagnórisis*) de si mesmo, travando uma luta entre as trevas e a luz. Na solidão da montanha, Odisseu retira a máscara e revela que a aura de herói que o envolve não se coaduna com o grito angustiado e necessitado que aflora dentro de si. Esse auto-questionamento reflete

¹⁶⁸ Para confrontação das palavras de Odisseu com as do herói em *Ascese*: “Não sou bom, não sou puro, não sou tranquilo! É insuportável a minha ventura e a minha desventura também; estou cheio de vozes inarticuladas e de trevas; rolo em lágrimas e sangue na manjedoura da minha carne./ Tenho medo de falar. Enfeito-me de penas falsas, chamo, canto, choro para sufocar o grito impiedoso do meu coração.” (1997, p.65)

a prática moderna da individualização, estando os sujeitos particularizados em relação à coletividade.

Não é possível, segundo Georg Lukács (2007), encontrar na idade da epopéia (Grécia Clássica), ou mundo homogêneo, a separação entre mundo exterior e mundo interior, pois o homem épico não se afasta da exterioridade e se reconhece incorporado ao equilíbrio das forças sociais (família, pátria, amor). O herói da epopéia, ao contrário do indivíduo isolado, age em conformidade com o destino coletivo e com a vontade dos deuses. O mundo heterogêneo (mundo moderno), entretanto, é abandonado por Deus, o que tornaria os homens impotentes, não fosse a presença de uma “mística negativa”, próxima do demoníaco. Com a perda da homogeneidade e com a ausência do divino, o homem conquista a reflexão e a liberdade, descobrindo em si o *poder criador e a individualidade* como potências, segundo Lukács, para a superação das dualidades. O heroísmo moderno advém, portanto, da própria sobrevivência numa constante situação de conflito, pois sem a proteção dos deuses, o homem vive o percurso de sua vida em sua assustadora liberdade e perigo, em uma angustiante solidão e abandono.

É preciso notar, porém, que Lukács analisa a epopéia de maneira antitética em relação a Nietzsche, como desenvolvemos na Primeira Parte deste trabalho. Para Nietzsche, a epopéia é a expressão da individualidade, da luta de um herói isolado pela fixação de um renome que é, também, individual. O caráter coletivo seria, portanto, a expressão do trágico. Mas Odisseu se, por um lado não se move pelo *kléos*, por outro, age impulsionado somente pela subjetividade, pela vontade individual, não seguindo desígnios nem de deuses, nem de homens. Visualiza-se, deste modo, a tensão recorrente que marca toda a trajetória do herói: Odisseu não é épico, no sentido nietzschiano, tampouco no sentido de Lukács, porém é o indivíduo *moderno* do mundo heterogêneo, aludido por este último e *trágico*, mais uma vez, no sentido do filósofo alemão.

O sentimento trágico – dionisíaco – assoma em nova etapa da superação que o herói empreende no cimo da montanha. A superação do ego¹⁶⁹ é necessária para que o herói compreenda que não luta sozinho, ao contrário está contido na realidade do impulso criador e da interdependência budista, pela qual todos os seres, orgânicos ou inorgânicos, são partes de um mesmo todo e colaboram para a existência mútua. Assim, em constante superação de si mesmo, de dogmas e valores, Odisseu opera o descentramento de seu eu para o encontro do não-eu, estágio em que toma consciência de que, com ele, caminha sua raça.

Os antepassados, habitantes do Hades, reaparecem como fantasmas e rodeiam o herói.¹⁷⁰ É o aviso de que não luta por si mesmo, mas deve saber que em suas entranhas correm o sangue e os feitos dos antepassados. Odisseu sente que leva em seu interior as próprias experiências mescladas às ações dos antepassados, assim como aos desejos de façanhas não concretizados que, agora, nele despertam.

Não sou ar flutuando sobre o solo, sem amarras ao sol;
 profundas raízes me ligam à terra e minhas veias ascendem
 como a hera espessa pelos escombros e abraçam minha alma.
 Não sou eu quem fala somente, e minha boca não é
 uma cavidade estreita que deixa apenas uma abelha passar;
 um enxame é minha boca, e trabalha multidão inumerável.
 E este meu corpo que conservo e carrego sobre a terra
 não é seguramente um, mas um exército, que há milhões de anos
 partiu de costas distantes para saquear o mundo.
 Meus mortos não jazem no pó, não se decompuseram na grama;
 todos vão como viajantes em minha própria alma-veleira,
 “Sujeita bem a alma sobre o mar – me gritam os defuntos –
 vive, neto, para que vivamos, e beba vinho para que bebamos,
 e quantas mulheres ou castelos não logamos gozar,
 vamos, com nossa bênção, ponha fim ao desejo –
 e que juntos também beijemos e abracemos!

¹⁶⁹ Interessante notar que a perda do ego, ou a sua superação, sempre esteve diretamente ligada às figuras religiosas, como o santo e o asceta. Como as diversas religiões pregam a compaixão, tais figuras se esmeram na subjugação de seus interesses pessoais e de uma individualidade, pois o eu leva ao egoísmo. Distanciados de si mesmos, santo e asceta podem cumprir a missão de auxílio aos homens de modo mais eficaz e, conseqüentemente, estão mais próximos de Deus. Em Kazantzakis, tal ascetismo ou santidade se confunde com a responsabilidade da escrita.

¹⁷⁰ Entre os mortos vistos por Odisseu estão Laertes e o amigo ferreiro, que assumiu o trono em Creta. Somente aqui Odisseu descobre a morte do companheiro.

Porque, saiba, o plasmamos com nossa própria entranha;
 para que complete o que começamos e para que herde
 a brisa vazia do desejo e lhe dê forma carnal;
 nós, a raiz-mãe dentro da terra, e você nossa delicada flor.”
 (KAZANTZAKIS, XIV, v. 462-481)¹⁷¹

Os padrinhos do espírito – Tântalo, Hércules e Prometeu – igualmente assomam à frente de Odisseu para reavivar a necessidade de dar continuidade ao que iniciaram em vida e para recomendar-lhe a nova tarefa de concluir suas façanhas inacabadas. Com a aparição dos três “gigantes” míticos, representando as raízes de Odisseu, é recorrente a semelhança encontrada entre o herói e seus padrinhos: a sede perpétua, a coragem de exceder os limites, o desafio à ordem. Desse modo, Odisseu reencontra seus antepassados e redescobre em suas entranhas suas próprias potencialidades, como o herói *insaciável, bravo e humano*.

Tampouco é o momento de parar, Odisseu deve se elevar ao degrau da humanidade:

Se moviam e agitavam as fronteiras, a espécie humana inteira
 alçou no ser do arqueiro, e todos os ancestrais mudos
 se apartaram com terror para que entrassem todas as estirpes.
 Quão pequenina sua pátria, e que insignificante o solo
 que brotou da mente e do sexo de sua raça impotente.
 Brotam em seu interior estirpes de homens, legiões se moveram,
 a alma se estende ao redor, funde-se e finca raízes baixas:
Nem eu sou eu, nem são os ancestrais que avançam em meu ser;
Percebo em minhas mãos brancas e amarelas e negras,
Que sobre o abismo se agitam e me gritam: Socorro!
 (KAZANTZAKIS, XIV, v. 629-639, grifo nosso)¹⁷²

Alargando seu círculo ao incorporar a humanidade, Odisseu vence definitivamente a etapa do individualismo, já não é tão-somente o eu e a raça que lhe formou, mas um corpo

¹⁷¹ Em *Ascese*: “Teus mortos não jazem sob a terra. Tornaram-se aves, árvores, ventos. Tu te sentas à sombra deles, te nutres da sua carne, respiras o hálito deles. Fizeram-se idéias e paixões que determinam a tua vontade e as tuas ações. (...) Não és um só; és todo um exército. (...) “Conclui a nossa obra! Conclui a nossa obra! Dia e noite, a clamar, estamos entrando no teu corpo e dele saindo. Não, não nos afastamos de ti, não abandonamos teu corpo, não descemos à terra. Dentro de tuas entranhas, continuamos a luta. Resgata-nos!” (1997, p.70-72)

¹⁷² Terceiro degrau de *Ascese* – a humanidade: “Não és tu que falas. Tampouco é só a raça que grita em ti, mas inumeráveis gerações de homens – brancos, amarelos, negros – que arremetem e gritam no teu íntimo.” (1997, p.78)

maior, aquele que abarca os homens todos. Tal constatação aproxima-se das idéias religiosas de irmanação cristã e interdependência budista.

O desaparego da individualidade para o sentimento de participação no conjunto de homens reflete o despertar da consciência de que a humanidade caminha reunida e, portanto, a luta de um único homem se propaga pela multidão de homens. Assim, combatendo pela salvação de si mesmo e de toda a raça humana, brancos, amarelos e negros, Odisseu estará atuando pela salvação geral, o que reforça sua filiação a Prometeu. Tal interdependência implica ainda em compromisso e responsabilidade; consciente de que sua ação repercute nas diversas pessoas e de que a salvação geral depende também da sua, Odisseu tem o dever de superar-se e de se entregar à luta heroicamente. Esta luta, porém, não se caracteriza por um afastamento de sua própria solidão para desafiar e ultrapassar os obstáculos que atingem e infelicitam os outros homens, em afastamento de seus próprios sentimentos para a cumplicidade com os conflitos do mundo. A responsabilidade heróica que Odisseu descobre, ao desaparegar-se do ego, é a consciência da atuação do élan vital, de que cada indivíduo está interligado ao outro por suas ações; a participação na coletividade não implica, assim, em perda da subjetividade.

A consciência de Odisseu continua em expansão: animais, vegetais, humanidade, terra e água gritam em Odisseu, para que sejam todos resgatados:

Já não era somente uma voz que rompia suas entranhas,
não era já somente sua estirpe ávida e de pele enrugada,
nem somente de homens que brotavam dentro dele,
mugidos, latidos, uivos, trinos e murmúrios,
brincavam como as águas no fundo de seus rins,
e toda a terra se agitava, cheia de asas e chifres, sem seu sangue.
(KAZANTZAKIS, XIV, v. 690-695)¹⁷³

¹⁷³ Quarto degrau: a terra: “Não és tu que gritas. Não é a raça que grita dentro do teu peito efêmero. Não gritam em teu coração apenas as gerações de homens brancos, amarelos e negros. Grita dentro dele a Terra inteira, com suas águas e suas árvores, seus bichos, seus homens e seus deuses.” (1997, p.86)

O círculo se fecha, Odisseu já está pronto para a visão do terrível segredo, aquele que revelará a verdadeira face de Deus. A realidade da interdependência, segundo a qual todos os seres, orgânicos e inorgânicos, são partes de um mesmo todo e colaboram para a existência mútua, é vista e defendida pelo Budismo¹⁷⁴. Combatendo pela salvação de si mesmo e de toda a existência, o herói transmuta o amor humano, pequeno e egoísta, na Grande Compaixão, voltada para todos os seres. Os degraus de “A Marcha” são galgados como novos elementos dos quais o herói deve se despojar, são novas etapas para o desapego e a libertação.

O processo de elevação resulta na iluminação ou despertar búdico, ou ainda, na epifania religiosa, por meio da qual Odisseu apreende o significado misterioso da face de Deus, suscitando a religião, o vínculo com o sagrado. Alguém grita em suas entranhas, e ele distingue não ser a voz de sua alma, dos antepassados, da humanidade ou da terra. Como um “centauro selvagem”, Deus se revela a Odisseu:

Meu corpo escuro ascendo, meu filho, para não me afogar.
 Me sufocam as árvores e os animais, sufoco em meu corpo,
 já não caibo em sua alma e luto por fugir.
 ajuda-me, filho, a liberar-me de sua carne lodosa
 e da alma estreita e muda do humano!
 Temo não conseguir e perder-me na terra também!
 (KAZANTZAKIS, XIV, v.1041-1046)

A manifestação de Deus como um ser frágil, desesperado e clamando a ajuda de um homem desborda “a morte de Deus” insinuada por Nietzsche como necessária para a consolidação do super-homem, como tratado anteriormente. Kazantzakis realiza a inversão de atributos, restituindo ao homem a força característica da onipotência divina, sem, contudo, eliminar a existência de Deus no cenário humano.

¹⁷⁴ A doutrina budista é um dos discursos constitutivos de *Ascese*.

Estendendo a concepção da inversão para a doutrina budista, Deus desceria do Absoluto¹⁷⁵ para a esfera do relativo, espaço onde a realidade é se estabelece por fenômenos. Criador de ilusões no mundo terreno, o próprio homem seria a divindade esquecida, e teria como missão despertar o Deus oculto e sobrepujar a fantasmagoria. Mas um deus humanizado estaria despojado de seus poderes, agindo sensorialmente no mundo físico e dependente do homem para retomar suas faculdades absolutas e reais.

Para recuperar sua identidade original, ou verdadeira, o homem deve passar por um processo evolutivo de distanciamento do ego, filho da ignorância primordial, em direção a seu eu superior, idêntico ao Absoluto, ao Impessoal. “Degradado à esfera do relativo, o Absoluto se revela como um ego preocupado em se auto-afirmar através da realização de pequenos desejos insignificantes, esquecido de sua identidade original”. (GONÇALVES, s/d, p.14). Tendo já superado as etapas que o prendiam ao (ego)ísmo, Odisseu está mais próximo de sua natureza inicial; transubstanciando o ego em irmanação, irrompe o Deus em si.

A visão que o herói retém da imagem divina, nesta etapa da ascese, é a de um indivíduo igualmente lutando pela salvação. O que Odisseu vislumbra não é o deus terrível e inimigo, máscara ancestral, mas um velho mendigo pálido e de olhos encovados que tropeça nas pedras em sua ascensão, uma caminhada árdua e interminável. Evidencia-se, pois, o contraste marcante entre o velho debilitado e esgotado e o herói vigoroso e intrépido. A responsabilidade da salvação transfere-se para o homem, potencialmente mais capaz e que já não pode desfrutar de sua liberdade adquirida com a morte de Deus; compreende-se que tal *Deus não está morto*, mas rasteja entre as criaturas para não se perder.

“É você, ancião, o temível Deus? Detenha-se e me fale!”

¹⁷⁵ O Absoluto no Budismo, também chamado de Vazio (*sunyata*) “é expresso dialeticamente como sendo o contínuo vir-a-ser, a perpétua transformação de todas as coisas”. (GONÇALVES, s/d, p.13) Vê-se, portanto, que o sentido da palavra Absoluto, utilizado pelo budismo, não é o mesmo para a cultura ocidental, que considera o Absoluto como algo pleno, acabado, inteiro.

Mas ele volta a face lentamente e morde os lábios:
 O varão-de-amarguras se assusta ao ver a palidez,
 A feroz amargura e a porfia e seus olhos sem fundo;
 Neles distinguiu fogueiras e serpentes que se agitam
 E uma senda sangrenta, pesada, interminável, que ascende.
 (KAZANTZAKIS, XIV, v.1191-1196)

A visão de um deus sofredor e inferior ao homem denota ainda que Odisseu alcançou a capacidade de “ver” o que é misterioso e oculto para as demais pessoas, como um profeta ou hariólo.¹⁷⁶ Para as religiões da transcendência, os mistérios são inquestionáveis e considerados dogmas da fé, tornando-se inacessíveis ao entendimento dos fiéis. Apenas alguns “eleitos” recebem a dádiva de apreensão dos significados impenetráveis, ou segundo uma explicação mais racional, apenas alguns se reservam o direito de se considerarem os eleitos e, portanto, esclarecedores das questões religiosas mais obscuras.¹⁷⁷ Ligado a tais sentidos religiosos de “visão”, Odisseu *estaria* próximo de Deus e de seu terrível segredo, tão perseguido por crentes, teólogos e filósofos.

Mas Odisseu não é um eleito da fé, tampouco a ascese é o percurso da transcendência. A ascensão kazantzakiana se desenvolve no sentido da *imanência*, ou seja, *Odisseu não se distancia de seu corpo e de sua mente*. O êxtase¹⁷⁸ vivenciado aqui se dá pela expansão da própria consciência em direção ao *conhecimento intuitivo* proposto por Bergson e assim descrito:

A alma se detém, como se ouvisse uma voz que a chama. Depois ela se deixa levar, diretamente em frente. Ela não percebe a força que a move, mas sente-lhe a indefinível presença, ou a adivinha mediante uma visão

¹⁷⁶ “Em seu interior, girou a roda da terra, Deus se iluminou;/ não é uma fera todo-poderosa, não é um grande inimigo,/ que se bate com lanças na eira da terra; nem delicado noivo que se junta ao coração humano./ Todos os corpos clamam e as almas: “Perdidos estamos!” E duas mãos,/ as mãos de Deus, se lançam rumo à luz e tremem.” (KAZANTZAKIS, XIV, v.1063-1068)

¹⁷⁷ Moisés seria o modelo desta relação com o divino.

¹⁷⁸ Definição de Bergson: “estado de alma em que se sente ou se crê sentir-se na presença de Deus, estando iluminado por sua luz.” (1978, p.182)

simbólica. Vem então uma imensidade de gozo, êxtase em que ela se absorve ou arrebatamento que sofre: Deus está lá presente, e ela está nele. Não há mais mistério! Os problemas se desvanecem, as obscuridades se dissipam; é uma iluminação. (BERGSON, 1978, p.190)

O místico, na concepção de Bergson, é na verdade aquele que atinge o mais alto grau da consciência: a intuição; quanto maior o nível, mais o indivíduo ruma em direção à liberdade. O misticismo não precisa, necessariamente, vincular-se a uma doutrina específica para promover a comunhão com o divino. Para ser completo, o misticismo, segundo o pensamento de Bergson, deve resultar em ação, criação e amor. As doutrinas que renunciam à ação e buscam a contemplação afastam-se do princípio místico. Esse misticismo nada mais é do que a *consciência expandida, a intuição que se efetua na própria vida*. “A obra bergsoniana amplia o campo das experiências da consciência para vê-la dispersar-se e, a seguir, reunir-se a si mesma como consciência outra e não simplesmente consciência humana finita e reflexiva, isto é, entendimento” (CHAUÍ, 1989, p.13)

Qual seria, entretanto, o segredo, o significado ignoto do velho andrajoso e necessitado da caridade alheia? Para compreender essa manifestação divina delineada por Kazantzakis, é preciso refletir sobre as construções criadas para tal figura e a atuação da religião.

Para a religião cristã, Deus é o ente que existe por si só, sem a dependência de qualquer outra entidade que o faça existir. Desse modo, Deus é causa necessária e o fim último de tudo, eterno e separado do mundo natural e humano. Já nas religiões primitivas, Deus é a designação dada às forças ocultas e, nas politeístas, aquele que influencia nos destinos do universo. Se nessas crenças, Deus está distanciado dos homens, as religiões da imanência, como o panteísmo, aproximam-no do mundo natural e até mesmo atribuem a ele características humanas. No entanto, em sentido contrário está a crítica filosófica de que a

religião fomenta a alienação, exatamente porque os homens se esquecem de que são os próprios criadores da divindade soberana e onipotente, como se ela própria fosse a instauradora da realidade e os homens, suas criaturas.

O pensamento de Bergson é o elo mais fortemente entrelaçado com o Deus de Kazantzakis. Deus não está definitivamente morto, mas pode ser entrevisto como idêntico à vida e seus impulsos, considerando a existência independente da função fabuladora humana, o que não entra em desacordo totalmente com o pensamento de Nietzsche, já que, para o filósofo, a pulsação natural da vida deve ser respeitada. Pelas palavras de Will Durant fica clara a concepção bergsoniana sobre a força maior, a qual foi convencionada a denominação Deus:

Essa vida persistentemente criativa, da qual cada indivíduo e cada espécie é um experimento, é o que entendemos por Deus; Deus e vida são a mesma coisa. Mas este Deus é finito, não onipotente – limitado pela matéria e limitando a inércia desta matéria dolorosamente, passo a passo; e não onisciente, mas seguindo gradativamente, às palpadelas, em direção ao conhecimento, à consciência e a “mais luz”. Deus, assim definido, nada tem de pronto para usar; Ele é vida, ação e liberdade incessantes. (DURANT, 1996, p.422)

Assim, Deus não é onipotência, tampouco onisciência, mas completamente idêntico à incerteza da vida, caminhando por meio de tentativas, conforme todos os seres existentes. Sem o poder e o conhecimento absolutos, Deus está igualmente limitado à estagnação da matéria, pela qual o élan vital atua na criação e manutenção da vida, sendo, portanto, uma escalada dolorosa. A representação desse Deus como um *mendigo andrajoso*¹⁷⁹ é condizente com o esforço árduo e denso de se opor à matéria para o alcance da “mais luz”, assim como sofrem todos os homens, os animais e as plantas em sua evolução. O inesperado da vida

¹⁷⁹ A etimologia da palavra “andrajoso” é obscura e incerta, mas seria completamente absurdo relacioná-la à “andra” (no contexto, Deus vestido de homem)?

atinge também a Deus e é a sua luta, em conjunto com a de todos os seres, que proporciona a interminável criação. Não há aporia, portanto, entre a visão de um deus clamando por ajuda e a tradição de sua onipotência e soberania.

Iluminado por essa visão, Odisseu deve continuar o processo da ascese, que leva, em seguida, à ação. A suprema tarefa do homem está em colaborar na ascensão de Deus, pois a interdependência inerente a todos os seres revela que a salvação não poderá se efetivar individualmente senão pelo alcance coletivo.

Levante-se, grande arqueiro-do-espírito, e arregace as mangas;
ponha suas mãos na terra, amasse-a, incline-se a ela e sobre
para que se elevem árvores e animais e que fujam os cérebros,
e que se tornem deus as obscuras potências inumanas.
Não apenas liberta Deus, combatendo, vencendo,
submetendo o caos rebelado a sólidas leis,
mas engendra-o, arrastando-se no solo como um vaga-lume.
Por que combateu tanto tempo e divertiu-se em seu espírito,
e tudo se assemelhava a fantasmas, artifícios da imaginação,
asas da cabeça embriagada, papagaios do logos
que atravessavam o cérebro humano, chiando roucamente?
Para que se liberte da alegria do jogo, Odisseu,
e se aplique como obreiro diarista à tarefa,
e cave você também, agachado, a vinha de Deus,
pois não queremos vagabundos preguiçosos na terra,
queremos cavadores que no solo possam aliviar-se como espíritos.
(KAZANTZAKIS, XIV, V. 1360-1375)

A visão revela, portanto, que o homem deve se esforçar também, ao lado de Deus (élan vital), pela liberdade. A ascese se cumpre pela ação, pela luta heróica que *transmuta a matéria em espírito*; homem e Deus, somente como companheiros agonizantes na excursão guerreira, podem tornar-se imortais. É por essa razão que o êxtase místico não se encerra na contemplação e beatitude; Odisseu deve retomar a prática que, em seu entendimento, significa a construção da Cidade Ideal, onde acredita poder “mesclar com amizade viril o homem e Deus, e dar um altivo noivo à terra viúva.” (XIV, v.1284)

EPÍLOGO

CIDADE IDEAL E A MORTE DE ODISSEU: NIILISMO TRÁGICO E LIBERDADE CRIADORA

A invocação à Musa em Homero¹⁸⁰ desnuda o espírito de Odisseu que ressoará na *Odisseia* de Kazantzakis: não só a engenhosidade múltipla revela seu caráter, mas o expansionismo, que o leva a estranhas terras e o torna fundador mítico de múltiplas cidades, como, por exemplo, a cidade de Lisboa, chamada de Olisipone ou Ulixibona, uma derivação do nome do herói. Constrói muralhas em Lisboa e um templo a Atena, em gratidão à sua proteção nos feitos de Tróia e no retorno à pátria.

Se, porém, Odisseu é conhecido como construtor, o oposto é igualmente verdadeiro, como canta o poema de Homero. Odisseu edifica muralhas em terras estrangeiras, mas destrói as de Tróia por sua astúcia. Em Kazantzakis a oposição entre o aniquilar uma cidade e o criar outra se mantém: Odisseu atea fogo ao palácio de Knossos em Creta e levanta uma cidade para Deus em terras africanas.

De volta ao convívio entre os companheiros, o herói comanda a construção da cidade ideal, que abrigará a nova imagem de Deus e inaugurará um novo mundo. As muralhas se erguem, quatro portas em direção aos ventos, uma alta torre central e casas ao redor. Para Deus, uma ampla tenda. O homem da marcha incessante decide parar e encerrar-se na cidadela.

¹⁸⁰ “Canta-me, ó Musa, o homem fértil em expedientes, que muito sofreu, /Que destruiu a cidadela sagrada de Tróia,/ Que viu as cidades de muitos homens e conheceu o seu espírito, /Que padeceu, sobre as ondas, muitas dores no seu coração”. (HOMERO, I, 1-4)

Clara é a associação da cidade de Odisseu com a Utopia de Thomas Morus, a cidade do Sol de Tommaso Campanella, a cidade de Platão contida na *República*, ou até mesmo a cidade de Deus de Santo Agostinho. Todas essas representações de um mundo idílico seriam uma esperança de organização do caos, de unificação da idealidade fragmentada nas cidades comuns. Ao mesmo tempo, a ânsia de recuperar o Éden perdido, ou instalar o Paraíso celeste na Terra repleta de vícios e sofrimento, bem como um modo de viver divinamente estando o Olimpo também no plano dos homens.

Mas a correspondência avança para a Atlântida mítica descrita primeiramente por Platão em *Timeu* e *Crítias*. Cidade perdida, cuja existência nunca foi comprovada, a Atlântida chegou ao conhecimento de Platão, indiretamente, por Sólon, que estivera no Egito, onde ouvira a história de uma cidade mais antiga que Atenas e mais avançada em civilização, fundada por Poseidon. Próspera e ideal em moralidade, conhecimento e harmonia, Atlântida localizava-se para além das colunas de Hércules, onde nenhum grego havia chegado até Ulisses. Porém, relata o mito, quando a cidade começou a se corromper, um gigantesco tremor de terra levou-a à destruição no espaço de um dia e uma noite, desaparecendo no mar.

Pode-se ainda levantar a hipótese de que a Atlântida seja a própria civilização minoana, existente entre 2500 e 1200 a.C. Localizada na atual Santorini, próxima à ilha de Creta, tal civilização é considerada também avançada e foi dizimada por um vulcão¹⁸¹, restando apenas vestígios arqueológicos. A cidade de Kazantzakis igualmente se erige para além das colunas de Hércules, assim como Atlântida, e sucumbe por um terrível vulcão no dia de sua inauguração, o que nos leva a ponderar a possibilidade de que Kazantzakis, como cretense e grego, tinha conhecimento desses relatos.¹⁸²

¹⁸¹ Pompéia é outra cidade que se esvai pela fúria de um vulcão no prazo de um dia e uma noite.

¹⁸² Obviamente não nos interessa as especulações sobre a existência ou não de Atlântida e a hipótese de sua semelhança com a civilização minóica, interessantes apenas a arqueólogos e historiadores. O que nos diz respeito é a correspondência que tais cidades evocam na obra de Kazantzakis, já que o autor pode ter se inspirado em tais

Ao lado de Sikelianos, um dos projetos de Kazantzakis na juventude era a construção de uma comunidade ideal, na qual todos viveriam para a arte e para o bom relacionamento humano. O autor não concretiza sua utopia, mas Sikelianos procurou, na prática, converter Delfos, lugar sagrado do helenismo, em um centro de confraternização intelectual e espiritual de homens de todas as nações, chegando de fato a promover no local festivais ao ar livre, com representações de Ésquilo, espetáculos de dança e competições atléticas.

Considerado na época clássica o umbigo do mundo, Delfos era um lugar sagrado e visitado por inúmeros peregrinos em busca de revelações do oráculo. A crença de que o centro representa um ponto ideal, relativo ao espaço sagrado e não ao profano tem raízes nas primitivas religiões e, talvez, permaneça no imaginário do homem atual.¹⁸³ Circular, a cidade de Odisseu pertenceria também à idéia da sacralização, *locus* de união entre o homem e Deus, uma forma de concretizar o ideal de Santo Agostinho no patamar terreno.

Diante da fogueira, antes de dar início à elevação da cidade, Odisseu traça um círculo de cinzas na terra para dar visualidade aos companheiros de seu projeto, do mesmo modo que Alexandre, o Grande, na ocasião da construção de Alexandria¹⁸⁴. Aqui nos aproximamos de mais uma associação: Alexandria é uma cidade do Egito às margens do rio, onde aflora também o deserto, magnífica em cultura, prosperidade e beleza.

O fundador de Alexandria liga-se intimamente a Odisseu por outros aspectos igualmente. Grande figura do heroísmo helênico, Alexandre descende da linhagem de Hércules, representando igualmente a insaciabilidade. Suas conquistas de territórios e impérios refletem a insatisfação que o acometia quando alcançava novas fronteiras; enquanto

tradições para a construção de sua própria cidade, como diálogo entre culturas e mitos, assunto concernente à literatura.

¹⁸³ Ver ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

¹⁸⁴ Segundo Plutarco, Alexandre traça com farinha o projeto de Alexandria, também um círculo. Pássaros pousam sobre o traçado e comem toda a farinha. Alexandre fica perturbado com o presságio, mas os adivinhos lhe afirmam que era um sinal de que a cidade seria rica e farta. As cinzas de Odisseu não são levadas, mas é exatamente o que se torna a cidade tempos depois.

o ideal de conquista da próxima terra permanecia, ele não cessava, avançava, uma vez conquistada, toda a ilusão se desvanecia, imagem que o aproxima também de Tântalo. Alexandre foi incompreendido pelos companheiros de batalha por sua ânsia de manter-se constantemente em marcha, quando já não era mais necessário, tamanhas eram suas conquistas, mas fixar-se em um território, contentar-se com o conhecido, representava a estagnação e o modo de aprisionamento a valores.

Mas Odisseu, detentor do segredo de Deus, acredita ser possível encerrar o percurso; se Ítaca não representou a satisfação plena, a Cidade Ideal poria fim às suas andanças, assim como o Enéias errante em busca de construir uma cidade para repouso final de seu povo.

Para estabelecer os alicerces da cidade, Odisseu promove festas de fertilidade, impelindo o povo à frutificação dentro dos limites do círculo sagrado, do mesmo modo que cultua a mãe-terra, já que tais ritos se associam à deusa Deméter, bem como a Dioniso, o criador-destruidor, o amante ébrio.¹⁸⁵ Se os descendentes são a grande sustentação da cidade, os velhos têm como destino a queda no abismo, pois são vistos pelo herói como impulso vital que já não cria ou produz frutos.

Como Moisés, para fortificar e imortalizar sua cidade, Odisseu grava um novo decálogo em dez negros rochedos:

“Deus geme, faz palpitar meu coração e me grita: Socorro!”
 “Deus salta das tumbas, não o pode conter a terra!”
 “Deus sufoca nos seres vivos, com ira os chuta e marcha!”
 “Todos os seres vivos, à esquerda e à direita, são seus apoiios fiéis!”
 “Ama já ao pobre ser humano, pois ele é você, filho meu!”
 “Ama já os animais e as plantas, pois isso era você, e agora na inflamada batalha o seguem como fiéis servidores e companheiros.”
 Ama toda a terra, água e pó e pedras;
 Sobre eles me sustento para não cair, e não tenho outro corcel!”
 “Renegue todas as alegrias, as riquezas, as vitórias a cada dia!”
 “A virtude maior da terra não é chegar a ser livre,
 mas sim, vigilante e implacável e indestrutivelmente querer a liberdade.”
 E apanha a última rocha e grava uma esbelta seta

¹⁸⁵ A fertilidade na cidade de Odisseu contrapõe-se à esterilidade em *The waste land* (1922) de T.S. Eliot, poema visionário que expressa o fracasso da vida moderna, da perda de sentido na existência dos homens do século XX, por meio de uma cidade arruinada.

Com um bico sedento, que se lança ao alto, rumo ao sol.
(KAZANTZAKIS, XV, v. 1161-1174)

A tentativa de assentar Deus na Terra, de armazenar sua essência nas muralhas humanas, e, por meio dela, proporcionar a salvação do mundo a todos – homens, animais, vegetais, águas e pedras – é mal sucedida. A moralidade, os bons princípios e a nobreza de caráter são determinantes para a permanência das cidades ideais erigidas pela humanidade no decurso do tempo; cidades corrompidas pela cobiça, pela luxúria e pelos desvios de conduta e de leis terminam arruinadas por algum fenômeno da natureza, como resposta à incompatibilidade entre o “mundo das idéias” e o “mundo sensível”, ou ainda a punição pela *hybris* cometida.

No entanto, não é exatamente o que ocorre com a cidade de Odisseu; desta vez, o destruidor de Tróia e de Knossos vê sua idealização arrebatada; as idéias da *estagnação*, do *repouso* e da *imortalidade forjada* nas pedras contrariam a natureza e o impulso vital. Não é o Deus todo-poderoso que desperta o vulcão para abrasar a cidade, mas o próprio ritmo das forças naturais. Deus não pode conter-se na matéria, precisa evadir, saltar, ir em direção ao “sempre mais”. A marcha ininterrupta do homem (Odisseu) é a mesma de Deus, e as muralhas fortificadas, as pedras dos novos dez mandamentos são uma incongruência à necessidade de movimento, ação e liberdade para o alcance da salvação.

O episódio da Cidade Ideal pode ser avaliado como a condensação e a representação dos estágios anteriores galgados por Odisseu: estético, ético e metafísico. Toda a negatividade inerente à positividade nessas etapas do percurso cede lugar apenas ao ideal de positividade que Odisseu alcança no estágio metafísico. A Cidade procura abrigar a visão abstrata do élan vital, reconhecido pela intuição em retiro contemplativo, associando-a ao ideal da comunidade igualitária e justa para todos os indivíduos, assim como ao ideal estético da cidade organizada mediante novas leis, formuladas subjetivamente e, principalmente, vinculadas aos rituais

dionisíacos de intenso prazer e afirmação da vida. A destruição da cidade revela a impossibilidade de institucionalização de ideais e a incompatibilidade entre as visões de mundo desses três estágios. A tentativa de institucionalização da satisfação estética, da igualdade e justiça, e da visão mística, são incongruentes com o próprio percurso de superação e ruptura de Odisseu, pois a fidelidade a leis e ideais reflete o mesmo vínculo com instâncias sociais (família, pátria, Estado, sociedade), as quais Odisseu repudiou como signo da decadência. A fundação da cidade significa, portanto, a contradição ao percurso empreendido. O herói que muito lutou contra as “armadilhas de Caronte”, contra os laços inibidores da marcha, contra a vida burguesa de fácil satisfação, acaba ludibriado pelo fascínio da ordenação do caos aparente. A destruição, portanto, não só revela a utopia de se infundir ordem ao caos, mas, igualmente, a fragilidade da vontade humana, não perante os deuses, mas perante a própria contingência da vida, situação claramente trágica que desnuda o homem da soberba certeza de sua centralidade no mundo.

Com a ruína da Cidade Ideal, o poema poderia também findar. Os esforços do herói para vencer a negatividade resultaram em destruição trágica, fechando, assim, o itinerário de superação. Porém, sobre as *ruínas* da cidade dizimada e sobre os corpos de seus últimos companheiros de marcha, Odisseu compreende que recebera da vida a lição mais inclemente: a necessidade de *sobrepular também a esperança*. Mais além da tristeza, da felicidade ou amor, sem ilusões, sem Deus. Desse modo, alcança a *plena liberdade*, interstício de comunhão com a pátria completa – o exílio eterno – e com a verdadeira fortaleza – corpo e alma. Com o espírito liberto de fabulações e de frutos a alcançar nessa *marcha incessante*, Odisseu alcança o despertar da consciência, elevado ao patamar da não-crença e da não-esperança, o que, pela ascese kazantzakiana, coincide com a etapa do Silêncio.

Filhos, cães, deuses e companheiros já não tenho no mundo,
Que tenham todos boa viagem, e bons ventos nas velas!

Basta; não quero seus alimentos e suas vertigens doces;
 Eu sou o navio e o mar, as terras estranhas, as borrascas;
 Eu sou o deus, o de-cérebro-cheio, e sou o anti-deus,
 E sou até a matriz negra que me deu a vida e esta terra que me comerá;
 O círculo se fecha e mordeu seu rabo a serpente!

(KAZANTZAKIS, XVI, V. 1365-1371)

O itinerário de superação ascética compreende, portanto, mais etapas; o herói deve não só sobrepujar os signos da decadência e do niilismo, não só romper com as instâncias sociais, não só despertar em si mesmo o super-homem latente, mas, além disso, assumir a fatalidade da *não-esperança*, condição inevitável do homem moderno. Utopias e esperanças de harmonia, de ordens estáveis e de convivência pacífica entre modos diferentes de enfrentamento da vida (estético, ético, religioso) são impossíveis de se pensar no contexto moderno e é exatamente nesta impossibilidade que reside o caráter trágico da modernidade.

A condição de Odisseu, sozinho sobre os escombros da utopia, é reveladora da situação do homem moderno: indivíduo isolado, ainda que constituinte de uma coletividade, com inúmeras potencialidades que se mostram ineficazes em confronto com a sua própria esterilidade e fragilidade diante da morte, da destruição e do caos. No entanto, Odisseu não reage à fatalidade trágica com desespero ou desesperança; a *não-esperança* é nada esperar, não alimentar expectativas de recompensas ou de superação da morte, diferentemente do sentimento de desânimo niilista despertado pela visão desesperada e desesperançada do mundo.

Porém, ainda que Odisseu, a partir do desmoronamento da Cidade Ideal, apresente-se desapegado de valores sociais e ideais próprios, no último terço da epopéia destaca-se a valorização da mente como soberana e criadora do mundo. Essa valorização, no entanto, reforça a impossibilidade (e inutilidade) de se manter laços ou de prender à Terra as coisas abstratas, pois, segundo a descoberta de Odisseu, a mente é criadora de tudo aquilo que jaz

ainda sem cultivo e grita por nascer (a imaterialidade); ou seja, toda a existência é uma ilusão passageira engendrada pela mente, como anuncia o herói em seu hino à mente:

Já não há patrão sobre a terra, as entranhas se libertaram!
 Da minha têmpora direita se levanta o sol em chamas pela manhã,
 atravessa todo o dia a abóbada magna da cabeça, e no crepúsculo,
 cai cheio de sangue, da têmpora esquerda!
 Os astros incendeiam dentro de mim, pastam homens, idéias, animais
 no verde e efêmero vale de minha cabeça madura;
 riso e pranto se atropelam nas órbitas de meus olhos,
 a mente se inunda de sonhos, meu coração de fantasmas,
 mas o espírito apaga o lampião-surdo, e tudo se apaga com ele.
 Acendo fogueiras na neblina, planto sinais,
 abro caminhos no vento e construo o caos;
 minhas cinco escravas tecedoras na oficina de meu entendimento
 tecem e destecem a vida na tela dupla da brisa;
 e cubro todo o abismo com um retalho de pano resistente!
 E sobre ele bordo minha casa e engendro meus filhos,
 me fio no grão de trigo e amarro meu cavalo
 e com uma pestanejada construo minha vida na bruma.
 Sopro suavemente e tudo desaparece, e se adianta o coração
 sem ira nem complacência, sem pena e sem esperança,
 um pequeno relâmpago de asas multicores alanceou a noite!
 Oh, descendente, que na outra margem te aconchegas e o arco estira,
 com tua bênção te superei, e desde a floresta do cérebro
 volto ao entardecer, carregando o gamo morto, a Esperança,
 com seus olhos vidrados que choram!
 Ponho meu bonete de viés, atravesso a terra ao toque de violinos,
 e um incêndio toma meus cabelos, como uma coroa!

(KAZANTZAKIS, XVI, V. 1209-1234)

A maior ferramenta de atuação do homem, e em especial de Odisseu, é a mente. Na *Odisseia* moderna, a mente recebe especial função, significando não só aquela que engendra artimanhas e vence os obstáculos da natureza, mas aquela que cria os fenômenos, que organiza a aparente anarquia da criação divina. Deste modo, não há deuses salvadores, mas a mente salvadora, “luz branca e efêmera que se destaca entre as ondas negras de sangue que ondulam através dos séculos”. (KAZANTZAKIS apud BIEN, 2007, p. 225). Como afirma o próprio Odisseu: “Minha mente ascendeu ao cume mais alto da terra e sobe/ Eu sou o salvador e não existe salvação no mundo!” (KAZANTZAKIS, XVIII, V. 504-505).

Após o desmoronamento da Cidade Ideal, Odisseu conquista a Liberdade Plena de realizar avaliações próprias e de criar irrestritamente o mundo ao seu redor. Esse mundo que o circunda – seres, animais, fenômenos – partem todos de uma única mente, não são a realidade geral e, como Odisseu é o asceta solitário, o caráter da subjetividade se intensifica. No canto XVII, no qual Odisseu assume completamente o ascetismo e a libertação, o personagem passa a criar outros personagens pelo canto de uma flauta, como se brincasse com um *teatro inserido no épico*, pois tais personagens (a jovem, o jovem, o ancião, o homem, o servo) ganham vida e dialogam entre si sobre seus problemas:

O Servo: Sou escravo, não possuo a graça de ver os espíritos,
 Eu somente, senhor, diviso pés e ventres;
 Mas dizem que habitam os espíritos na raiz, mais além,
 De uma alta e esbelta tamareira com suas ramas sem fruto.
 Um pálido velho enfeitado que passou como viajante
 Viu-os uma noite, dizem, a bailar ao clarão da lua;
 Mas creio que eram apenas coelhos e lebres!

O Ancião: Não rias, servo, eu te rogo; levantou-se em minha mente
 Um grande asceta que veio exercitar-se aqui nesta negra floresta.
 Debaixo de que palmeira? Meus olhos se nublaram e o mundo se turvou.

O Servo: Mais além, ao fim do precipício, no penhasco suspensa.

O Ancião: Baixa, servo, os olhos e as mãos com respeito!
 Em boa hora te encontrei, árvore terrível, sobre o brilho do abismo,
 Três-vezes-santa tamareira, sem sombra, sem fruto nem esperança!
 Em tua raiz geme e combate, há quarenta anos,
 O grande asceta que ao oriente, sul e norte e ocidente,
 A mil milhas santifica a terra e seduz as almas! (...)

(KAZANTZAKIS, XVII, V. 530-546)

Visão subjetiva e criativa, o pensamento, no sentido kazantzakiano de instauração do mundo, é o próprio ato de engendrar e de constituir o discurso da verdade relativa. Por essa visão, o mundo não existe por si mesmo, independente da existência humana, mas é criado pela Mente, tão perecível e dissolúvel quanto a vida. Assim que se dissolvem os laços vitais, conjuntamente se apagam o pensamento, o mundo, a criação; a verdade do canto constituída

pelo poeta morto retorna ao nada, e, assim, ele alcança a real libertação, mais além da necessidade de criação e verdade.

O cosmos instaurado pela mente de Odisseu tem a grandiosa importância de ser um dos degraus de passagem do élan vital bergsoniano, princípio de criação e manutenção da vida que utiliza a matéria para produzir uma mente capaz de compreender a futilidade do esforço material, segundo os pressupostos kazantzakianos que fundamentam a *Odisséia*. Assim, o corpus épico responde ao próprio ritmo vital, não como organismo que atende ao presente, mas, sim, como o leito de um rio que dará direção à humanidade no futuro.

Ao admitir a Mente como soberana e criadora dos fenômenos do mundo, Odisseu reassume uma das facetas de sua tradicional constituição – a habilidade de narrar – e imprime novo ritmo ao seu itinerário. De uma postura sedenta de conhecimentos, em busca de algo desconhecido, agindo como o terrível destruidor dos valores decadentes, Odisseu transforma-se no Asceta que supera a si mesmo e alcança o desenvolvimento pleno da mente, estágio do itinerário em que se torna o Poeta esvaziado de desejos e busca. Dessa maneira, o último terço da *Odisséia* é marcado pela redução da ação, o que pode significar uma incongruência com a característica ativa do heroísmo. No entanto, Odisseu entrega-se à ação filosófica de criar, como consequência de todo o processo do *niilismo heróico*, fundamentado, em síntese, pela oposição valor/liberdade.

Esse processo empreendido por Odisseu se concentra na seguinte visão niilista:

Distingue claramente e heroicamente aceita estas amargas e fecundas verdades humanas, que são carne de nossa carne: 1) A mente do homem só pode apreender os fenômenos ou aparências, jamais a essência; 2) e não todos os fenômenos, só os da matéria; 3) e nem sequer os fenômenos da matéria, apenas as relações entre eles; 4) e tais relações não são reais, independentes do homem; ele é que as gera; 5) e não são as únicas possíveis, mas tão-só as mais convenientes para as necessidades práticas e teóricas do homem. (KAZANTZAKIS, 1997, p. 44-45)

A referência imediata desse fragmento de Ascese são as três negações do filósofo sofista grego, Górgias (480 a.C.). Segundo suas reflexões, nada existe; se existe, é inapreensível pelo homem; mesmo se for apreendido, é incomunicável e indescritível ao outro. O que se pode inferir desse tratado niilista é que o ser e o não-ser não existem, visto que *o pensamento é o que dá origem às coisas*, mas isso não significa que elas sejam reais; tudo o que pode ser pensado deixa de existir, mas se não for pensado, passará a existir. Górgias argumenta que é um absurdo algo ser e ao mesmo tempo não ser, portanto, esse algo não existe. As coisas pensadas não são a expressão do real; assim, tudo o que se apreende pelos sentidos são apenas representações, não sendo possível o conhecimento de nada, já que a representação não proporciona o real. Contudo, o homem procura comunicar as percepções através da linguagem, mas esta não transmite a experiência em si, apenas uma interpretação ou uma apropriação do real pelo que não é real (a palavra). Mais uma vez, não é possível expressar o real, pois a palavra não é o próprio real; apenas a coincidência daria o real. Como as coisas ou entes não são discursos, o real é incomunicável.

Estendendo o tratado de Górgias para a doutrina budista, discurso presente em toda a *Odisséia*, tudo o que pode ser percebido pelos sentidos são criações mentais, não sendo possível apreender a essência das coisas pelo processo mental. A visão da essência das coisas não poderia ser igualmente possível, já que tudo é destituído de eu, não há existência própria, todas as coisas dependem da criação humana ou da existência de outro ser para que seja apreendido.

Mas a terceira possibilidade de leitura do niilismo contido no fragmento de Kazantzakis aponta para o afirmativo, embora tenha ares de negativo. A capacidade de gerar fenômenos indica a criatividade inerente ao homem, largamente defendida por Nietzsche. Se nada existe e não há possibilidade de apreensão da essência das coisas, há o poder criativo como instauração de um mundo, embora fenomênico. O ato de criar, gerar e instaurar

viabiliza ao homem a sobrevivência e permanência em um mundo inexistente. Essas criações são múltiplas e não únicas, porém muitas delas atendem apenas às conveniências do homem e tornam-se imposição de valores, dogmas e conceitos que melhor atendam às suas ambições e pretensões. Por essa constatação, vê-se que o homem não busca apenas o que é essencial por detrás da aparência, mas deixa-se sorver no âmbito limitado da ilusão, se esta puder atender às suas necessidades de respostas e de dominação do mundo.

No entanto, no outro extremo, a visão múltipla das relações entre as coisas, mesmo que atendam a conveniências momentâneas, proporciona ao homem uma percepção mais ampla e mais completa do mundo fenomênico. O caminho proposto ao herói no fragmento citado segue tal roteiro: a essência não se permite apreender pelas faculdades humanas; as criações do homem instauram o mundo perceptível aos sentidos, ou seja, o mundo da matéria; as criações não existem por si mesmas, necessitam de seu criador; não há o que buscar, apenas anuir a um mundo semeado de ilusões, porque criado, porém saber distinguir se determinada criação atende às conveniências de seu criador ou se é uma condensação das máximas criativas de vários criadores e se potencializa as pulsões da vida. Se nada existe, nada tem a temer; se o poder de criar também é outorgado ao herói, o mundo reside todo em sua mente, e é, assim, passível de ser governado. Por meio do niilismo, o herói está entregue à liberdade possível.

A amplitude da liberdade alcançada por Odisseu se verifica nos cantos subseqüentes (do XVIII ao XXI), marcados pelos encontros do herói com personagens representativos de diversas doutrinas ou vertentes do pensamento humano, seja ao longo da história, seja como avaliação subjetiva do mundo. Como Asceta, tendo já superado o apego ao ego, Odisseu torna-se, paradoxalmente, uma figura renomada, e é visitado por inúmeras pessoas interessadas em seus conselhos sobre a direção certa a seguir, como o príncipe atormentado pela angústia diante da inevitabilidade da morte, uma clara referência ao questionamento

existencial de Hamlet de Shakespeare, assim como a Buda, que, antes de sua iluminação, sofreu com a descoberta da condição miserável do homem em seu embate com a morte, a fome e as doenças.¹⁸⁶ O contato do príncipe com o asceta renomado desperta nele a atitude contrária à lição preconizada por Odisseu; o príncipe decide pelo apagamento dos sentidos, a recusa da vida, uma crítica direta ao desapego budista de todo desejo por meio da aniquilação da vontade:

Sete caminhos ocultos conduzem à santa salvação;
 Eu tomarei o mais estreito, o da desesperança temerária;
 Esvaziarei meu interior de alegrias e desejos e amarguras;
 Negarei o olho, o ouvido, o nariz e a língua;
 Negarei a glória e o entendimento, a virtude e a ação!
 Negarei as criaturas da terra, todas as coisas são fantasmas;
 Sobre corcéis de sombra cavalgando, às sombras perseguimos;
 Sombra é a morte que caça a sombra de nossa vida;
 Selarei bem meus olhos, meu nariz, meus ouvidos, minha boca:
 E este um também é ar!

(KAZANTZAKIS, XVIII, v.1225-1234)

A liberdade de Odisseu não permite que se entregue à negatividade que a morte impõe à vida. Ao contrário de recusar a potencialidade dos sentidos e da mente, Odisseu avisa o príncipe que a vida é, sim, uma sombra vazia, mas ele decide enchê-la com “abundante terra e com ar e virtudes e ventura e sofrimento”. (XVIII, v. 1239). A atitude de Odisseu se fundamenta na ação de salvar as coisas pela memória, única maneira de preencher o vazio e vencer a transitoriedade, o que caracteriza o *esforço heróico* discutido anteriormente. A expressão plena do heroísmo de Odisseu se revela na *aceitação* do vazio, da sombra, da fantasmagoria, sem negar ou abandonar a terra; o impulso de aceitação dionisíaca, mais

¹⁸⁶ De tal maneira sua fama recorre o continente africano e chega ao príncipe por intermédio do servo: “Oh, soberano, no cume de um monte apareceu um grande asceta/ tem todos os deuses em suas mãos e as enfermidades; / tem também o anãozinho secreto que te feriu, meu senhor!/ Toda noite dizem que como o fogo arde pelos barrancos/ e todo o dia brinca com barro nas mãos,/ plasma deuses e sopra e desaparecem, modela pequenos homens,/ e sopra e cobram vida e se levantam, volta a soprar e se esfumam./ Desse modo, completamente só, passa seu tempo e ri;/ pois já sobrepujou a angústia rasteira”. (XVIII, v. 587-595)

heróico do que tentar vencer a morte pela fixação do *kléos* (renome), é “abraçar forte a sombra” (v.1344). Desse modo, o caminho aberto tanto pelo budismo, como pelo niilismo radical é repellido por Odisseu.

A cada encontro com personagens em seu caminho, a liberdade do herói se mostra reforçada, pois não aceita (ou recusa) envolver-se nas ilusões apresentadas por eles: o idealismo excêntrico do Capitão Uno (representação direta de Dom Quixote); o hedonismo do senhor da torre que se deleita com uma briga de galos; a insaciabilidade por conhecimento do velho eremita, que morre com a mão aberta clamando ao céu por respostas; a doutrina da vida eterna em um paraíso prometido que o pescador negro lhe ensina. Ainda que tenha manifestado interesse em consolar-se com o prenúncio do cristianismo representado pelo pescador, Odisseu segue o rumo descendente, mantendo-se em marcha até o último encontro com a morte, pois a maior consequência de ter-se tornado livre é a consciência que permite a ele ser superior ao seu destino. Ser consciente da efemeridade de todas as coisas e, ainda assim, aceitar o fim inevitável, possibilita ao herói não ser surpreendido pelo destino; Odisseu não foge da morte, não procura agarrar-se à vida como um desesperado, nem tampouco se enfurece com as leis da vida, como se fossem injustas; não é a morte que precisa buscá-lo, mas o próprio herói se eleva sobre a fatalidade e concorda com o destino trágico. É assim que ultrapassa os antepassados, os padrinhos do espírito, todos eles jungidos ao seu próprio destino, do qual não podem escapar.

O processo de descendência coincide com o deslocamento geográfico, pois Odisseu decide alcançar o pólo sul, onde homem jamais teria ido, estabelecendo, assim, novos limites para muito além das colunas de Hércules. Além disso, juntamente com a entrega voluntária e consciente à morte, Odisseu, por outro lado, esforça-se por manter a lembrança viva de todos os companheiros: “a todos os caros companheiros vai carregando consigo, sombras

emudecidas, asas da memória, cachorros do mundo subterrâneo” (XXI, v.24-25), pois nenhuma alma haverá de morrer.

Caminhando com as sombras de homens e mulheres mortos (personagens da nova e da antiga odisséia), o herói prepara a última embarcação, talhada em madeira e em forma de ataúde, lançando-se, mais uma vez, ao mar. A imagem sustentada no poema, a partir de então, é a do herói solitário no imenso oceano gelado, sem armas para lutar contra qualquer ação da natureza. O contraste com a passagem pelo deserto é evidente, assim como salta aos olhos o fato de o poema instaurar-se como invocação ao sol e a morte de Odisseu sobrevir das águas geladas (o iceberg). É exatamente no mar da *theon genesis* (o princípio do cosmos) que Odisseu encontra a linha descendente da destruição, fechando o círculo da “serpente que morde seu próprio rabo”. (XVI, v. 1371) Dessa antítese manifesta entre calor e frio, criação e destruição, eleva-se o ponto de comunhão: ambos os espaços do mar congelado e do deserto cáustico representam o *esforço heróico* da travessia, marcada pela provação áspera, árdua, penosa. Tanto o esforço empreendido para a criação, que se revela na travessia do deserto, como preparação para a fundação da cidade ideal, como o esforço para a dissolução no “oceano da existência”, são reflexos do trabalho árduo e trágico que caracteriza a época moderna, e, igualmente, o “acontecer” do élan vital.

A morte trágica de Odisseu, agarrado ao iceberg, sem armas, endurecido pelo gelo e ferido, nos confins do oceano gelado, sedimenta a trajetória dionisíaca e a coragem altiva do *relance cretense* kazantzakiano, como se evidencia na passagem seguinte, quando o herói avista a montanha de gelo:

Esta deve ser a morte e entristecida passou, cega,
 Apalpando as ondas com toda a suavidade, e não me encontrou;
 Esta há de ser, na verdade, o alvo elefante que devo cavalgar.
 Oh, mente, já não há artifícios e não valem aqui os enganos;
 Se podes, converta a necessidade terrível em altivez,
 E virilmente, sem desfalecimentos nem bravatas,

Montemos o elefante branco que apareceu;
 E ali aonde nos leve, ali vamos, sem surpresa nem contradição,
 Como se também tivéssemos escolhido a senda do desterro.
 (KAZANTZAKIS, XXIII, v. 681-690)

A aceitação silenciosa da morte revela a chegada ao estágio do amadurecimento e da fusão profunda e inseparável com as forças do universo. A aceitação da necessidade do ciclo interminável de vida e morte chega ao ponto máximo da afirmação. Mas esse amadurecimento não implica em renúncia ao mundo de sofrimento, tampouco um ideal de êxtase eterno. O amadurecimento, que culmina com a morte, significa:

Cada qual, após cumprir seu tempo de serviço como combatente, chega ao mais alto cimo do esforço – passados os combates, não luta mais, não grita mais: amadurece por inteiro, silenciosamente, indissolavelmente, eternamente com o Universo. Une-se, solda-se finalmente com o Abismo, como a semente do homem com as entranhas da mulher. (KAZANTZAKIS, 1997, p. 147-148)

O amadurecimento é, portanto, o final da luta e dos esforços; não porque o herói se abstenha de lutar ou porque o alvo da ascense seja a inatividade, mas porque alcançou um ponto no qual não há necessidade da luta, por estar apaziguado com as forças do universo. A luta se mostra desnecessária, visto ser o herói uma parte do élan vital e ter ampla consciência disso.

A morte, também, não se sustenta em seu conceito tradicional, não significa a submissão da força ascendente sob a força descendente. Em *Ascense*, a alma do homem grita: “Não posso parar, não posso arder, não posso apagar-me!” (1997, p.145) A não-dissolução é a permanência da corrente que ascende; Odisseu procura levar consigo a memória dos antepassados e de todos aqueles que lhe coube resgatar do esquecimento:

Em seu íntimo se romperam as cordas e os laços, o mundo liberou-se
 Libertou-se da doçura e se esfumou e cessou a dor;
 E se dobrou o sol cadavérico para afogar-se nas ondas.

Apenas o amor ainda se enroscou com força nas entranhas,
 Lança um fugaz olhar atrás, seus olhos se inundaram;
 Florescem as coisas velhas, voltam a frutificar, nenhuma alma se perdeu
 Nem tampouco corpo algum na devoradora terra, e a memória pertinaz
 a lápide da tumba transforma em pedaços, e aos mortos arroja.
 (XXIII, v. 1291-1298)

Agarradas com Odisseu ao iceberg estão as sombras dos companheiros de luta, simbolizando um cortejo fúnebre que o acompanha até o apagar-se completo de sua mente. Assim como o contraste entre o deserto inclemente e as geleiras silenciosas e impassíveis, não deixa de impressionar também a imagem do iceberg como último barco de Odisseu, que suporta bravamente o combate decisivo com a morte e capitaneia a embarcação com os companheiros fiéis, conduzindo-os à última travessia. O poema termina com o grito final do capitão: “Vamos, meu amigos, pois soprou favorável a brisa de Caronte!” (XXIV, v. 1396) Ainda que as ações do herói não tenham permanecido como fundações concretas em favor da superação coletiva,¹⁸⁷ suas ações individuais de auto-superação foram responsáveis pela não-dissolução das ações dos antepassados em sua própria trajetória e pela promessa de permanência dessas ações conjuntas no futuro.

Essa compreensão da morte como estágio necessário do ciclo ininterrupto de criação e destruição para o avanço do élan vital não deixa de significar uma maneira de vencer a fatalidade trágica e de conservar a memória das ações para além do fim inexorável. Seria, portanto, o ressurgimento da tendência apolínea, em meio à aceitação trágica da dor e, ademais, a tentativa de salvar o homem pela epopéia?

Se o que caracteriza a epopéia clássica, segundo Nietzsche, é a presença constante do combate como modo de afirmar a individualidade e o seu renome, encobrindo a realidade

¹⁸⁷ A Cidade Ideal desmorona, a tentativa de libertação do povo cretense de seus rituais decadentes termina em adoração a um novo deus (o próprio Odisseu é elevado à categoria de deus pelos cretenses), a comitiva de desvalidos que atravessa o deserto em busca de repouso se dispersa e não encontra terra, os companheiros de jornada se perdem um a um. Ao contrário de criar, Odisseu deixa por onde passa a destruição: o rapto de Helena produz o sofrimento de Menelau e o esfacelamento da tradição do *nóstos*; o incêndio de Knossos derriba o imaginário grego, o sofrimento de seus seguidores em toda a caminhada pelo deserto desolador termina em morte.

efêmera e dissolúvel, o desfecho da *Odisséia* de Kazantzakis firma-se em posição divergente. Distante da civilização e dos ritos de sepultamento, Odisseu não poderá ser lembrado pelas suas ações heróicas, ainda que seja a representação do mais alto heroísmo; sem honrarias fúnebres e sem o público para presenciar seu combate de fixação do *kléos*, o herói recai no anonimato. A memória que permanece, como valor único no último combate com a morte, é a que resgata a coletividade de anônimos, de sombras sem *kléos*, porém não é o salvamento pelo canto épico, mas pela mente do próprio herói. Tais sombras, portanto, dependem da rememoração de Odisseu, e não da aprovação coletiva; e dependem não para a permanência de seus nomes, mas para a continuidade da evolução criadora.

Ao contrário do que possa aparentar, a perda gradual do ego experimentada pelo Odisseu-asceta não autoriza a recusa do nome instituído no período clássico, mas o desafio de estendê-lo, alargá-lo para a assunção máxima de suas potencialidades e a compreensão em si da totalidade. Nome primitivamente preservado pela negação e pelo cultivo da memória, em Kazantzakis espraia-se para as margens do sentido, deslocando-se de seu eixo central; nome e renome recaem no anonimato, não com o intuito de reafirmação e salvamento, mas fiel ao escopo de dele se despojar para a integração no todo.

A destituição do nome de Odisseu tem suas raízes no livro X da *República* de Platão, em que, após a morte, o renomado renuncia às suas características de herói, à fama e ao próprio nome, para tornar-se um simples *idiotes* (indivíduo particular, homem privado). Em Platão, Odisseu já é potencialmente o *everyman*, o homem qualquer, o Leopold Bloom do futuro, o protótipo do antimito. De certo modo, o desconhecido de Platão liga-se ao ignoto viandante da previsão de Tirésias, em que o profeta anuncia o vindouro acontecimento de que Odisseu em sua última viagem não seria reconhecido em terra daqueles que não conhecem a comida temperada com sal, nem o mar, nem os remos, “que são para as naus as asas”.

Para além dessa previsão, Odisseu perfaz o caminho da autonegação, empunhando seus remos como as asas da elevação. Seu anonimato não jaz no olhar de ignorância do outro, seja de seus familiares deixados há muito em Ítaca, seja pelo desconhecido que não tem os sinais de sua cultura; Odisseu desafia seu ego pelos fundamentos do niilismo dionisíaco, em dissolução de seu nome: sorver a vida até a borra, conhecer tudo e tudo viver, para então renunciar ao já conquistado: o amor, o heroísmo, a liderança e a própria santidade. O “destruidor de fortalezas” persegue idéias, mitos, conjuga os “guarda-costas de seu espírito”, preenche-se com eles até se saciar, dissolvendo e esgotando o todo em nada, interstício da verdadeira liberdade.

Esvaziado dos impulsos que compunham sua alma, desmaterializa-se restituído ao cosmos. Se de fato apenas pela morte se reconhece a trajetória e a identidade de um renomado herói, o itinerário do sofredor Odisseu marca-se por um canto desolado, que se desvanece ao vento; um canto instaurado por ele próprio para dar vida ao mundo e fazê-lo florescer, um canto que se desvanece como um pensamento quando o asceta se lança ao éter e liberta-se de sua última prisão: a liberdade criadora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com muito *esforço*, alcanço o término deste trabalho. Esforço porque não deveria terminar por aqui. Não me refiro ao fato de que um assunto nunca é esgotado, mas a algo mais grave: faltou muito a dizer. Foram quatro anos de preocupação com a *Odisséia*, três anos dedicados a leituras diversas e a inúmeras dificuldades que se interpuseram. Mas ao final desta primeira empresa, quando foram necessárias definições mais precisas para a estratégia de leitura, a preocupação tornou-se inquietação. Como ler a *Odisséia*? Muitas eram as possibilidades e nenhuma satisfatória, mas era preciso definir. E o trabalho foi, de alguma maneira, realizado. Chego, enfim, ao estágio da conclusão, convencida de que nada foi dito e de que a *Odisséia* permanece oculta como um livro fechado, com seus acertos e fracassos, com suas tensões. Não quero com isso afirmar a sublimidade da obra, como se, de tão magnífica, a obra fosse inapreensível. Quero, ao contrário, expressar que, quando as dificuldades não foram déficits da leitora, a obra revelou a sua própria impossibilidade de existência.

Karalís afirma: a *Odisséia* é uma obra “poliglótica e polifônica”. (1994, p. 199). Pizarro esclarece: é uma obra que “contém todos os caminhos, todas as possibilidades: sonhos, mitos, lendas, costumes, poemas e cantos populares, crenças de diversos povos e épocas; a quantidade torrencial de vivências e experiências que se derrama por 24 cantos” (2003, p.311). Vretakos reitera a classificação:

Trata-se de uma obra arquitetônica de estilo barroco, sobre a qual domina um peso oriental – policromias, esculpido, descrições de toda classe, influências de mitos diversos, longos monólogos filosóficos, elementos helênicos, primitivos, pré-humanos. Materiais tomados de todos os estilos se fundem neste gigantesco edifício. (1959, p.523)

A este manancial de ingredientes somam-se ainda: o mundo medieval bizantino, religiões africanas e asiáticas, as literaturas da Europa moderna, ideologias sociais e políticas, romances de aventuras, narrações fantásticas, reunidos numa descomunal epopéia que foi considerada uma afronta à legalidade estética.

Ao contrário de consolidar a exemplaridade da obra, como acredita a crítica que se firma no caráter poliglótico como qualidade superior, essa profusão de elementos diversificados revela, na verdade, a crise da *Odisséia*. O excesso “dialetal” atende, obviamente, a um fim específico – a criação da epopéia do homem, em sua evolução histórica, filosófica e espiritual. No entanto, por mais que a obra seja uma tentativa de condensar, articular e confrontar a multiplicidade do conhecimento humano, sua realização gera a crise epistemológica, impossibilitando a voz crítica, que se vê sem aparato teórico de abordagem. Não se trata, portanto, apenas de uma oposição aos padrões estéticos, mas um desafio à própria leitura. Como fundamentar a voz crítica a respeito de uma obra que ambiciona não só recompor a história poética do homem, em sua milenaridade, mas também que se constitui pela ambivalência, muitas vezes contraditória e autofágica, em busca da síntese? Todos os caminhos redundariam incompletos.

Escolhi a tendência mais óbvia para a crítica de Kazantzakis: o jogo entre niilismo heróico e evolução criadora, deixando de lado a grande maioria dos outros “dialetos”. E mesmo restringindo a trajetória de análise, pareceu-me conflituoso acompanhar o percurso de Odisseu como herói nietzschiano, servindo aos propósitos do élan vital. Porque, ainda que a associação dessas duas bases filosóficas seja possível, respeitados os limites, o herói que rompe com todos os laços e ascende em direção ao futuro, para além da morte niilista, gerou conflitos com o discurso da modernidade. A *Odisséia* instaura-se como um amplíssimo e polêmico questionamento a respeito dos problemas da transcendência/imanência, da síntese dos contrários, da totalidade e unificação da arte, do ascetismo como afastamento

individual/envolvimento social, da idealização da arte como redenção, do engajamento utópico, da possibilidade de regeneração da civilização, a liberdade plena em um mundo de contingências.

Em suma, a *Odisséia* se instaura, de fato, como um projeto extremamente ambicioso: como *força estética* para compensar a fragmentação da vida em uma representação unificada; como *força ética*, capaz de transportar leitores do declínio do Ocidente para uma nova visão de mundo regeneradora da civilização. Este projeto, no entanto, em sua realização como obra literária, denuncia a sua impossibilidade na própria aporia do percurso heróico: Odisseu, o homem de mente elevada, não foi capaz de regenerar qualquer civilização, todas as investidas resultaram em fracasso, pois o próprio movimento da vida – rio que flui em direção ao futuro – impôs rupturas à almejada continuidade. A obra é, assim, o anúncio expresso – pela própria ação de superação do herói – de que não existem continuidades e de que qualquer tentativa de unificação do conhecimento humano jamais resulta em síntese, mas sim no fracasso babilônico de sua impossibilidade.

O *esforço heróico* de Odisseu, um correlato do “trabalho árduo” de D. H. Lawrence, não o salva da morte em meio ao oceano gelado, branco, silencioso, tampouco consola o homem moderno em sua luta diária e trágica. Este esforço alcança, porém, o êxito de representar a condição humana, não como canto do fracasso, mas como *canto da aceitação do fracasso*.

BIBLIOGRAFIA

A. De Kazantzakis (obras citadas)

KAZANTZAKIS, N. **Odisia**. Atenas: Edições Dorikós, 1960.

_____. **Odissea**. Traducción de Miguel Castillo Didier. Barcelona: Planeta, 1975.

_____. **Odyssey: a modern sequel**. Translation: Kimon Friar. New York: Simon and Schuster, 1958.

KAZANTZAKI, N. **L'Odysée**. Traduction: Jacqueline Moatti. Paris: Plon, 1971.

_____. **Carta al Greco**. Traducción: Delfin Leocadio Garasa. In: *Obras Selectas III*. Barcelona: Editorial Planeta, 1968.

_____. **No Palácio do Rei Minos**. Tradução: Maria Cecília Oliveira Marques. São Paulo: Ed. Marco Zero, 1986.

_____. **O jardim dos Rochedos**. Tradução: Maria Isaura Correia Telles Romão. Lisboa: Editora Arcádia, s/d.

KAZANTZAKIS. **Ascese Os Salvadores de Deus**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Ática, 1997.

_____. **Testamento para El Greco**. Tradução Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Artenova, s/d.

_____. **Zorba, o grego**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

_____. **Lírio y serpiente**. Tradução: Miguel Castillo Didier. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1988.

_____. "The Sickness of the Age". In: **Serpent and Lily**. University of California Press, 1980.

_____. "Un comentário a la Odissea. Atenas: **Nea Hestía**, 1943.

_____. **Cartas a Galatea**. Atenas: Ed. Difros, 1984.

_____. "Comedia". In: PIZARRO, R. **Abismo y Fe**. Aproximaciones a la Comedia de Kazantzakis. Santiago: Centro de Estudios Griegos, Bizantinos y Neohelénicos, 1998.

B. Sobre Kazantzakis e a Literatura Grega

ARANA, J. R. "Kazantzakis: Literatura contra mística". In: OMATOS, Olga (Ed.) **Tras las huellas de Kazantzakis**. Granada: Athos-Pérgamos, 1999.

- ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica e Editora, 1969.
- AUBRETON, R. **Introdução a Homero**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1968.
- AUERBACH, E. “A cicatriz de Ulisses”. In: **Mimesis**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- BAUDIER, M. L. **Nikos Kazantzakis. Cómo el hombre se hace inmortal**. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1987.
- BEATON, R. **An Introduction to Modern Greek Literature**. New York: Oxford University Press, 1999.
- BEYE, C. R. **Odisseu: uma vida**. São Paulo: Odysseus, 2006.
- BIEN, P. **Kazantzakis. Politics of the Spirit. Volume 1**. New Jersey: Princeton University Press, 2007.
- BOITANI, P. **A sombra de Ulisses**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BRANDÃO, J. L. “Do épos à Epopéia: sobre a Gênese dos poemas homéricos”. In: **Textos de Cultura Clássica**. Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos. Vol.12, 1990, p.2.
- _____. **A invenção do Romance**. Brasília: Ed. UNB, 2005.
- BRUNEL, P. **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2005.
- CALVINO, I. “As odisséias na *Odisséia*”. In: **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2007.
- CASSIN, B. **O Efeito Sofístico**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- CAVAFY, C. **90 e mais quatro poemas**. Tradução, prefácio, comentários e notas de Jorge de Sena. Porto: Editorial Inova Limitada, s/d.
- CITATI, P. **Ulisses e a Odisséia**. Lisboa, Edições Cotovia, 2005.
- DECAUX, A. “Préface à l’*Odyssee*”. In: KAZANTZAKIS. **Odyssee**. Trad. J. Moatti. Paris: Ed. Plon, 1968.
- DEMIROZU, D. “Representación, alteridad y caracterización: imágenes de 1922 en la ficción literaria griega”. In: **Byzantion Nea Hellás**. Santiago: Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos. N°26, 2007. pp. 69-93.
- DETIENNE, M. **Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1981.
- DÉTTIENE, M; VERNANT, J-P. **Métis. As Astúcias da inteligência**. Tradução: Filomena Hirata. São Paulo: Odysseus, 2008.
- DIDIER, M. C. **La Odisea en la Odisea. Estudios y Ensayos sobre la Odisea de Kazantzakis**. Santiago: Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos, 2006-2007.
- _____. **Antología de la literatura neohelénica**. Santiago: Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos de la Universidad de Chile/ Editorial Andrés Bello, 1971.

_____. **Kaváfis íntegro**. Universidad de Chile: Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos, Santiago: Quid Ediciones, 2003.

_____. “Creta como visión Lírica y como escenario en la Odisea de Kazantzakis”. In: **Byzantion Nea Hellás**. Santiago: Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos. N°26, 2007. pp-203-219.

_____. **Poetas griegos del siglo XX**. Caracas: Monte Avila Editores, 1977.

DISTANTE, C. “Ulisses e a sua ousada empresa”. In: **Quaderni**, nº10. São Paulo, 2004. pp. 79-91.

DUARTE, A. S. “As relações entre retorno e glória na *Odisséia*.” In: **Letras Clássicas**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001. N°5, pp. 89-97.

ELIADE, M. **Imagens e Símbolos. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FONSECA, I. B. B.. “Ulisses na *Odisséia* de Kazantzakis.” In: **Clássica. Revista de Estudos Clássicos**, vol.2. São Paulo, 1989. p.55-67.

GAGNEBIN, J. M. “A memória dos mortais: notas para uma definição de cultura a partir de uma leitura da *Odisséia*”. In: **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GRIMAL, P. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HARTOG, F. **Memória de Ulisses**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

HOMERO. **Odisséia**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

_____. **Ilíada**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

Journal of Modern Literature. Nikos Kazantzakis Special Number. Philadelphia: Temple University, 1972. nº2.

IZZET, A. “Introduction” In: KAZANTZAKIS, N. **Ascèse Salvatores Dei**. Paris: Librairie Plon, 1959.

JUFFRAS, D. “Helen and Other Victims in Euripides’ *Helen*”. In: **Hermes** 121. Paris, 1993.

KARALÍS, V. « Sobre el nihilismo de la Odisea y del nihilismo en general ». In : **Nikos Kazantzakis y el palimpsesto de la historia**. Atenas : Ed. Kanakis, 1994.

KAVÁFIS, K. **Poemas**. Tradução de José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.

_____. **Poemas**. Introdução, tradução e notas de Ísis B. B. da Fonseca. São Paulo: Odisseus, 2006.

KAZANTZAKIS, H. **Nikos Kazantzakis. A biography based on his letters**. translated by Amy Mims, New York: Simon and Schuster, 1968; Berkeley: Creative Arts Book Co. for Donald S. Ellis, 1983.

KAZANTZAKI, E. **Kazantzaki. El disidente. Visto a través de sus cartas, sus notas, sus textos inéditos.** Barcelona: Editorial Planeta, 1974.

KERÉNYI, K. **Os Heróis Gregos.** São Paulo: Cultrix, s/d.

_____. “Nikos Kazantzakis, continuador de Nietzsche en Grecia”. Atenas: **Nea Hestía**, 1959.

KOHLER, D. “Ulisses”. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, pp.898-917.

KOPKE, C.B. “Introdução”. In: MACHADO, L.T. **O Herói, o mito e a epopéia.** São Paulo: Editora Alba, 1962.

LACARRIÈRE, J. **Grécia, um olhar amoroso.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

MANGUEL, A. **Íliada e Odisséia de Homero.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

PAES, J.P. “A última viagem de Ulisses”. In: ____ **Gregos e Baianos.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985, p.151-164.

_____. **Poesia Moderna da Grécia.** Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986.

_____. “Um místico sem igreja”. In: KAZANTZAKIS, N. **Ascese Os salvadores de Deus.** São Paulo: Ática, 1997.

_____. “Uma palavra só na Íliada”. In: _____. **Gregos e Baianos.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985, p. 143-150.

_____. “Lembra, corpo”. In: KAVÁFIS. **Poemas.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIZARRO, R. Q. **Nikos Kazantzakis. Dimensiones de un poeta-pensador.** Santiago, Universidad de Chile, 2003.

_____. “Algunas imágenes de lo cretense en Kazantzakis”. In: **Byzantion Nea Hellás.** Santiago: Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos. N°26, 2007. pp. 145-159.

_____. “El influjo bergsoniano em la cosmovisión de Kazantzakis”. In: **Byzantion Nea Hellás.** Santiago: Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos. N° 25, 2006. pp.229-253.

_____. **Abismo y fe. Aproximaciones a la Comedia de Kazantzakis.** Santiago: Centro de Estudios Griegos, Bizantinos y Neohelénicos, 1998.

PREVELAKIS, P. **Nikos Kazantzakis & his Odyssey: a study of the poet & the poem.** New York: Simon and Schuster, 1961.

PLATÃO. **A República.** São Paulo: Martin Claret, 2005.

_____. **Íon e Hípias Menor.** Porto Alegre: L&PM, 2005.

PLUTARCO. **Vidas Paralelas. Alexandre & César.** Porto Alegre: L&PM, 2005.

PUCCI, P. **Odysseus Polutropos. Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad.** Ithaca and London: Cornell University Press, 1987.

RAMOS, O. G. **La Odisea. Un itinerario humano**. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1970.

SEFÉRIS, G. **Poemas**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

_____. **Poemas**. Tradução de Darcy Damasceno. Biblioteca dos Prêmios Nobel de Literatura. Rio de Janeiro: Ed. Opera Mundi, 1971.

SEGAL, C. “Greek tragedy: Writing, Truth, and Representation of the self”. In: **Interpreting Greek Tragedy**. Ithaca e Londres, Cornell University Press, 1986.

SOUSA, E. “Dioniso em Creta”. In: **Dioniso em Creta e outros ensaios**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2004.

STANFORD, W.B. **The Ulysses Theme**. Ann Arbor, 1968.

_____. “Personal Relationships”. In: **Essays on the Odyssey: Selected Modern Criticism**. Bloomington: Indiana University Press, 1965.

TAYLOR JR., C. H. (org). **Essays on the Odyssey. Selected Modern Criticism**. Bloomington: Indiana University Press, 1965.

TOYNBEE, A. J. **A herança dos gregos**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984.

TRYPANIS, C.A. **Greek poetry: from Homer to Seferis**. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

VACALÓPOULOS, A. E. **Historia de Grecia Moderna**. (1204-1985). Santiago: Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos, 1995.

VASILIKOPULU-IOANIDU, A. **Introducción a la Literatura Bizantina**. Santiago: Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos, 2005.

VERNANT, J-P. **Mito & Pensamento entre os Gregos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

VERNANT, J-P; NAQUET, P.V. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

VRETAKOS, N. “Kazantzakis y su Ascética”. In: **Nea Hestía**. Atenas, 1959.

VIDAL-NAQUET, P. **O Mundo de Homero**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VIEIRA, T. “Nota à Nékuia”. In: **PHAOS. Revista de Estudos Clássicos**. Campinas: UNICAMP, 2001, no. 1, pp.15-19.

WERNER, C. “A ambigüidade do kléos na Odisséia”. In: **Letras Clássicas**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001. N°5, pp. 99-108.

C. Sobre Literatura Geral

AGAMBEN, G. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia**. São Paulo: Cultrix, 1998.

- BAKHTIN, M. “Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance”. In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p.397-428.
- BAUDELAIRE, C. **Sobre a Modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- _____. **Pequenos Poemas em Prosa. O Spleen de Paris**. São Paulo: Hedra, 2009.
- BAUZÁ, H. F. **El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2007.
- BENJAMIN, W. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- _____. “A crise do romance. Sobre Alexanderplatz, de Döblin. In: **Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2009.
- _____. “O Narrador”. In: **Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BONNEROT, O-H. “Zoroastro”. In: BRUNEL, P. **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2005, pp. 931-937.
- BRADBURY, M. **O mundo moderno. Dez grandes escritores**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRADBURY, M. e McFARLANE, J. (org.) **Modernismo. Guia Geral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRICOUT, B (org.). **O Olhar de Orfeu. Os mitos literários do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CAMPOS, M. I. B. “Questões de literatura e estética: rotas bakhtinianas”. In: BRAIT, B. (org). **Bakhtin. Dialogismo e Polifonia**. São Paulo: Ed. Contexto, 2009.
- COMBE, D. “L’Épopée à l’époque moderne”. In: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida (org). **Poesia contemporânea: Subjetividades em devir**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- _____. **O demônio da crítica. Literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- CURTIUS, E. **Literatura européia e Idade Média Latina**.
- ELIOT, T.S. **Notas para uma definição de Cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. **Poesia**. Tradução: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- _____. **Selected Essays**. Londres: Faber, 1951.
- _____. “Tradição e Talento Individual”. In: **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FIKER, R. **Mito e Paródia: entre a narrativa e o argumento**. Araraquara: Cultura Acadêmica Editora, 2000.
- FOUCAULT, M. **A Ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- _____. **O que é um autor?** Lisboa: Editora Vega, 1992.
- FRYE, N. T. S. **Eliot**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

- GAGNEBIN, J. M. “História e Cesura”. In: **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GOYET, F. “L’épopée comme outil intellectuel”. In : NEIVA, S. (org.) **Déclin & confins de l’épopée XIX ème siècle**. Tübingen: Narr, 2008.
- HAMBURGER, M. **A Verdade da Poesia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HOUGH, G. “A Lírica Modernista”. In: **Modernismo. Guia Geral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- JOYCE, J. **Ulisses**. Tradução: Antônio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- JUNQUEIRA, I. “Modernismo: tradição e ruptura”. In: **Ensaio Escolhidos. Volume2: da prosa de ficção, do ensaísmo e da crítica literária**. São Paulo: A Girafa Editora, 2005. pp. 197-218.
- KRYSINSKI, W. **Dialéticas da Transgressão. O novo e o moderno na literatura do século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LAWRENCE, D.H. **O Amante de Lady Chatterley**. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1972.
- LIMA, L. C. **Mímesis e Modernidade. Formas das Sombras**. São Paulo: Paz a Terra, 2003, 2ª.edição.
- _____. **O Controle do Imaginário & a afirmação do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LUKÁCS, G. **A Teoria do Romance**. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2007.
- MADELÉNAT, D. “Le crépuscule de l’épopée » In : **L’épopée**. Paris : PUF, 1986.
- McFARLANE, J. “O Espírito do Modernismo”. In: **Modernismo. Guia Geral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- MORETTI, F. “O longo adeus: *Ulisses* e o fim do capitalismo liberal”. In: **Signos e estilos da modernidade. Ensaio sobre a sociologia das formas literárias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. pp. 213-242.
- NEIVA, S.(direction) **Désirs & débris. D’épopée au XX siècle**. Bern : Peter Lang, 2009.
- NUNES, B. “A Visão Romântica”. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- PAZ, O. **Os Filhos do Barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **A Outra Voz**. São Paulo: Editora Siciliano, 1994.
- PERSE, S-J. **Marcas Marinhas**. Tradução de Bruno Palma. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- RICOEUR, P. **História e Verdade**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Forense, 1968.
- ROSENFELD, K. H. **A Linguagem Liberada**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- SALIBA, E. T. **As Utopias Românticas**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- SAMOYAUULT, T. **A Intertextualidade**. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANSONE, M. “A Literatura do Decadentismo”. In: **História da Literatura Italiana**. Lisboa: Ed. Estúdios Cor, s/d.

SILVA, A. V; RAMALHO, C. **História da Epopéia Brasileira. Teoria, Crítica e Percurso**. Volume 1. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2007.

SLOCHOWER, H. **Ideología y Literatura**. (entre las dos Guerras Mundiales). México: Ediciones Era, 1971.

VIZIOLI, P. **James Joyce e sua Obra Literária**. São Paulo: EPU, 1991.

WILSON, E. **O Castelo de Axel**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

D. Sobre Filosofia

ALBERT, K. “Henri Bergson. A caminho de uma filosofia da vida”. In: FLEISCHER; HENNIGFELD (orgs.) **Filósofos do século XIX. Uma introdução**. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2004.

BARRENECHEA, M. A. **Nietzsche e a Liberdade**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2000.

BERGSON, H. **As duas fontes da moral e da religião**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1978.

_____. **A Evolução Criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Memória e Vida**. Textos escolhidos por G. Deleuze. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CAMUS, A. **O homem revoltado**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. **O Mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

CHAUÍ, M. “Apresentação”. In: PRADO JÚNIOR, Bento. **Presença e Campo Transcendental. Consciência e Negatividade na Filosofia de Bergson**. São Paulo: Edusp, 1989.

DELEUZE, G. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. **Nietzsche e a Filosofia**. Porto: Rés-Editora, 2001.

DURANT, W. **A História da Filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Nova Cultural, 1996.

FARAGO, F. **Compreender Kierkegaard**. Petrópolis: Vozes, 2006.

FLEISCHER, M; HENNIGFELD, J. (orgs) **Filósofos do século XIX. Uma introdução**. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2004.

FLEISCHER, M. “Friedrich Nietzsche. Afirmação dionisíaca do mundo”. In: **Filósofos do século XIX. Uma Introdução**. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2004.

GONÇALVES, R. M. (org) **Textos budistas e zen-budistas**. São Paulo: Cultrix, s/d.

GÓRGIAS. “Sobre o não-ente ou sobre a natureza, segundo Sexto Empírico”. In: **Cadernos de Tradução**, v.4 São Paulo: Departamento de Filosofia da USP, 1999.

HEGEL, G.W.F. **Cursos de Estética**. Volume IV. São Paulo: Edusp, 2004.

HERMAN, A. **A idéia de decadência na história ocidental**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

LE BLANC, C. **Kierkegaard**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003.

- MACHADO, R. **Nietzsche e a verdade**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1999.
- _____. **Zaratustra – Tragédia nietzschiana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- _____. **O Nascimento do Trágico. De Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- MONSALVO, D. **Pensar a História com Nietzsche**. São Paulo: LCTE Editora, 2008.
- NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Martin Claret, 2000a.
- _____. **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000b.
- _____. **O Anticristo**. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- _____. **Obras Incompletas**. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- ROSSETI, R. **Movimento e Totalidade em Bergson. A essência imanente da realidade movente**. São Paulo: Edusp, 2004.
- SAFRANSKI, R. **Nietzsche, biografia de uma tragédia**. São Paulo: Geração Editorial, 2001.
- SARTE, J-P. **Que é a Literatura?** São Paulo: Ática, 2006.
- SILVA, F. L. **Bergson. Intuição e discurso filosófico**. São Paulo: Edições Loyola, 1994.
- SOUSA, M. A. “Introdução”. In: NIETZSCHE. **O Anticristo**. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- SPENGLER, O. **A decadência do Ocidente**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1964.
- TARNAS, R. **A epopéia do pensamento ocidental**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- VOLPI, F. **O Niilismo**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.