



A aventura incessante de Ulisses: Kazantzakis e José Miguel Silva

Carolina Donega Bernardes

UNESP, SJRP – São Paulo (Doutoranda)

Palavras-chave: Nikos Kazantzakis, José Miguel Silva, Ulisses, modernidade, herói.

Keywords: Nikos Kazantzakis, José Miguel Silva, Ulysses, modernity, hero.

1. Imortalidade de Ulisses

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, tendo sido desenvolvido por autores como Dante, Tennyson, Shakespeare, Giovanni Pascoli, Gabriele d'Annunzio, James Joyce, Haroldo de Campos e Nikos Kazantzakis, entre outros. Apesar de muitos autores se inspirarem no retorno de Odisseu como meta da navegação, é forte a tradição que escolhe representar o herói como insatisfeito com a chegada ao lar almejado e desejoso de continuar a viagem. Odisseu é uma figura que não se esgota e não se limita aos poemas homéricos, sendo definido, genericamente, pela crítica contemporânea como um «discurso» da civilização ocidental.

Para Piero Boitani, em *A Sombra de Ulisses* (2005), Ulisses é um signo aberto ao futuro e localizado no limiar entre o antigo e o moderno. Deste modo, cada cultura o interpreta conforme seu próprio sistema de signos, atribuindo ao herói ora seu significado mítico, ora os ideais e questões de seu tempo. «Ele é um personagem mítico e literário que intérpretes, poetas e historiadores lêem *retórica* e *profeticamente* como *typos*: sombra que se alonga, transformando-se, na imaginação ocidental» (Boitani, 2005). Explica-se, portanto, a retomada constante da figura de Ulisses ao longo da história, recebendo significados distintos nas diversas épocas e culturas pelas quais foi representado.

Essa abertura para o futuro constitutiva do herói Ulisses deve-se principalmente a um elemento da própria *Odisséia* de Homero: a previsão de Tirésias no canto XI. Revelando a morte do herói na velhice de modo ambíguo (a expressão grega *ex halos* pode significar «fora do mar» ou «vinda do mar»), a intervenção de Tirésias abre um vazio de mistério que será preenchido em épocas posteriores. A profecia do adivinho prolonga o futuro do poema e da própria *Odisséia*, mesmo após o seu término.

Segundo a previsão do conhecido adivinho, após o seu retorno à Ítaca, 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». Ele reconhecerá o local por um «sinal muito claro», porque aí outro viajante, encontrando com ele, confundiria seu remo com um ventilabro, isto é, uma larga pá de madeira usada para espalhar as sementes (de trigo) ao vento. Então Odisseu deveria 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».

A profecia, no entanto, não se concretiza em Homero, permitindo, assim, que os leitores da obra completem como lhes aprouver 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 signo. 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. Histórica e múltipla torna-se sua representação, recebendo significados diversos em cada cultura.

Constituído primeiramente como uma forma «multiforme» (*polytropos*), cheia de potencialidades, se para Homero Odisseu é o paradigma do conhecimento do mundo e de si mesmo na dor, para o império romano é o ícone da experiência, da ciência e da sabedoria; mestre de retórica, engano, ilusão e domínio para Sófocles e Shakespeare, tendo fundidas todas essas características em Dante.

Mas se a primeira viagem do herói foi marcada pelo destino certo, o retorno ao lar, a última viagem de Odisseu não tem meta precisa, ao contrário, segue em direção à morte, ao nada, ao não-ser. O famoso e lendário herói perde seu nome nesta viagem derradeira, pois a predição já estabelece que seu fim está no *thanatos ex halos*.

Nosso intuito neste artigo, porém, não deverá se encerrar na representação da última viagem de Odisseu dada por diversos autores, principalmente na modernidade, mas, além de deslindar o reencontro moderno de Odisseu com seus familiares na obra do autor Nikos Kazantzakis, pretendemos abarcar outra concretização do mito realizada na pós-modernidade pelo poeta português José Miguel Silva.

Não é a primeira vez que se propõe um estudo comparativo entre poeta grego e poeta português. O ensaísta e tradutor José Paulo Paes estabeleceu a comparação ao prefaciá-la edição brasileira dos poemas de Kaváfis, associando-o a Fernando Pessoa. Além da coincidência de ambos terem vivido em colônias inglesas na infância, do trabalho burocrata na vida adulta e do conhecimento público da poesia dos poetas somente após a morte, o principal ponto de contato entre esses poetas, infelizmente, é a observação de que «tanto quanto o português de Pessoa, o neogrego de Kaváfis é uma das línguas-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).

Talvez não seja possível encontrar tantas coincidências entre os poetas escolhidos para a presente análise, tendo em vista a distância temporal que os separa, porém basta-nos a coincidência temática e o paralelo da nacionalidade já traçado anteriormente por Paes. Estamos lidando, pois, com poetas que tiveram pouca penetração no cenário internacional das letras, apesar da importância que sustentam em seu país de origem. Começaremos com Kazantzakis, poeta da modernidade, para então alcançarmos a época atual, momento em que José Miguel Silva ainda produz seus poemas.

2. Do *Nóstos* à Marcha – o Odisseu de Nikos Kazantzakis

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 começaram 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.

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» (*romáïkos 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).

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 «nilismo» filosófico. A partir de 1925, o autor isola-se em uma ilha grega para adotar Ulisses 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.

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 (*nostos*), 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 continuação, Ulisses descobre que a «superação» é constituída pelo próprio caminho, e então, lança-se novamente à viagem. Deve-se mencionar que a primeira palavra nas epopéias de Homero marca o motivo central de todo o poema; assim, na *Odisséia* de Homero, «andra» (andra) anuncia que a proposição do canto está nos feitos do homem, o que se confirma na *Odisséia* de Kazantzakis, poema iniciado com a conjunção «san» (san) que significa «logo que», colocando a proposição do poema moderno em termos de uma continuação do paradigma do antecessor.

Malgrado a decisão do herói de partir novamente, cortando desse modo os laços íntimos com a pátria, deve-se acentuar que Kazantzakis esforçou-se por coletar o maior número de expressões e dialetos nos vilarejos da Grécia, para compor sua *Odisséia* com a língua da pátria, o demótico, considerada a língua popular. Além dessa preocupação com o aproveitamento das potencialidades de todos os dialetos e de suas forças criadoras, Kazantzakis explora a diversidade de adjetivos, não como simples adornos, mas como expressão completa de sua vasta emoção. É por essa razão que o autor busca na multiplicidade dos epítetos atribuídos a Ulisses («o-de-sete-almas», «o-destruidor-de-corações», «o-de-múltiplos-rostos») e a outros personagens a vazão plena e não encerrada dessas emoções e a expressão contraditória que o sujeito alberga.

A recepção da obra no ambiente intelectual grego foi desconcertante e difícil, pois se tratava de algo demasiadamente novo e complexo. Entre os fatores que dificultaram a apreciação de *Odisséia*, Vrasidas Karalis (1994) 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» da época, dividindo os intelectuais em posturas diferentes: o silêncio, a burla e o ataque frontal. Acusado de anti-helênico e de compor um Ulisses bárbaro e oriental, Kazantzakis responde com a concepção filosófica de «relance cretense», pela qual considera Creta (sua terra natal) a síntese entre a Grécia e o Oriente, não sendo possível a existência de uma Grécia pura, destilada. Com essa visão da terra e em contemplação da vida e da morte, como oposições naturais, Kazantzakis compõe sua *Odisséia*.

Miguel Castillo Didier (2002) 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) 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. 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. Em seguida, o herói volta à ação para fundar sua Cidade Ideal, que entretanto é destruída totalmente por um terremoto 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).

Tendo superado valores e dogmas, Ulisses 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 em Ulisses 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.

Embora o herói de Kazantzakis seja construído como prolongamento de características de uma figura lendária e conhecida, as alterações imprimidas ao percurso original do herói colocam, evidentemente, a necessidade da compreensão da condição moderna do herói, filiado às questões sócias e literárias do seu contemporâneo. Mais especificamente, embora inserido numa estrutura poemática que retoma aspectos temáticos e estilísticos da epopéia clássica (divisão por cantos, regularidade métrica), o herói de Kazantzakis deve ser visto em contraposição ao herói épico.

Mas o grande elo da continuação e da modificação propostas pela Odisséia moderna encontra-se exatamente na composição de Odisseu. Se por um lado, Kazantzakis prolonga os feitos do herói lendário e recupera personagens da Grécia clássica, por outro integra o herói nos tempos modernos e lhe atribui características específicas das questões de sua própria época. É deste modo que Odisseu será levado a encontrar, além das grandes figuras do mundo homérico, homens, reais ou fictícios, que marcam a história durante os séculos, entre eles Jesus, Buda, Hamlet, Dom Quixote.

Como Odisseu está inserido na modernidade, sua constituição não poderia apartar-se das questões filosóficas que definem a época, ressaltando o fato de que a obra kazantzakiana é composta pela interação com outras áreas do saber, como a própria filosofia e a religião, estando fundada principalmente no pensamento de Nietzsche, Bergson e no budismo. Desse modo, Odisseu se aproxima da concepção nietzscheana de super-homem, em constante superação de si mesmo e de conceitos e dogmas estabelecidos. Além disso, o herói incorpora ainda o niilismo de Nietzsche e prossegue em sua nova trajetória sem crenças, seja em deuses, semi-deuses ou homens. Odisseu não se compromete, não se ata a nada, segue solitário sua caminhada em combate incessante, desmascarando ideais e valores para superá-los em seguida.

Estando por acontecer ainda o reconhecimento entre Odisseu e a esposa e entre ele e o pai Laertes, já que a obra se inicia no canto XXII do texto homérico, certamente o autor atribui a essas passagens as modificações a que se propõe de antemão na construção de seu herói.

O primeiro encontro de Penélope e Odisseu se dá no canto I, verso 24, coincidindo de certo modo com o encontro primeiro dado por Homero, em que, ainda vestido miseravelmente, o viajante desperta estupefação e confusão na mulher, que permanece distante do marido, sem ainda reconhecê-lo. Em Kazantzakis, o encontro se estende a um profundo desprezo entre os dois.

Penélope que, silenciosa e pálida, no trono esperava,
Se volta para ver e tremem seus joelhos de pavor:
“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.»
Presentiu o arqueiro-do-espírito o negro pavor
Da pobre mulher e suave disse à sua irritada entranha:
“Alma minha, esta que inclinada tanto tempo te espera
para que se estendam seus cobertos joelhos e com ela mergulhes em lamento gozoso,
é a mulher que sonhaste enquanto lutavas com o pélagos,
com os deuses e com a profunda voz de teu imortal espírito.»
Disse. Mas não estremeceu seu coração em seu impetuoso peito.
Ainda exalava em suas narinas o sangue dos mortos;

E todavia entre os corpos dos jovens vê a sua mulher envolta.
E enquanto a observava, seu olho turvava, rápido, irritado:
Com sua espada a havia atravessado no calor da pele!¹

(I, 24-38)

Não só o desprezo caracteriza o encontro, mas a desconfiança. Por toda a tradição, Penélope foi vista como símbolo da fidelidade conjugal, posta à prova durante vinte anos de ausência do marido e pelas solicitações dos pretendentes. Porém, no poema moderno, Odisseu considera a esposa infiel, pois a imagina envolta entre os corpos dos jovens mortos, tendo igualmente atravessado com a espada o corpo de Penélope no combate. Deste modo, o reencontro não é marcado pelo contentamento, mas pela decepção que afeta a ambos. Odisseu surge diante da esposa como homem cruel e sem piedade; Penélope é para o navegador eterno de mares uma pobre recompensa pelos anos de desterro.

Deste modo, o reconhecimento, que na cultura clássica acontece por meio de uma relação familiar, seja uma recordação, uma marca, um conhecimento natural apenas às pessoas envolvidas, na *Odisséia* de Kazantzakis tal reconhecimento revela que as pessoas, antes familiares, tornaram-se estranhas umas às outras. Todo o reconhecimento no texto moderno se estabelece por esse elemento de estranhamento e rejeição; a prova identificadora, como a cicatriz de Ulisses ou a descrição do leito nupcial, que tornariam o estrangeiro familiar, não ocorre na *Odisséia* moderna, toda possibilidade de familiarização é derrubada, pois os vinte anos transcorridos causaram mudanças em todos os personagens, não mais se apresentando aos seus entes com a figura resguardada na memória.

O único contato físico entre os esposos acontece logo após, num súbito arrependimento de Penélope, o que contraria sua característica de prudente cantada por Homero e pela tradição, lembrando que, antes de atirar-se nos braços do herói, a mulher lhe propõe um teste de reconhecimento.

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;
E volta a cabeça e a fortes brados a seu filho chama.

(I, v. 125-129)

Tamanho desprezo do herói por sua esposa não se justifica apenas pela desconfiança de sua infidelidade, mas fica explícito em passagem do canto II o real significado

¹ Esta e todas as citações seguintes são fragmentos da *Odisséia* de Kazantzakis, com tradução para o português a partir da versão espanhola feita por Miguel Castillo Didier.

de Penélope para Odisseu. Em uma primeira reunião com o pai, o filho e a esposa no palácio, Odisseu dá início a uma longa narrativa sobre três episódios ocorridos em sua navegação: os encontros com Calipso, Circe e Nausícaa. Retoma com profusão de detalhes o ato que o salvara anteriormente, quando se encontrava na ilha dos feácios. Do mesmo modo que o Odisseu homérico, este narra as dificuldades que atrasaram o seu retorno ao lar, revelando que as três figuras femininas – Calipso, Circe e Nausícaa – representam a morte, pois cada uma tentou afastá-lo de seu caminho e de sua condição natural. Calipso, por meio da divinização, fez o herói esquecer sua humanidade, Ítaca, a família; Circe, por seu lado, fê-lo aproximar-se da bestialização, igualmente apagando de sua memória o intento do regresso à casa; a última tentação da morte toma a figura de Nausícaa, representante do bem viver na esfera humana.

É neste momento que o próprio herói compreende o significado de seu retorno e o que representa a sua família:

Volta-se e olha a sua mulher, divisa ao filho e ao pai,
E 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 já 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, 433-447)

Penélope é, pois, a quarta figura feminina que o impede de avançar em sua marcha; como representante do elo familiar, a quem o herói deve honrar pelos laços do casamento, a esposa é a morte que o afasta de sua natureza e que o prende à ilha. A narrativa enunciada por Odisseu recebe então a função de súplica ou convencimento para que o deixem partir, para que não se tornem o mesmo empecilho encontrado nas figuras de Calipso, de Circe e de Nausícaa. A pátria e a família são o novo degrau que o herói deve superar, romper os laços que simbolizam a morte e a estagnação. O pranto de Penélope se inicia, tendo já compreendido as intenções do marido de retornar aos mares.

Sem demonstrar compaixão pelos sentimentos da esposa, Odisseu não renuncia ao seu projeto de continuar a navegação e procura companheiros para a construção de um novo barco. Concomitantemente, Penélope orienta as escravas a cantarem para apagar o rumor do mar, persistindo deste modo nos feitos das figuras femininas anteriores, que encontraram no esquecimento a forma de aprisionar o herói. Assim, se a recordação e o reconhecimento familiar não provocam a satisfação e o desejo de permanecer junto à família, o esquecimento é o artifício utilizado para conter o ímpeto da marcha; apenas pelo engano e pela ocultação da memória, Penélope poderia assegurar a re-união familiar, desfeita com o início da guerra de Tróia.

Nenhum canto de exorcismo, porém, é eficaz para arrancar de Odisseu seu desejo de partir, novas expedições se elevam em sua alma; com afinco trabalha na construção do barco e da praia não se afasta, contemplando a brisa, as ondas, as aves. Estéreis são os esforços indiretos de Penélope, já que não recorre a artifícios próprios para demover o marido de seu intento. Após anos no mar combatendo com deuses e demônios, Odisseu não está mais sujeito às contingências, não se abate ou se curva a exortações humanas. Tornado espírito rude, forte e sobre-humano, não se compadece da fraqueza de homens e deuses.

A relação com o filho Telêmaco, porém, se estabelece numa outra ordem, aproximando-se do tom carinhoso com que se dirige o herói clássico a seu filho. O primeiro encontro entre eles na epopéia moderna ocorre ao término da luta contra os pretendentes, logo após o banho e o não-reconhecimento entre os esposos. Odisseu grita pelo filho, que se apresenta nu ao pai e ainda exalando o vapor do banho. O pai se volta e o contempla com prazer e admiração.

Nunca parece quem engendra um filho, se volta o pai e o contempla,
E altivas se ergueram suas entranhas errantes, golpeadas-pelo-mar.
Bem pareceu-lhe o pescoço, o peito, e os ombros,
Bem ágeis suas articulações de jovem, e suas grandes artérias
Latejavam a flor da pele próximo ao pescoço e profundas nos pés.
Se regozija o pai ao observar com rápida mirada
O bem plasmado corpo de seu filho:
(...)
“Alta torre de tua estirpe, filho meu, meu filho único,
alerta teu ouvido; cria asas o povo e levanta a cabeça;
tomaram as armas os inválidos e se libertaram do jugo os escravos;
subiu o lastro à espuma e pretende ser guia.»

(I, 135-141/147-150)

O pai roga ao filho que participe da luta contra o povo que se organiza em rebelião para tomar o trono e abater o rei que retornara com uma multidão de mortos atrás de si. Telêmaco se recusa a lutar contra seu próprio povo, indisposto a marcar suas mãos

novamente com sangue. No texto moderno, Telêmaco não é um jovem imberbe, no limiar da adolescência para a vida adulta, mas um homem sensato, maduro, ajuizado, que procura agir com justiça e ponderação. Assim, ele procura convencer o pai a tomar a atitude piedosa diante do povo revoltoso.

se eu fosse rei, me sentaria à sombra do plátano
e como um pai escutaria as penas de meu povo,
distribuindo com justiça a liberdade e o pão entre minhas gentes;
agrada-me seguir desta maneira a meus velhos reis ancestrais.

(I, 173-176)

Em resposta, Odisseu devolve apenas uma afirmação:

Quem segue aos antepassados, há de deixá-los atrás.

(I, 178)

Tal observação nos leva a uma importante filosofia que percorre a obra de Kazantzakis: a necessidade de dar continuidade aos feitos dos antepassados, porém superando-os. Por esta concepção, há uma interdependência entre as gerações de pais e filhos, os atos iniciados pelos progenitores devem ser prolongados e ultrapassados pelos filhos. A carne dos antepassados é o adubo e o impulso necessário para que o homem vá além de si mesmo e promova a fundação do super-homem, bem como o modo de resgatar os mortos do esquecimento e da dissolução.

A relação interdependente entre pai e filho, que é base da filosofia kazantzakiana, justifica o interesse de Odisseu por Telêmaco, certo de que o jovem deverá continuar seus feitos e ultrapassar o pai. O laço único que o Odisseu moderno mantém com sua vida pgressa é Telêmaco, filho de suas entranhas e de sua carne, que o seguirá após sua morte e o resgatará do limbo. Desse modo, Odisseu reconhece o filho como aquele que perpetuará suas ações.

Porém, Telêmaco revolta-se com a visão de seu pai, não encontrando na figura rude e sem piedade a conformação com seu próprio espírito comedido e sensato. A insaciabilidade e o vigor da juventude não se encontram no filho, mais afeiçoado à pátria, à família, ao povo. Não se identificando com o caráter niilista e de incessante superação do pai, Telêmaco não sente por ele afeto natural, porém medo e estranhamento. Assim, a incongruência de pensamentos e valores entre genitor e descendente consolida o não-reconhecimento na *Odisséia* de Kazantzakis, igualmente no encontro de Odisseu com o filho, e ainda, prosseguindo na análise, um desconhecimento por parte daquele que deveria dar novo vigor à peregrinação árdua e múltipla do herói. Mais uma vez o estranhamento separa os parentes, desta feita, porém, de modo contraditório, pois Ulisses vê no filho o prolongamento e eternização de sua vida na terra, mas Telêmaco não pretende pisar as pegadas do pai e por meio delas ir mais longe.

Cresce no rapaz a revolta pelo retorno de Ulisses, causador de mortes, rebeliões populares e desordem no reino e deseja que o pai nunca 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 zarpassse atrás do sol-que-não-retorna e não regressasse mais.
Adivinhou de pronto o varão-de-mente-de-relâmpago os pensamentos do filho
E em seguida se povoou de nuvens seu sereno coração:
“Creio que demasiado pronto me consideras, filho, para que eu me marche;
morre, amado, para amar-te; vive, para guardar-te inimizade.

(I, 179-187)

Mas Ulisses não se enraivece e retoma o discurso sobre a necessidade de que o filho o ultrapasse, e de que consigam aplacar a revolta do povo para conservarem a estirpe. O tempo ainda não é de paz, não é possível sentar sob o plátano e conviver justamente com o povo, mas de luta para manter o governo da ilha.

Telêmaco atende ao pai e empunha suas armas, mas diante da população, Odisseu reflete e decide se apiedar e abraçar seu povo como um bom pastor. A revolução é controlada e os homens tornam-se mansos, obedecendo ao senhor que retornara. Mais tarde, sozinho, Telêmaco assim reflete sobre o pai:

(...) se meu destino me concedesse que nunca tivesses aparecido;
E já que apareceste – maldição! – se outra onda viesse
E longe te arrebataste, muito mais longe, e não retornasses mais!
Fazes explodir as mentes e os ânimos excitas dos homens bons,
E já não se suporta o obreiro em sua oficina e o lavrador na terra;
E o marido aldeão contempla sua parceira e não a quer;
Viagens deseja e roçar tão somente Helenas imortais.

(I, 1278-1284)

Certo de que o pai nunca deveria ter retornado, Telêmaco começa a tramar uma emboscada contra Odisseu, enquanto o herói se dedica aos preparativos para a nova viagem e para o casamento do filho com Nausícaa. Envia um mensageiro à ilha dos feácios, solicitando a mão da princesa para Telêmaco. Odisseu apenas concretizará o intento da partida quando tiver assegurado a continuação de sua estirpe, deixando Ítaca sob o governo de Telêmaco e a descendência garantida.

Penélope presente os planos do filho contra o pai, porém nada faz para impedir, concordando que o marido nunca mais tivesse tocado o solo da pátria. Em sua impossi-

bilidade de segurá-lo junto de si, faz-se cúmplice das tramas de Telêmaco, em desespero pela rejeição e desrespeito.

A emboscada deveria ocorrer após a festa de casamento, mas Ulisses fareja a traição e se dirige ao filho para conter sua revolta. Neste último encontro entre pai e filho, Telêmaco demonstra finalmente reconhecer o herói como seu pai.

«Ei, filho de Penélope!», gritou e sua garganta sufocava;
e o moço então se detém e tremia o queixo.
«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 sobrancelhas; seus joelhos se afirmaram:
«Não quero já, escutas, sob tua 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:
Giraram e agitaram-se suas sobrancelhas, és tu minha própria carne!»
Sem temor, com segurança, cravou o filho nos olhos do pai:
Como ardem e riem e como no fundo de sua íris
Um grande leão altivo acaricia a seu filhote!
Se comoveram as entranhas do mancebo, 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;
na aurora desatarei as velas, marcharei da pátria,
e a ilha com seus rebanhos de ovelhas e seus homens te presenteio,
coroa de pedras, coloque-a em tua cabeleira.
Minha última palavra e vontade quero deixar ao filho
E não sei – pelo desterro – o que poderia recomendar-te
Se acaso venha tempo em que te sufoques nesta península pedregosa
E olhes as ondas ao longe e arda teu coração –
Ou que muito profundo enraízes na terra e não te movas mais.
Mas, é vergonha que agora eu pronuncie augúrios ou que te deixe encargos;
Deixa tua alma livre e o que possa ser que seja!»

(II, 1383-1390/1392-1411)

Deste modo se separam, Telêmaco se dirige ao leito conjugal; Ulisses dorme sua última noite na ilha, silenciosamente, ao lado de Penélope. Antes de romper a manhã, escapa pela janela, deixando a mulher em profundo desespero pelo abandono, e segue para a praia, onde corta o cordão umbilical da pátria e marcha pelos mares para não mais retornar.

3. Ulisses não mora mais aqui?

Lançar olhares sobre a poesia de José Miguel Silva parece ser um desafio maior do que mergulhar na oceânica *Odisséia* de Kazantzakis, com todas as dificuldades encontradas, dentre elas (talvez a mais angustiante), a barreira da língua. O desafio de traçar algumas linhas sobre a obra do poeta português justifica-se pelo senso-comum de sua contemporaneidade: sabemos parcamente falar de nosso tempo e das produções daqueles que comungam conosco a mesma atmosfera. Sobre poetas «vivos» pouco se fala e muito se teme, pois todo discurso a seu respeito já nascerá com o rótulo de «inaugural», quando muito não passará de uma resenha sobre esta ou aquela obra que vem a lume. Maior inquietação, sobretudo, com a perspectiva de que o próprio autor, vivo, venha a conhecer (e desgostar) nossas tímidas e temerosas linhas. De poeta «morto» tudo se fala e tudo se lê, a cadeia de comentários, opiniões e análises é extensa; suas características já foram estabelecidas por algum douto do cânone e pode-se, com o distanciamento do observador, fixar as ligações e as inter-relações do poeta com a história literária, bem como com o contexto do qual participava e as suas tendências relativas a outras áreas do saber: filosofia, religião, política, etc.

Como falar de um poeta que ainda escreve, que ainda está à mercê da impermanência e das transformações internas e externas a que todos nós, vivos, estamos submetidos? No entanto, outra pergunta pode surgir em contrapartida à inquietação anterior: é necessário que um poeta já não more aqui para que tenhamos alguma autoridade sobre sua obra ou para que ela possa ser melhor apreciada e valorada? Somos (nós, críticos) capazes apenas de *tentativas* de crítica na presença do autor, quando ele tem nos revelado seu mais elaborado *acordo* entre pensamento e inspiração?

A despeito de todas essas perguntas e angústias, muitas vezes surge-nos a vontade irresistível de falar, esquecendo de todos os «inconvenientes» e riscos dos atos de analisar e apreciar. Na verdade, lembrando de que, se somos estudiosos de literatura, somos, antes disso, leitores e, com o autor, participamos do texto. O desejo de comentar o trabalho de José Miguel Silva foi despertado por uma reincidência na literatura da figura de Ulisses, observada a partir dos estudos a respeito da obra de Kazantzakis. A abertura deixada pela previsão de Tirésias incide em todas as épocas, alcançando a modernidade e a pós-modernidade. Na língua portuguesa, o herói grego despertou o interesse de Fernando Pessoa, entre outros poetas de língua portuguesa da modernidade, não passando despercebido aos contemporâneos José Miguel Silva e Haroldo de Campos².

² Tivemos a oportunidade de analisar o poema *Finismundo* do brasileiro Haroldo de Campos no artigo «A transgressão pós-utópica de Ulisses», poema que igualmente segue a tradição da última viagem de Odisseu.

Fernando Pessoa escreve *Mensagem*, na qual dedica um poema a Ulisses; José Miguel Silva escreve *Ulisses já não mora aqui*. Ambas as obras sinalizam a importância do mito de Ulisses nas letras portuguesas, que, de um modo singular e particular, se fundamenta por outra representação do herói, diferentemente das tradições que se fixaram no decorrer da história, interpretando (e reatualizando) Ulisses como nostálgico navegador ou como insaciável de conhecimento. Na literatura portuguesa, Ulisses é o fundador, o construtor de cidades e, desse modo, uma figura nacionalista, que faz parte da história de Portugal.

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.³

A invocação à Musa em Homero desnuda o espírito de Odisseu que ressoará na *Odisséia* de Kazantzákis e que reflete a visão portuguesa do herói: 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 (o que o liga, invariavelmente, à tradição do «insaciável de conhecimento», ainda que não se estenda à sua última viagem profetizada por Tirésias), como por exemplo, e particularmente, a cidade de Lisboa⁴, 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. Essa dupla caracterização do herói pode ser reconhecida já em Camões:

Vês outro que do Tejo a terra pisa,
Depois de ter tão longo o mar arado,
Onde muros perpétuos edifica,
E templo a Palas, que em memória fica.
Ulisses é o que fez a santa casa
À Deusa, que lhe dá língua facunda,
Que se lá na Ásia Tróia insigne abraça,
Cá na Europa Lisboa ingente funda.⁵

³ Homero. *Odisséia*, I, 1-4.

⁴ Além de Lisboa, há relatos de que Odisseu teria fundado uma cidade na Ibéria (Odysseia) e na Germânia (Asberg).

⁵ *Lusíadas*, VIII.4.5-5.4

Tanto a epopéia de Camões quanto o poema *Mensagem* de Pessoa (Pereira, 1997) se dirigem a uma construção mítica e nacionalista de Portugal, poetas esses representativos da alma e das letras portuguesas. E se Ulisses faz parte dessa formação de Portugal, como a figura de mais longa duração do Ocidente, permanece na atualidade como matéria do lirismo de José Miguel Silva.

Ulisses já não mora aqui (2002) parte, evidentemente, das múltiplas tradições do mito ulisseano, estabelecendo desde o título uma interlocução com as diversas outras representações realizadas na história literária. A obra, constituída por uma reunião de poemas, configura a antiga trajetória narrativa, pela divisão em sessões que recebem subtítulos referentes às famosas peripécias do herói em sua odisséia. Desse modo, os poemas devem ser lidos e entendidos em conjunto, alinhavados em seqüência e obedecendo a sucessão dos episódios que se interpõem, características essenciais do gênero narrativo.

A presença do lirismo associado a elementos narrativos em *Ulisses já não mora aqui* possivelmente nos remete ao gênero épico, o que nos levaria a pensar em uma reafirmação do nacionalismo. Porém, parece-nos ser possível realizar uma análise mais produtiva do que filiar o autor ao ufanismo e à tentativa de re-fundação de seu país. O resgate de uma tradição por demais arraigada no imaginário ocidental como a de Ulisses e sua odisséia, ligada intimamente com questões particulares de um país, reflete um impulso de reimaginar os dados do passado, a herança cultural universal (e local), e reoperá-los na instância vital e problemática do presente. O presente seria, desse modo, reavaliado a partir do olhar dirigido ao passado, como impulso vital para a renovação e a análise crítica da situação atual, como se a distância temporal, ao contrário de separar as épocas pela diferença, aproximasse-as pela repetição e prolongamento das mesmas questões. Odisseu permanece sempre vivo nas civilizações e serve de protótipo do reconhecimento de si mesmo e do mundo exatamente por sua caracterização múltipla e por seu vasto conhecimento, encerrando em si todas as potencialidades humanas.

O itinerário traçado por José Miguel Silva, apesar de se referir aos episódios da *Odisséia*, não concorda com o de Homero, pois lhe dá outra configuração. O poeta português abre sua obra com a sessão intitulada «Ciclopes», o que nos remete imediatamente às questões sociais e culturais. O mundo civilizado e real, aos olhos de Homero, pertence aos homens que cultivam a terra e conhecem o trigo para fazer o pão. A cultura do trigo é um critério absoluto para essa distinção entre os homens civilizados e os selvagens (Vidal-Naquet, 2002). E Polifemo, o conhecido Ciclope, faz parte de um povo que não conhece nem a agricultura nem a vida em sociedade.

Mas a sessão não se avulta com o título «Polifemo», o que seria uma individualização dentre o seu povo, mas ao contrário, marcando o sentido do coletivo, do social, encontramos o título sugestivo «Ciclopes». *Ulisses já não mora aqui* começa, portanto, com o exercício de pensar a ontologia na vida social por meio de elementos negati-

vos, que afloram no esquecimento do existencial. A vida em sociedade seria, pois, responsável pelo apagamento do sujeito e impulsionadora da formatação (negativa) do indivíduo.

A beleza, «ditirâmbica ilusão» (Salão de Beleza – 1ª. Impressão), é almejada e perseguida com insistência, mas tudo o que resta a «quem vive o abandono das cidades» é a morte e a sua «estúpida carreta fúnebre» (Salão de Beleza – 2ª. Impressão). E os cidadãos, pejorativamente urbanos, irrompem em salões comerciais, em feiras de livros, escondendo a destruição que rodeia a todos. Na há saída, todos rumam para o mesmo fim, para o mergulho na morte. «Neste cerco, viver é uma questão/ de prorrogar o desalento, de iludir/ o infortúnio (...)»; assim, o poeta inaugura a obra com a sessão da destruição, que é o «centro do inferno» para o qual os homens se dirigem, embora enganem a consciência com a mentira e a hipnose.

O engano perdura na sessão «Entre Cila e Carídbis» («Carídbis em Homero»). Surgem as muitas tentativas de esperança as quais o homem pode se agarrar para camuflar a morte vindoura: a crença em Deus («Poema com apólogo moral»); o amor, ligado ao seu revés («A minha musa») – a incompatibilidade, o desencontro, a impossibilidade de amar e a conseqüente solidão –; a atividade de poeta e a sua inocuidade («Numa biblioteca»); a ação correta vã («Queixas de um utente»). E toda a esperança, bem assinalado fica em todos os poemas, vem marcada pela duplicidade da não-esperança, do desalento, da inação diante da fatalidade de não salvar o mundo ou ser feliz. Resta seguir dormindo a civilização, sem tentativas de evasão ou de recordação de tempos possíveis, e navegar cegamente, ao acaso, Tateando no imenso mar a idéia do encontro de uma porta flutuando – o apoio contra a submersão, a «abertura» a outro plano de consciência. No entanto, tal possibilidade de transcendência simbolizada pela porta não se concretiza: o poeta bem encerra que a noite, a escuridão da cegueira, «nada ensina/ e tudo é sem remédio», os cegos, pois, que tropeçam uns nos outros, não encontram a porta.

Mas ao chegar à «Pátria dos Lotófagos [e] à Ilha de Circe», descobre-se outra possibilidade para encarar a destruição dos ciclopes (que nada têm de civilizados): o esquecimento, representado tradicionalmente por ambos os episódios protagonizados por Ulisses – a folha de lótos que produz o esquecimento e a ação da deusa Circe em estimular as emoções instintivas no herói para afastá-lo de sua pátria. Estamos, portanto, diante de um possível remédio, contrariamente ao que afirma o eu – lírico no poema «Trevas» da sessão anterior.

Mais uma vez, porém, o engano está presente, pois o esquecimento só se efetiva com o auxílio de artifícios: a festa como produtora de ilusões, concentrando em um mesmo recinto pessoas que utilizam a máscara da alegria e da descontração e que procuram alcançar certo êxtase efêmero para o esquecimento do antes e do depois («No pronto a vestir»); o vinho, principal entorpecente e estimulante das potencialidades adormecidas, utilizado inclusive como ritual dionisíaco para a divinização do humano,

em contraste com a fraqueza do homem e insipidez da vida na sobriedade («Colheita de 98»); as mudanças, como esquecimento do passado, do que não deu certo, da rotina, das gastas e previsíveis ilusões («Por exemplo, mudar de casa»); a própria arte da palavra, com sua potencialidade anestésica de regular o «curso da tristeza» («Nocturno»); a livraria em Segóvia, que afasta da multidão, que absorve pela leitura e afugenta a passagem do tempo, momento transubstancial do efêmero para o atemporal («Passagem»); o esquecimento de todo o torpor, de tudo que inebria, como a consumição do amor, ou melhor, da perda desse amor («Fala Circe»); a liberdade de afastar-se da não-memória, do apagamento de si («Abandonando a Ilha de Circe»).

Mas se o eu-lírico vence mais uma etapa de seu percurso, o alento do esquecimento, alcança novamente o desalento, que se esconde atrás de uma pedra. Como Ulisses, o eu-lírico chega ao Hades, mas como o viajante que carrega «um bilhete sem retorno», e ali encontra diversas almas mortas, que lhe vêm contar sua história, reconhecidamente como o herói de Homero: Elpenor, D. Feia, o Guarda-freio, o Cauteleiro. Mas o Hades não se localiza somente em um mundo subterrâneo, distante da Terra, o eu-lírico o encontra na própria vida, onde já não reconhece nenhum herói, pois estão todos mortos. Não há mais combatentes desde a queda de Tróia, não há deuses direcionando as ações e toda a poesia se tornou improficua. Desse modo, o poeta estabelece uma diferenciação entre a época áurea da Grécia Clássica e a esterilidade e abandono da época atual, contemporânea ao poeta.

Na *Teoria do Romance* (s/d), Georg Lukács traça o paralelo entre a época grandiosa da Grécia clássica («mundo homogêneo») e a modernidade («mundo heterogêneo»), distinguindo não só os heróis que se posicionam nas extremidades da linha do tempo, mas ainda os gêneros épico e romanesco, característicos dessas épocas. O primeiro pólo da oposição, o mundo homérico, corresponde à infância feliz da humanidade, em que as dualidades exterior e interior se afirmam mutuamente e representam a harmonia e a perfeição. No outro pólo, no entanto, encontra-se a separação entre mundo exterior e mundo interior e a conseqüente perda da harmonia.

A idade da epopéia é plena de significação, está em consonância com a totalidade. Desse modo, 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, 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. Assim sendo, a busca do homem moderno pela totalidade perdida marcaria uma espécie de presença do espírito épico na modernidade, enquanto a força necessária para sua sobrevivência configuraria outra modalidade da heroicidade.

Transparente é a consciência do abandono pelos deuses e do caráter ínfimo da vida cotidiana em *Ulisses já não mora aqui*, sem exigências que mereçam os feitos grandiosos do homem moderno, levando-o ao anonimato e à consumição na coletividade. A angústia da vida moderna encontra-se nessa perda do nome e da fama e, em contrapartida, na aporia da individualização característica dessa época; diferente da coletividade, o indivíduo moderno não se distingue dos demais em suas ações, são todas elas comuns, genéricas, opacas.⁶

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 crise⁷ que permeou as primeiras décadas do século XX (o que não deixa de se confirmar nas décadas posteriores), desencadeada pelo fim 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 ecos da desolação que atingiu os meios culturais se estendem ainda à época «pós-utópica», pois se observa a necessidade de debate com o cânone e com o passado, mesmo que seja para reoperá-lo no presente, de releitura do homem urbano debilitado e, conseqüentemente, de análise crítica e irônica dessa orfandade que se abate sobre a individualidade moderna. A literatura mais recente volta-se ao modernismo como herdeira natural, mas despende-lhe um olhar, muitas vezes, derrisório em relação à problemática das forças díspares que se entrecrocavam no espaço do texto literário, como a zombar da atmosfera de crise que pairava no ar e se transubstanciava em escrita fragmentada e múltipla, em sua ânsia por apanhar o todo e o nada que caracterizava a vida e o mundo.

Em José Miguel Silva, no entanto, essa mesma problemática é analisada com o olhar pessimista, daquele que busca a ação de alguém emblemático e nada encontra, ao contrário caminha pela mesma terra estéril de T.S. Eliot. Deuses e heróis estão todos mortos e não podem ser encontrados nem mesmo no Hades, deles nada mais se sabe pois «o canto dos aedos decaiu em jornalismo»; assim, se não há heróis, como o

⁶ O tema foi antes desenvolvido por James Joyce em *Ulysses*. 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.

⁷ O discurso da crise que se atribui aos poetas modernos pode ser melhor avaliado como um discurso da própria crítica, como um fenômeno da modernidade, não que fosse de fato um momento de crise.

próprio título da obra reitera, tampouco a literatura pode ser a salvação. Esta sessão de *Ulisses já não mora aqui* encerra o completo niilismo, em sua forma mais radical, pois não há via positiva de criação, como propõe Nietzsche. O enfrentamento da morte e do apagamento é realizado por meio de ameaças desesperadas («se torno a ver-te a menos de quinze passos/ dos meus – eu juro que te mato»), sem qualquer lógica, que denotam a impotência humana e total submissão.

Enfim, a viagem termina e chegamos à Ítaca, onde Penélope espera. O porto-seguro do eu-lírico está circunscrito ao ambiente caseiro, ao encontro do amor e às pequenas coisas vividas no lar. Fica clara a concordância do poeta com o fim de Ulisses dado por Homero, reintegrando-o ao paraíso perdido, à nostálgica pátria, onde deixara os seus e a felicidade almejada. Protegido nesta Ítaca, o eu-lírico distancia-se de toda a descrença e destruição encontradas em seu peregrinar, no mundo da convivência coletiva.

A reviravolta de cosmovisão fica marcada por seu retorno (o *nóstos*), pelo alcance do *télos*. Restabelecido ao seu lugar utópico, de origem, o espaço da pátria e do coração, o eu-lírico lança em contraposição ao niilismo anterior: «Qualquer homem é um herói/ Pelo simples facto de morrer/ E os heróis são os nossos mestres». O valor da heroicidade é recuperado e transferido para os antepassados, sinalizando uma reconciliação com a morte e a reavaliação da ação heróica: morrer é mais difícil que viver.

À semelhança e diferença da obra de Kazantzakis concomitantemente, em *Ulisses já não mora aqui*, o eu-lírico se decepciona com a recompensa ao chegar em Ítaca, a felicidade é, em realidade, inferior ao que fora imaginado; no entanto, é a felicidade, é a consolação. Se em José Miguel Silva basta tal migalha, em Kazantzakis há sempre mais. A idade chega para ambos os Ulisses; cada qual realiza suas escolhas: morrer ousando longe de casa ou se contentar com a mínima alegria da vida breve. No poeta português, o Ulisses transformado em homem comum (o *everyman* de Joyce) troca «a vida pelo pão caseiro», pois «o resto é ruído, inferno de sobra».

Assim, 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 e culturas de sua representação são natural e forçosamente inseridos no contexto primitivo, como avaliação e recriação perenes: aventura incessante do conhecimento e da criação.

Bibliografia

BOITANI, Piero (2005). *A Sombra de Ulisses*. São Paulo: Ed. Perspectiva.

DIDIER, Miguel Castillo (2002). «Homero en Kazantzakis el llanto de Penélope». *Bizantion Nea Hellás* 21, Santiago, 219-237.

- FONSECA, Isis B. B. (1989). «Ulisses na *Odisséia* de Kazantzakis». *Clássica. Revista de Estudos Clássicos* 2. São Paulo, 55-67.
- HOMERO (1967). *Odisséia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro.
- KAZANTZAKIS, Nikos (1960). *Odisia*. Atenas: Edições Dorikós.
- (1959) *The Odyssey. A modern sequel*. Translation, introduction, synopsis, and notes: Kimon Friar. London: Secker and Warburg.
- (1975). *Odisea*. Traducción de Miguel Castillo Didier. Barcelona: Planeta.
- LUKÁCS, Georg (s/d). *A teoria do romance*. Lisboa: Editorial Presença.
- PAES, J.P. (1982). «Lembra, corpo. Uma tentativa de descrição crítica da poesia de Konstantinos Kaváfis». In KAVAFIS, K. *Poemas*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 21-91.
- (1986). «Kazantzakis». In *Poesia Moderna da Grécia*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 75-95.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha (1997). «Ulysses e a Mensagem». In PESSOA, Fernando. *Mensagem. Poemas esotéricos*. Edição crítica de José Augusto Seabra (coord). Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile: ALLCA XX, 303-313.
- PREVELAKIS, Pandelis (1961). *Nikos Kazantzakis & his Odyssey: a study of the poet & the poem*. New York: Simon and Schuster.
- SILVA, José Miguel (2002). *Ulisses já não mora aqui*. Lisboa: & etc.
- STANFORD, W.B. (1968). *The Ulysses Theme*. Ann Arbor.
- VIDAL-NAQUET (2002). *O mundo de Homero*. São Paulo: Companhia das Letras.

Resumo: Largamente retomado pela tradição literária, o tema da viagem de Ulisses em muitas de suas representações confirma o ideal do herói nostálgico que se dirige ao lar em cumprimento de seu nóstos, assim como, em outras, reafirma o ímpeto do eterno navegador de mares. Nikos Kazantzakis retoma o Ulisses lendário, insatisfeito com o retorno ao lar, construindo a partir dele o seu protótipo de herói e dando forma, em plena modernidade, ao poema épico *Odisséia: uma continuação moderna* (1938). A partir do canto XXII, verso 477 do poema de Homero, Ulisses é levado a um novo itinerário abandonando Ítaca definitivamente. Embora se baseie em Homero, recuperando as personagens e a antiga estrutura épica, Kazantzakis não se afasta de seu tempo, compondo um novo Ulisses representante do mundo moderno, próximo das filosofias de Nietzsche e Bergson, bem como do budismo. Como figura «entre mundos», o Ulisses de Kazantzakis recupera as antigas delineações de Homero e igualmente incorpora as questões da modernidade – o niilismo, a desesperança, a multiplicidade. Contemporaneamente, José Miguel Silva encontra no mesmo tema da *Odisséia* homérica a matéria e a forma para compor *Ulisses já não mora aqui*. É pelo confronto da semelhança temática e das

diferenças de composição entre as obras do poeta grego moderno e do poeta português que este artigo se constitui.

Abstract: Always invoked by the literary tradition, the travel of Ulysses confirms, in some works, the ideal of the nostalgic hero bounded for home in order to achieve his *nóstos* and, in other works, it reaffirms the impetus of the eternal sailor. In Nikos Kazantzákis' text, the legendary Ulysses appears again but as a man that is dissatisfied with his return home. The author builds his character based on the first Ulysses, shaping, during the Modern era, the epic poem *Odyssey: a modern sequel* (1938). From book XXII, line 477, in Homer's poem, Ulysses is taken to a new itinerary abandoning Itaca definitively. Although Nikos Kazantzákis' text is based upon Homer's text, using similar characters and the same epic structure, Kazantzákis, as a man of the Modern era, composes the new Ulysses as the representative man of the modern world, close to Nietzsche and Bergson's philosophies, as well as to the Buddhism. As a character «between worlds», Kazantzákis' Ulysses, is, at the same time, a character that incorporates the matters of modernity – nihilism, hopelessness, multiplicity. Contemporarily, José Miguel Silva finds in the theme of the Homeric *Odyssey* the material and the form to write *Ulisses já não mora aqui*. This article presents the confrontation of the thematic similarities and the differences of composition between the Greek modern poet and of the Portuguese poet's work.