

De Homero a Kafka, passando por Cervantes e Nietzsche: grandes mitos do imaginário cultural europeu

Curso leccionado na Reitoria da Universidade de Lisboa, de 2 a 10 de Dezembro de 2003

JOÃO MEDINA*

Este curso pretende inventariar algumas das grandes figuras míticas da cultura europeia, desde o brioso e inventivo personagem da *Odisseia* de Homero ao atormentado personagem da *Metamorfose* de Kafka, passando por algumas outras grandes figuras paradigmáticas da alma, do perfil e da própria essência da Europa e da sua cultura, mitos criados por escritores, figuras que depressa saltaram das obras onde tinham sido concebidas para o mundo mais vasto da gramática corrente da vida cultural de todos os dias, sendo, ao longo dos séculos, constantemente recriados e re-interpretados em todas as latitudes do planeta. Dessa plêiade enorme de figuras míticas do imaginário cultural da Europa, decidimos privilegiar aquelas que nos pareceram mais paradigmáticas da própria sensibilidade europeia, ao mesmo tempo que se apresentam como mais universais e mais decisivas até nos grandes debates que, ao longo dos séculos, o magistério e as metamorfoses dos povos do velho continente souberam propor ao resto do mundo. Se, como o pretendia Denis de Rougemont, foi a Europa que inventou a universalidade, os mitos mais universais foram precisamente aqueles que nasceram das páginas dos escritores europeus. Criando mitologias, da Grécia à Alemanha, da Itália à Espanha, o nosso continente deixou ao mundo mesopotâmico e ao Médio Oriente a glória de ter inventado divindades que, posteriormente, conquistariam todo o globo terrestre, completando-se, assim, a construção do psiquismo universal, até hoje com uma gramática cultural de símbolos e valores de enorme projecção universalista. A universalidade

* Professor catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

dessas grandes figuras imaginárias, criadas desde Homero a Kafka, passando por Christopher Marlowe, Mozart, Cervantes, Goethe, Nietzsche, fez com que depressa deixassem de ser apenas personagens de um ou outro autor individual ou de uma dada época histórica particular, desligando-se dos livros onde tinham sido pintados com palavras, para se constituírem como verdadeiros modelos perenemente aptos a serem utilizados, paradigmas de condutas, psiquismos, valores e formas específicas e autónomas de conceber o mundo e a vida. Basta pensarmos num exemplo: um autor como Graham Greene, inventor de um universo particularmente sombrio a que se deu o nome de “Greenland”, não hesitou em apropriar-se do fidalgo espanhol manchego para um “remake” romanesco intitulado *Monsenhor Quixote* (1982), no qual o cavaleiro é um sacerdote, e o escudeiro um alcaide comunista da Espanha pós-franquista.

E quantas outras metamorfoses se podiam assinalar do eterno Fausto, para além do *Mefisto* (1936) de Klaus Mann e do *Dr. Faustus* (1947) do seu ilustre pai Thomas? O facto é que, uma vez criadas, essas figuras passaram a ter uma vida própria, autónoma. E podemos perguntar, também, se pertencerá D. Quixote, por exemplo, apenas ao específico elenco imaginário e cultural da Europa, ou será ele, afinal, um modelo complexo e completo da própria alma humana, independentemente da área geográfica ou civilizacional a que se prendem os seres humanos ou as criações ficcionais que, de certo modo, se podem incluir na sua prole? Várias outras figuras que completam esse prodigioso panteão de figuras imaginárias podiam caber também neste inventário – tal como Hamlet ou até o Cândido de Voltaire¹, para só citar dois casos –, mas a duração do curso e a sua unidade forçam-nos a resumir esta pesquisa a um ciclo de 6 personagens, abordados em 6 sessões, sendo a primeira dedicada ainda a uma apresentação da escolha e da problemática que ela encerra, assim, como a sugerir algumas orientações de pesquisa bibliográfica, e a derradeira uma síntese de tudo quanto se foi explicando.

1) ULISSES ou a viagem de regresso a Ítaca.

Ulisses, o guerreiro e, sobretudo, o nauta, homem da inteligência e da astúcia, em luta constante contra monstros, elementos adversos e o deus do mar, cujo demorado retorno a casa lhe permite navegar longamente e, por fim, tem de batalhar para reaver o reino e a mulher, é o primeiro grande personagem mítico que habitou a cons-

¹ Veja-se, v.g., o nosso estudo “Cândido em Portugal ou Voltaire e o terramoto de Lisboa” na *História de Portugal desde os Tempos pré-históricos aos nossos Dias*, de nossa dir., Amadora, vol. VII, Ediclube, s.d. [1993], pp.371-393.

*ciência europeia, do bardo grego ao romancista de Dublin, reaparecendo a todo o momento nas artes e nas letras, tomando um lugar primacial no imaginário europeu, como seu primeiro grande herói e, para além disso, como um dos mais indiscutíveis pais fundadores do próprio europeísmo, das qualidades que, ao longo da lenta e majestosa construção da civilização da velha Europa, constituiu o legado dos seus mais excelsos valores, já que havia sempre algo do divino Ulisses e do seu inquieto espírito de viajante intrépido ou de descobridor atrevido e curioso em todas as figuras cimeiras da história deste «cabo da Ásia», como lhe chamou uma vez Paul Valéry, tanto na política como na cultura, na ciência como na vida quotidiana, no saber como no agir, no pensar ou no imaginar, já que são descendentes legítimos do solerte varão que fora **basileus** numa ilhota jónia homens tão distintos entre eles como Leonardo ou Churchill, Shakespeare ou Jaurès, Bach ou Pascal, Joyce ou Garibaldi, Breughel ou Descartes, Escher ou Kropotkine, Stravinski ou Adenauer, Mozart ou Pedro o Grande, Newton ou Pércles, Voltaire ou Willy Brandt, Espinosa ou Vermeer, Vasco da Gama ou Einstein, Miguel Ângelo ou Jean Moulin...*²

Homero, primeiro génio literário ocidental, europeu, sendo, deste modo, a primeira entre as figuras do grande panteão cultural da Europa, sobretudo no seu poema de saga de um herói porfiado em tornar a casa, modelo de viagem e de aventuras temerárias e bem sucedidas, de esforço com vista a alcançar um fim, de propósito que logra realizar graças a um espírito tão brioso como destemido, tão inteligente como subtil e tenazmente porfiado. Não podia, assim, haver mais amplo e brilhante leque de qualidades para definir um tipo vital e humano apto a servir, ao longo dos séculos, de modelo a toda uma cultura que dele faria incessante e nunca envelhecida inspiração para criações literárias – e não só –, as quais, no nosso

² Uma recente sondagem à opinião pública, realizada com 6,000 cidadãos de Espanha, Inglaterra, Polónia, Alemanha, França e Itália, destinada a identificar os grandes personagens da História da Europa, deu os seguintes resultados: para antes do séc.XIX, Leonardo (com 25 % dos resultados), Colombo (21), Lutero (19), Shakespeare (14), Francisco de Assis (13), Newton (11), Voltaire (10), Gutenberg (10), Copérnico (9), Dante (6), Carlos V (4), Teresa de Ávila (4), Cervantes (4), etc; para depois do séc. XIX: Churchill (22 %), Marie Curie (19), De Gaulle (19), Adenauer (15), Brandt (14), Picasso (12), Charlot (10), rainha Victória (10), Victor Hugo (9), Chopin (6), Marx (8), Garibaldi (6), Goethe (5), etc.; veja-se o artigo que a esta sondagem dedicou o jornal *El País*, de Madrid, de 5-III-2003. Curiosamente, verificou-se que, embora os sondados tivessem tendência para votarem nas figuras nacionais de cada um, as fronteiras tendiam a desaparecer, como sucede, por exemplo, com os ingleses, que preferiram Marie Curie à rainha Vitória e situaram Napoleão e Picasso ao mesmo nível que Charles Chaplin. Os alemães, por seu lado, preferiram De Gaulle a Goethe, e, em França, Colombo teve lugar de relevo à frente de Voltaire. Quanto a figuras religiosas, Lutero recebe menos de 10% na católica Polónia, o que é uma excepção. Em geral, na fase anterior ao séc.XIX, os europeus preferem os homens da Renascença: Leonardo, Colombo e Lutero. Na fase posterior ao séc.XIX, os resistentes ao nazismo, Churchill, De Gaulle e Adenauer chegam em primeiro lugar. Aqui, uma vez mais, não foi o factor nacionalidade que decidiu a escolha dos sondados. Marx foi muito votado na Alemanha (26%), mas só obteve 2% na Polónia.

*tempo, tiveram autores tão diversos a assinalá-la como o referido caso de Joyce, ou ainda os de, por exemplo, Cavafis ou Morávia...*³

“Heureux qui, comme Ulysse, a fait un long voyage,
Ou como celui-là qui conquît la toison,
Et puis est retournée, plein d’usage et de raison,
Vivre entre les siens ler reste de son âge!”

Joachim du Bellay, soneto “Le beau voyage” in *Les Regrets* (1558)

³ Recordemos o tão celebrado poema “Ítaca” de Constatino Cavafis ou Cavafy (1907-1991), na trad. francesa de Marguerite Yourcenar, *Présentation critique de Constantin Cavafy*, 1863-1933, 8ª ed., Paris, Gallimard, 1958, pp.103-4 (“Ítaque”); e a trad. castelhana de Ramón Trigoien, *Poemas de C.P. Cavafis*, Barcelona, Seix Barral, 1994, p.70-1. Veja-se ainda o que deste poema dizemos no nosso livro *Ulisses, o Europeu*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000, pp.68-9. Quanto a Alberto Morávia (1907-1991), assinalemos o seu interessante romance *O Desprezo* (1954), do qual Jean-Luc Godard fez aliás, uma, decepcionante adaptação ao cinema, o filme *Le Mépris*, (1963), com Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance e Fritz Lang. Citamos a ed. franc. deste livro de A. Morávia, *Le Mépris*, trad. de Claude Poncet, Paris, Flammarion, col. J’ai lu, 1974, 310 pp.

Numa narrativa na primeira pessoa, Riccardo Molteni conta-nos os seus problemas de adaptador da *Odisseia* para um guião cinematográfico que lhe foi encomendado por um cineasta alemão chamado Rheingold (p.97) – no filme de Godard, rodado em Capri, foi o famoso Fritz Lang que representou este papel), ao mesmo tempo que as suas relações com a mulher, Emilia, se degradam de modo irremediável, o que permite a Morávia dissertar sobre o sentido deste poema de Homero e o significado, hoje, do seu solerte herói, sobre o qual divergem bastante o guionista e o cineasta, o primeiro tomando-o como um modelo actual, “um homem subtil e astucioso, sempre no limites da honra e da dignidade (e que) não deixa de ser um herói, ou seja, um guerreiro valeroso, um rei, um esposo íntegro”, enquanto que Rheingold tem da *Odisseia* uma visão toda psicanalítica. Para Rheingold, a *Odisseia* era, para os mediterrânicos, o equivalente da *Bíblia* para os ingleses (p.104). Para o produtor do filme, Battista, a *Odisseia* é, antes de mais, um poema cheio de poesia e, além do mais, de uma poesia que é sempre espectacular, ou seja, que agrada infalivelmente ao público, quer no episódio de Nausicaa, quer no de Polifemo, esse King Kong grego (pp.105-106), ou seja, no fundo, como pensa Molteni, uma versão hollywoodesca dos filmes bíblicos, com mulheres nuas, cenas de multidão e monstros (p.106)... Para Rheingold, todo o poema de Homero girava em torno do amor, mas não se podia garantir que Penélope amasse mesmo Ulisses, pois a fidelidade não era forçosamente amor, sendo, às vezes, vingança, chantagem ou amor próprio (p.114). Quanto a Ulisses, Rheingold considera que a sua lentidão em regressar a casa é essencial: ele não queria reencontrar Penélope, procurando, no seu subconsciente, obstáculos que retardassem esse retorno, dispersando-se em aventuras (pp.174-5)... Em suma, a *Odisseia* é a história íntima de uma incompatibilidade conjugal, remata freudianaamente o velho realizador alemão (p.175). Ulisses inventou, durante dez anos, os mais diversos pretextos para não retornar ao leito conjugal, pensando em ligar-se a outra mulher, até que se conteve e regressou a casa (p.176). Por outras palavras, a *Odisseia* não é uma aventura no espaço, mas um drama interior (id.). Seria, em suma, Freud a guiar os autores do filme, não Victor Bérard com as suas viagens em busca do mundo desaparecido de Ulisses... Molteni discorda radicalmente desta concepção freudiana, já que, para ele, Homero quis mostrar um Mediterrâneo luminoso e maravilhoso e não uma cavidade visceral, a do homem moderno, antes narrar “a maravilhosa aventura da descoberta do Mediterrâneo, em plena infância fantástica da humanidade”(pp.178-9), em vez de ser o drama de um homem moderno, vítima das contradições de uma psicose, como o pretendia Rheingold. Homero descrevia um mundo real e pertencente, assim, a “uma civilização que se desenvolvera de acordo com a natureza e não contra ela”(p.181). Quanto ao produtor, ele quer que o filme seja feito com as aventuras do regresso de Ulisses a casa, mais nada (p.195). Mais adiante, Rheingold faz uma interpretação mais audaz – e menos freudiana – das relações entre Penélope e Ulisses, mostrando que esta o desprezava e que só matando os pretendentes o seu marido a podia reconquistar, o que ele faz (pp.232 ss). E, suma, esse desprezo inicial de

“Demos-lhe fecundos dias povoados de naus, palavras, fogo e sede, e que ele nos devolva Ítaca, e com ela o rosto da eterna nostalgia. Todo o regresso de um homem a Ítaca é outra criação do mundo.”

Álvaro Cunqueiro, *As Mocidades de Ulisses* (1960).

“Aquele grande mar da Odisseia – resplandecente e sonoro, sempre azul, todo azul, sob o céu branco das gaivotas, rolando (...). Depois, as estupendas manhas do subtil Ulisses e os seus perigos sobre-humanos, tantas lamúrias sublimes e um anseio tão espalhado da pátria perdida e toda aquela intriga, em que embrulhava os heróis, lograva os deuses, iludia o Fado (...).”

Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras* (póst., 1901).

“O mito é o nada que é tudo (...)

Este, que aqui aportou

Foi por não ser existindo

Sem existir nos bastou.

E por não ter vindo foi vindo

E nos criou.

Assim a lenda se escorre

A entrar na realidade

E a fecundá-la decorre”.

Fernando Pessoa, “Ulisses”, *Mensagem* (1934).

Penélope por Ulisses explica a conduta deste, sobretudo o seu recurso ao brutal massacre, o que é de todo contrário ao seu temperamento e forma de ser (pp.235-6).

Veja-se o recente número da revista francesa *Magazine littéraire* dedicado ao tema “Homère - les métamorphoses d’Ulysse”, nº 427, Paris, Janeiro de 2004. Veja-se, neste número da revista, a interessante entrevista com Paul Veyne sobre a comparação entre a epopeia de Homero e a de Virgílio (pp.45-48), na qual, no meio de muitas observações de grande interesse, o historiador francês lembra que Homero fez uma epopeia universal, enquanto que Virgílio, com a *Eneida*, cantou Roma e a romanidade, pois esta é uma “epopeia patriótica romana” (p.48). E lembra que Homero não estava do lado dos gregos nem dos troianos. Quanto a Ulisses, sublinha Veyne que Homero logrou fazer de um homem astucioso e, às vezes, mentiroso, um herói que não é por isso diminuído, o que é excepcional (loc. cit.). Por outro lado, sublinha a sua excepcional ligação com Atena, perguntando: onde é que se viu, na religião grega, uma amizade entre uma divindade e um homem, de igual a igual? Ulisses e Atena formam um casal, e cada um deles é tão inteligente e malandro como o outro; ora não existe nem na tragédia nem na epopeia a ideia de que se possa ser amigo de um deus (idem).

O cretense Ulisses é o primeiro europeu, o primeiro verdadeiro pai fundador da Europa, cantado por Homero há vinte e oito séculos atrás na *Ilíada* e, sobretudo, na *Odisseia* (séc. VIII a.C.), a epopeia da viagem, do regresso (*nostos*) à pátria, essa Ítaca buscada no meio de um mar que Poseidon, seu grande inimigo, se obstina cruelmente em tornar perigoso labirinto de naufrágios para todas embarcações em que o marido de Penélope navegue, e perdição de vidas, a ponto do varão subtil acabar por chegar, finalmente, à pátria, dez anos volvidos sobre o termo da guerra troiana, sem quaisquer companheiros, sozinho, ainda que, agora como sempre, assistido pelo desvelo fraterno – ou amoroso – da sua deusa, de qual ele era o favorito, a virgem Palas Atenéia. a inimiga do deus marinho inimigo de Ulisses, aquela deusa feroz e ardente, de lança na mão e capacete a proteger-lhe a cabeça, que ganhara em concurso o patrocínio da cidade de Atenas por ter arrebatado ao deus dos mares o galardão, dando aos cidadãos que, um dia, hão-de erguer o milagre da Acrópole, a oliveira, a árvore que era o símbolo supremo da Hélada, a primeira civilização europeia.

Este patrocínio de Atena merece ser destacado, porque a deusa que ampara constantemente Ulisses como seu favorito, era, de certa maneira, a mais atraente de todas as divindades da mitologia grega: ardente, belicosa, deusa da guerra, detestando a volúpia, mas apreciando a luta e a actividade, não admitindo que a vissem nua, a ponto de cegar o jovem Tirésias porque este a surpreendera a banhar-se – em troca, comiserando-se, dar-lhe-ia o dom de ver o futuro –, Atena é a inteligência armada que, debaixo da égide de combatente (*Promachos*), preside à guerra por amor à Paz, sendo, por isso, a Sabedoria encarnada das cidades pacíficas e activas que a tomaram como padroeira e que, tal como a cidade de Atenas, lhe hão-de erguer no Parténon uma estátua de ouro e marfim. Virgem forte, Atena de «olhos brilhantes» (*glaukōpis*) é a deusa dos combates, tendo no centro do seu escudo a cabeça de Górgona, cujos olhos mortos transformam os adversários em pedra. Mas se Palas Atenéia leva os homens ao combate, os anima, lhes sugere astúcias guerreiras e é capaz de tomar cidades e fazer vibrar as trombetas da vitória quando a chega o triunfo dos seus, ela não detesta menos por isso a guerra e não se compraz em matar e incendiar, até porque tem a cabeça fria e medita sobretudo numa vitória rápida, batendo-se por todos os povos que querem manter-se livres, ajudando os Atenienses a resistirem às hordas dos Bárbaros, residindo nas Acrópoles destas cidades livres que inventaram a Democracia e no-la transmitiram, protegendo as Federações, guiando as comunidades políticas, presidindo aos seus tribunais, inventando mesmo o “voto de Minerva” (como traduziriam os Romanos) quando tem de desempatar um pleito penal em torno do crime de Orestes, o matador da sua mãe Clitemnestra, a mulher infiel de Agamémnon...

Por isso é Atena uma deusa alada, crente na justiça e na liberdade, assim como na vitória dos que se batem por estes dois valores. Vê-la apenas como patrona da guerra é esquecer que ela é ainda venerada como operária – entre os seus epítetos está o de “Ergane” (artífice, a industriosa) – e protectora de todos os que trabalham, desde os oleiros, cuja arte eminentemente helénica ela tanto estima, aos tecelões, às fiadeiras – Penélope, a da tapeçaria sem fim, é-lhe, assim, grata –, favorecendo os trabalhos das mulheres em geral – ela é Hygia, protectora do lar, mãe da saúde e da higiene –, aos pedreiros e aos carpinteiros. A roca e o fuso são-lhe tão caros como a lança ou o escudo. Estas razões explicam o seu evidente favoritismo por Ulisses, o *homo faber* por excelência, aquele que é capaz de cortar árvores com um machado e com elas construir uma jangada com mastro e leme,⁴ aplinar uma prancha de madeira, pregar com um martelo e pregos as paredes de uma cabana, fabricar um leito nupcial de oliveira – a árvore de Atena –, ou uma jangada, assim como, num lance dramático, na caverna de Polifemo, prontamente aparar uma estaca para cegar o único olho do monstro carnívoro, filho do seu arquí-inimigo Poseidon, salvando-se a si e aos seus companheiros de aventura, da mesma maneira que talha no verbo grego um discurso volúvel e adequado para convencer ou até ludibriar alguém, nisso se parecendo com a sua protectora de “olhos brilhantes”, excelente oradora também.

Homero dá ao seu herói diversos epítetos para lhe definir esta capacidade de grande artesão ou fabricante de ardis, instrumentos tanto intelectuais como físicos, de retórica ou de artesanía, artefactos mentais ou físicos, feitos com sons ou com madeira: ele é chamado, antes de mais, “dios” (ilustre, brilhante, famoso, prestigiado), depois é “poly-Atlas” (muito resistente, capaz de suportar muitas provações e males), “polymekhanos” (muito industrioso), “polymetis” (muito engenhoso), e, por fim, além de “polykometis” (de espírito flexível e vivo), ele é “polytropos” (muito astucioso). Este último epíteto ficou-lhe como o mais referido e glosado: homem fértil em astúcias e ardis, Ulisses é o herói de muitas manhas, de muitas habilidades, aquele cuja aljava encerra inúmeras flechas, aptas a servirem-lhe em todas as ocasiões e percalços.

Atena tinha de estimar altamente um homem deste calibre: um varão intrépido, capaz de manejar a espada e a palavra, esse outro gume cortante e fino, capaz de pregar uma estaca no olho de um monstro canibal – aquele que James

⁴ Veja-se *Odisseia*, trad. de E. Dias Palmeira e M. Alves Correia, 4ª ed., Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1972, rapsódia V, pp. 71-73. «Cortara vinte árvores ao todo, que devastou com o bronze, alisou habilmente e endireitou, servindo-se dum fio. Entretanto a preclara deusa Calipso trouxera-lhe trados. Com estes furou todos os paus e ajustou-os uns aos outros, por meio de cavilhas e travessas e a golpes de martelo.» (*op. cit.*, pp. 71-2).

Joyce transformaria num frenético nacionalista irlandês, a arremessar uma lata de biscoitos sobre um Bloom/Ulisses em retirada prudente de um *pub* fumarento de Dublin...⁵ —, que sabe inventar a todo o momento uma mentira habilidosa e adequada à circunstância, assim como se desenvencilhar em situações embrulhadas e falsas — como na sua astúcia para descobrir o travestido Aquiles, quando o guerreiro se fez passar por mulher para não partir para guerra de Tróia. Em suma,

⁵ Veja-se *Ulisses* de J. Joyce, trad. de Ant3nio Houaiss, 2ª ed.- Lisboa, Difel, 1983, pp. 256 ss. A taberna onde se passa o epis3dio do encontro de Bloom/Ulisses com o Cidad3o/Polifemo 3 de Barney Kierman, sendo Leopoldo Bloom — que 3 judeu — atacado pelo nacionalista fan3tico, “o Cidad3o”, como lhe chama Joyce-, um seqaz do “Sinn-Fein”. Bloom, fumando o seu charuto, comea por responder com ironia aos remos do agressivo patriota irland3s, mas acaba por se retirar prudentemente do *pub*, altura em que o Cidad3o o tenta atingir com uma lata de biscoitos. Para a an3lise do Polifemo de Joyce, veja-se o conhecido guia do romance feito por Harry Blamires, *The Bloomsday Book*, Londres e Nova Iorque, Methuen, 1981, 275 pp, *maxime*, pp.121-138. Blamires sublinha, com inteiro acerto, que o Cidad3o/Polifemo, por ser zarolho, tem uma vis3o parcial da realidade e da vida, quando Joyce se preocupava em obter delas uma vis3o binocular. O Cidad3o irland3s que insulta Bloom no *pub*, 3, portanto, grosseiramente arrogante, cruel, e est3pido”, mostrando um Ego gigantesco e exprimindo opini3es exageradas, em oposi3o ao judeu irland3s, o qual 3, em perfeita ant3tese, am3vel, pacífico, caridoso, sendo sempre capaz de ver os dois lados de uma quest3o (op.cit., p.121). H3, assim, nesta obra, uma verdadeira “dicotomia um-olho-dois olhos”, sendo peculiar de Joyce, como artista, “repudi3r sempre todos as vis3es mono-oculares” (p.122). Blamires recorda que a est3tua que representa o imp3rio brit3nico, em Dublin, 3 a de Nelson, o marinheiro que s3 tinha um olho (id.)...No meio da cena, uma caixa de bolachas 3 trazida para que o velho c3o sarmento e agressivo do Cidad3o, conhecido por Garryon, seja alimentado, ao mesmo tempo que o an3nimo narrador desta cena exprime evidente antipatia pela intelig3ncia superior de Bloom, caixa que vai ser o equivalente da rocha que Polifemo lana na direc3o de Ulisses, depois de uma azeda pol3mica na qual o Cidad3o discute com Bloom pol3tica irlandesa e noa3o de p3tria, excitando-se cada vez mais contra os ingleses, que seriam uma naa3o sem arte, nem m3sica, nem literatura (trad. Houaiss cit., p.244), portanto sem lugar na cultura europeia, enquanto Bloom fala como Jesus ou como Ulisses, no meio daqueles fan3ticos excitados pela bebida, havendo um dos convivas que mostra um jornal onde se noticia que mais um negro foi linchado nos Estados Unidos, em Omaha (p.246), o que introduz o tema da Crucifica3o na conversa; os efeitos da bebida acentuam-se e, com esta, a raiva anti-semita do Cidad3o e a sua mania nacionalista t3mb3m, perguntando a Bloom o que 3 uma naa3o, pretexto para a sua tirada contra os judeus (p.248), comeando por cuspir para o ch3o quando o judeu se reclama de uma cidadania irlandesa e condena a futilidade da “fora, 3dio, hist3ria, tudo isso”, j3 que a verdadeira vida n3o 3 injusti3a nem viol3ncia mas “amor. Quero dizer, o contr3rio do 3dio” (p.249), ao mesmo tempo que o Cidad3o durante uma curta aus3ncia do judeu, troa de Bloom-Messias (p.252); por fim, antes de sair, Bloom faz a defesa dos judeus, lembrando que Mendelsohn, Marx, Espinosa e Jesus tinham sido dessa raa, e que o Deus deles t3mb3m o fora — “Cristo foi um judeu, como eu”, conclui (p.256), ao mesmo tempo que o Cidad3o, decidindo crucific3-lo, vai buscar a caixa vazia de bolachas e a arremessa na direc3o da rua, sem todavia acertar em Bloom, j3 que o sol o encandeia (p.257), ao mesmo tempo que Bloom consegue um transporte que o leva daquele local t3o perigoso, transformando Joyce o fugitivo num profeta Elias que ascende ao c3us, numa quadriga, em vez de um coche, no meio de anjos que cantam e de nuvens que o nimbam: “E veio uma voz dos c3us, que clamou *Elias! Elias!* E Ele respondeu num grande grito: *Abba! Adonai!* E eles O viram bem a Ele ben Bloom Elias, em meio as nuvens de anos subir para a gl3ria do clar3o, um 3ngulo de quarenta e cinco graus sobre o Donohoe da Ruela Verde, como o jacto de uma pazada.” (p.258).

No seu excelente vademecum joyceano intitulado *Re Joyce* (com a dupla significa3o de “alegrar-se” e “de novo Joyce”...), o romancista Anthony Burgess (1919-1993) dedica um cap3ulo de muito interesse ao epis3dio da taberna de Barney Kierman, na qual o Outis (*Ningu3m*) de Homero — 3 esse o nome astucioso que Ulisses declina quando Polifemo lhe pergunta como se chama o visitante — encontra o equivalente contempor3neo do monstruoso filho de Pos3idon, o fren3tico ciclope, agora designado t3o s3 por “Cidad3o”, uma chauvinista irlan-

Ulisses é o *varão fértil em recursos* – como canta o bardo na invocação inicial à musa Calíope⁶ – que, como dele diria um outro combatente diante dos muros da alta Ílion, era um homem superior. Ouçamos o bravo Diomedes explicar porque preferia a ajuda do senhor de Ítaca numa empresa que os aqueus congeminavam roubar o Palladium dos troianos: “(...) como poderia esquecer-me do divino Ulisses, amigo exímio, de coração de pomba, ânimo inquebrantável a todos os trabalhos do mundo e a quem Palas Atena perdidamente ama? Indo com ele, nossas cabeças ferirão lume, nossas fronte jorrarão flamas, porque ele, mais do que todos, pensa superiormente (*epei perioé moésai*)”.⁷

Poderia haver maior louvor do que este, pronunciado por homem tão aguerrido como o filho de Tideu, aquele que, no ciclo troiano, aparece como o companheiro habitual do astucioso cretense que era *basileus* em Ítaca? E não foi o cavalo de Tróia o ardil supremo, por Ulisses inventado, que garantiu, depois de dez anos de intermináveis cutiladas recíprocas e goradas arremetidas sem fim contra as muralhas de Ílion, a sua tomada e a vitória final dos aqueus? Ulisses é, sem dúvida, de quantos mortais povoam a mitologia grega, o que está mais próximo de Atena, que esta melhor protege, com um desvelo verdadeiramente amoroso, de ponta a ponta da sua carreira, desde os anos de guerra à década seguinte de errância nesse mar que ficava no meio da terra, permitindo-lhe, enfim, regressar a Ítaca, protegido por uma bruma benéfica que ela mesmo

dês que constitui uma excelente réplica do canibal gigante da *Odisseia*, na medida em que tudo nele é excessivo, violento, pletórico, inchado e infatuado e, como se viu, unilateral (sem esquecer a ferocidade do seu rafeiro), devido ao facto de só ter um olho (cf. *Re Joyce*, Nova Iorque, W.W. Norton & Company, 1968 276 pp, pp.142-150). Recorrendo ao modelo homérico, Burgess lembra que Joyce insiste na questão dos nomes dos personagens nessa cena, já que o seu narrador é anónimo, que o Cidadão também não é designado por qualquer apelido e que o próprio Bloom acaba por perder o seu, na perspectiva anti-semita do avinhado e agressivo político de café (p.144). O azeito diálogo entre ambos gira em torno da força, da violência e do amor, mostrando-se o Cidadão rudemente partidário do uso da força e Bloom pela prática do amor (p.145), insistindo Burgess no facto da retórica do irlandês fanático ser feita de palavras altissonantes e vácuas que impedem a visão da verdade (p.146).

São vários os estudos sobre o Ulisses judeu de Joyce; recordemos: – Neil R. Davidson, *James Joyce, Ulysses and the Construction of Jewish Identity: Culture, Biography and the "Jew" in Modernist Europe*, 1996, 305 pp. – Marilyn Reizbaum, *James Joyce's Judaic Other*, Cambridge, Stanford (E.U.A.), Univ. Press, 1999, 208 pp. – James Fairhall, *James Joyce and the Question of History*, 1995, 308 pp. – Ira B. Nadel, *Joyce and the Jews: Culture and Texts*, 1996, 290 pp. Vejam-se ainda os supracitados estudos de Anthony Burgess, *Re Joyce*, (Nova Iorque, W.W.Norton & Co, 1968, 276 pp) e o de Harry Blamires, *The new Bloomsday Book: a guide through Ulysses* (4ª ed., Londres e Nova Iorque, Methuen, 1981, 275 pp).

⁶ *Odisseia*, p.1 : «Ó Musa, fala-me do solerte varão que, depois de ter destruído a cidade sagrada de Tróia, andou errante por muitas terras, viu a cidade de numerosas gentes e conheceu-lhe os costumes; e, por sobre o mar, sofreu no seu coração aflições sem conta...» Recorde-se que Calíope é uma das 9 musas, cabendo-lhe inspirar a género da epopeia, o domínio do *epos*.

⁷ Veja-se *Illiada*, trad. de Alves Correia, vol. I, pp. 234-235.

espalhou no ponto de desembarque do herói tanto tempo ausente, garantindo-lhe, por fim, a vingança completa, terrível e definitiva sobre o bando molesto dos pretendentes ao trono e ao leito conjugal de Ulisses?

Em 1865, quando o antigo seminarista bretão, Ernest Renan (1823-1892), visitou pela primeira vez Atenas, a sua subida à Acrópole deixou-lhe uma impressão tão profunda que se havia de traduzir, alguns anos depois, numa emocionada oração publicada na *Revue des Deux Mondes*, em 1876, uma prece de grande lirismo, trecho inesquecível da prosa francesa de oitocentos, intitulada

“PRIÈRE SUR ACROPOLE
QUAND JE FUS ARRIVÉ À COMPRENDRE
LA PARFAITE BEAUTÉ». ⁸

Ali, no Parténon, Renan encontrava o divino à escala do homem, essa harmonia perfeita estabelecida pelos Gregos entre a beleza, a razão e o sentido da divindade. Após o “milagre judeu”, que este antigo católico tivera a oportunidade de encontrar no Médio Oriente, apercebendo-se do vale do Jordão, do alto de Casium, Renan deparava agora, junto do Parténon, no templo de Atena, com o excelso “milagre grego” naquela colina eterna. E todo o mundo lhe pareceu, por contraste, bárbaro, sobretudo em comparação com aquela grandeza verdadeira e simples que lhe tocou o mais fundo do seu ser de gaulês, espécie de Cita civilizado, como se compraz em sublinhar naquele reencontro tardio com a inigualável deusa grega de olhos de mocho, azuis e brilhantes, essa outra virgem tão diferente da venerada pelo culto cristão.⁹ A comovida e belíssima oração que este antigo seminarista sulpiciano ergueu, na Acrópole, à majestade de Atena e ao “culto da razão e da sabedoria (...), lição eterna de consciência e de sinceridade”,¹⁰ como escreve, ao mesmo tempo que deplora ter chegado demasiado tarde àquele lugar santo, tem a melancolia pungente de alguém que, mesmo admirando a excelência do milagre helénico, está dele demasiado longe, pela educação, pelo povo a que pertence, pela religião semita cristã que, entretanto, invadira o universo, expulsando as divindades demasiado humanas dos pagãos, perdido no meio de reis que governavam um mundo já sem democracias – era Napoleão III que governava então a França. Recordemos algumas passagens dessa comovida prece sobre a Acrópole:

⁸ Veja-se Ernest Renan, *Souvenirs d'Enfance et de Jeunesse*, Paris, Livre de Poche, 1967, pp.50-56.

⁹ Ibidem, p.49.

¹⁰ Ibidem, p.50.

“(…) só tu és pura, ó virgem, só tu és sã, ó Hígia, só tu é forte, ó Vitória. As cidades, tu as defendes, ó Promachos (...); a paz é o teu fim, ó Pacífica, Legisladora, fonte das constituições justas, democracia, tu cujo dogma fundamental é que tudo vem do povo e que, em toda a parte onde não houver povo para alimentar e inspirar o génio, não há nada, ensina-nos a extrair o diamante das turbas impuras. Providência de Júpiter, obreira da vinha, mãe de toda a indústria, protectora do trabalho, ó Ergane, tu que fazes a nobreza do trabalhador civilizado e o pões tão fortemente acima do Cita preguiçoso; Sabedoria, tu que Zeus deu à luz depois de se ter dobrado sobre si mesmo, depois de ter respirado profundamente; tu que habitas no teu pai, inteiramente unida à sua essência; tu que és a companheira e a sua consciência, Energia de Zeus, chispa que acende e mantém o fogo nos heróis e nos homens de génio, faz de nós espiritualidades perfeitas.”¹¹

Era nestes termos de comovida e imensa saudade por um milagre antigo, perimido na poeira dos séculos, definitivamente soterrado por centúrias de cristandade, que o historiador das línguas semitas e dos começos do cristianismo evocava a desaparecida deusa helénica, doravante tratada como um «ídolo», a divina protectora de Ulisses. Todavia, se é bem verdade que os deuses morrem – como ele mesmo sublinha na oração citada¹², a verdade é que os heróis, sobretudo míticos, sobrevivem-lhes e continuam entre nós, humanos, demasiado humanos, sem a ajuda das divindades protectoras de outrora. E, de entre eles se destaca, sobretudo, o subtil e astucioso Ulisses, o primeiro Europeu da história, o primeiro nauta de uma civilização de viajantes que celebraria o lema do «navegar é preciso, viver não» (*navigare necesse est, non vivere*), o personagem do primeiro poema da aventura marítima europeia, fundador do tipo mesmo do Europeu como homem da palavra e da razão, da habilidade e da capacidade de tudo afrontar e vencer, o diplomata prudente que medeia conflitos e o aventureiro que não hesita em afrontar monstros e canibais, borrascas e perigos ainda mais capciosos, como esse lótus que os Lotófagos comem e, por essa razão, perdem a memória e renunciam a voltar ao lares,¹³ enquanto que o nosso herói se recusa a tomar aquela droga e mantém, por essa razão, a fidelidade aos seus, à terra e ao pai, à mulher e ao filho, ele que o destino forçou a ser navegante.

Embora seja o homem do leme, sempre a viajar, Ulisses é, afinal, um nauta recalcitrante, que só navega porque tem de ir de Tróia à sua ilha jónia, nas cos-

¹¹ Ibidem, p. 53.

¹² Ibidem, p.56: “Os deuses passam, como os homens, e não seria bom que eles fossem eternos.”

¹³ Cf. Pierre Vidal Naquet, *Le Monde d'Homère*, Paris, Perrin, 2002, p. 42.

tas da Etólia, de regresso ao seu senhorio feudal. Ele que tudo fizera para evitar a guerra de Tróia, que ali combatera com denodo e inteligência, quer apenas, agora, tornar a casa, onde os seus o esperam, sendo forçado, pela ira de Poséidon, a afrontar a onda amarga, ele que só sonha com a rabiça do arado, o trigo e a vinha da sua lavoura, e a oliveira do seu reinozinho insular, onde, sem que ele o saiba nesses anos de êxodo permanente, tem mais de uma centena de Egistos à sua espera, de lâmina desembainhada...Forçado a uma labiríntica viagem, o destino compele-o a errar pelo mundo mediterrânico, afrontando tanto os monstros que nasceram dos deuses como as feras que vieram das entranhas da terra, sendo um homem sempre vitorioso no meio de tantos perigos, ciladas, intempéries naturais, passagens árduas das rotas marítimas, povos hostis, e ainda ninfas, mulheres de grande beleza e alguma malícia que o atraem, lhe oferecem os seus leitos amorosos e lhe pedem que não torne ao lar – a preclara e terna Calipso, a deusa de belas tranças, Circe, a bruxa – e outras tentações ou cataclismos que um viajante pode conhecer no regresso a casa, sem esquecer uma descida aos infernos, onde encontrará os antigos companheiros da guerra, mais a sombra da mãe e o adivinho Tirésias.

Primeira grande obra da literatura europeia de viagens, atribuída a Homero e escrita talvez no séc.VIII a.C., reportando-se a uma guerra que teria ocorrido cerca do XII a.C., a *Odisseia* surge-nos, deste modo, como o primeiro “Bildungsreise” ocidental, constituindo-se, assim, como uma grande experiência iniciática de descoberta do espaço geográfico envolvente, o mundo mediterrânico concebido sob todas as suas formas, das humanas às animais, das terrestres às sobrenaturais ou ctónicas, sob o olhar sempre curioso e empreendedor do subtil Ulisses, o descobridor, o navegador, o experimentador, além de infatigável inventor e operário. Ulisses, o *homo faber* que a sua constante protectora Atena, a patrona dos operários, venerava como seu discípulo dilecto entre os mortais, capaz de governar um leme, dirigir um arado ou aplinar um toro de madeira, plantar uma vinha, armar um arco, castigar um insolente ou servir-se de uma estaca afiada para se desenhencilhar de um canibal monstruoso que tinha um só olho, assim como apto ainda a recuperar os companheiros que uma maga transformara em porcos ou navegar entre Cila e Caríbdis, do mesmo modo que sabia escutar o canto mavioso das sereias sem ser por elas transtornado, Ulisses, dizíamos, perdura como herói permanente de um Panteão continental, como modelo do próprio espírito daquilo que, desde há 28 séculos, vem sendo a ideia, a esperança e o projecto comunitário da Europa, a vontade de unir os homens e as cidades livres e prósperas em torno de uma herança comum de inteligência, justiça, beleza, coragem e harmonia. E não haverá, para cada uma destas qualida-

des, um episódio comprovativo da *Odisseia* e uma acção específica do seu brioso herói? Mesmo no séc.XX, a centúria do Holocausto e de massacres incomensuravelmente maiores que todos os dos séculos anteriores, o *nostos* de um sobrevivente de Auschwitz, o judeu italiano Primo Levi, reinventa a odisseia de um regresso à sua Ítaca em Turim: o modelo homérico continua a perfilar-se por detrás dessa pungente narrativa da extrensíssima viagem que este sobrevivente do *annus mundi* nazi fez através da Europa, de retorno a sua casa depois da libertação dos prisioneiros no atroz campo de morte na Polónia.¹⁴

Os gregos consideravam-na, assim como à *Iliada*, mais do que uma mera obra literária, antes a assimilavam como se fosse uma verdadeira gramática helénica de símbolos, ideais e valores, uma completa cosmovisão muito rica, ao mesmo tempo plástica, moral e sensorial, e que lhes ensinava a vida, a conduta no dia a dia e os preparava para a acção nos grandes momentos e na adversidade, e até para enfrentarem a morte. O seu fascínio intemporal e a permanente presença dos seus episódios, símbolos e estórias de cada personagem fizeram dela uma amálgama onde a literatura e a vida se imbricaram para sempre desde o momento em que foi escrita e lida pelo povo quer a concebeu e até a decorou. A sua ética, embora muito anterior ao nascimento do cristianismo, acomodou-se com a civilização de origem semita que a mensagem de Cristo trouxe ao mundo antigo, amoldando-se a ela e renascendo em cada grande viragem cultural da vida europeia, mesmo em períodos onde um certo fundamentalismo religioso parecia fazê-la remeter para as trevas exteriores desse paganismo no qual fora amassada. Mesmo nunca sendo um herói canónico cristão, susceptível de ser de algum modo santificado ou mesmo baptizado e incluído no panteón de Jesus, Ulisses perdurou e renasceu em sucessivas metamorfoses ao longo dos 28 séculos que a sua existência já regista. Os heróis que se bateram em torno da obscura cidadezinha de Tróia e, depois, forcejaram por tornar aos seus lares, lograram, assim, uma vitalidade e uma imortalidade que lhes vem, sem dúvida, da prodigiosa virtualidade de assumirem de modo exemplar e típico as grandes vertentes da alma humana, a complexidade do ser humano, como figuras simbólicas e, ao mesmo tempo, realíssimas, abertas a todas as metamorfoses subseqüentes da consciência europeia e mundial. Uma mitologia capaz de erguer criações psíquicas tão vívidas

¹⁴ Veja-se Primo Levi (1919-1987), *A Trégua* (trad. franc. *La Trêve*, Paris, Grasset, 1997, 242 pp), obra da qual o grande cineasta italiano Francesco Rosi (nasc. em 1922) fez um belíssima adaptação cinematográfica, o filme italo-franco germânico *The Truce*, 1996, com John Turturro no papel de Primo, que sai de Auschwitz em direcção a Turim, depois da libertação do campo pelos soviéticos, iniciando um interminável viagem odissaica de comboio, primeiro pela Rússia, passando depois pela Roménia, Hungria, Áustria, Alemanha, e, por fim, chegando a sua casa.

e perenes estava forçosamente apta a sobreviver a todos os terremotos anímicos da formação das civilizações que a Europa havia de conhecer, desde o mítico rapto da princesa, numa praia do Líbano, até aos nossos dias.

Obra de verdadeira pedagogia vital e, ao mesmo tempo, obra seminal cujo impacto sobre a cultura helénica foi imensa e, a partir dali, sugestionou toda a cultura romana, cristã e ocidental, o poema de Homero atravessa, além do mais, toda a cultura europeia, numa nova odisseia sem fim, sendo retomado pelos poetas, pelos músicos, pintores, romancistas e demais artistas da palavra ou das formas plásticas, renascendo em cada uma dessas criações desde a Idade Média aos nossos dias, inspirando os nautas, os políticos, os artistas, os descobridores, navegadores e exploradores – ele é Vasco da Gama, Cabral, Cook, La Pérouse, Dr. Livingstone, Amundsen, Burton, bem como uma legião de aventureiros, metamorfoseando-se de mil formas, enfrentando de novo os ciclopes, escapando aos estreitos de Cila e Caríbdis da história, perseguido por demónios antigos que, em cada época, de acordo com cada *Zeitgeist*, vão ganhando rostos diferentes e renovadas formas de agressão, intolerância, crueldade e ódio. Por isso a construção europeia o não pode esquecer como seu inspirador, guia, político e nauta capaz de navegar todas as rotas, mesmo que nelas novos Poseidons ou novos Polifemos ou novos ventos descontrolados de Eolo – ou até novos comedores de lótus – ameacem a sua caminhada em destino à Ítaca. Europeu e pai de Europeus, Ulisses não deixa, por isso, de ser também planetário, como Fausto, Hamlet, D. Quixote ou Don Juan, figuras do imaginário que a Europa engendrou e deu ao mundo, à imensa comunidade humana do nosso planeta, guias do seu pensar e do seu agir.

Marginalia:

Ulisses na 7ª Arte

Pode dizer-se que a *Odisseia* não recebeu grande atenção por parte da 7ª arte. Os títulos mais relevantes, neste domínio, são de facto escassos, passando sobretudo pela adaptação que o cineasta italiano Mario Camerini (1895-1981) fez do poema homérico com o seu filme a cores *Ulisses* (1954), cabendo a Kirk Douglas (nasc. em 1916) o papel do herói da saga e a Silvana Mangano (1930-1989) tanto o de Penélope como o de Circe, fazendo Anthony Quinn (1913-2001) o de chefe dos pretendentes. O guião é de Franco Brusati, M. Comerini e Irwin Shaw; o filme dura 103 minutos. A encenação tem méritos e a narrativa é fiel a Homero, sendo visualmente impressionante a batalha final contra os

pretendentes, cabendo ao actor judeo-americano Kirk Douglas um desempenho cheio de vitalidade e convicção.

Houve depois um filme franco-italiano intitulado *Ulisses contra Hércules* (1962) de Mario Caiano, obra fantasiosa e que nada tem a ver com a *Odisseia* de Homero. Em 1997, o russo Andrei Konchalowsky (nas. em 1937, irmão do também cineasta Nikita Mikhalkov, nasc. em 1945) realizou para a televisão uma série baseada no poema, de que se extraiu ainda uma longa-duração de 180 minutos, *Homer's Odissey*, com Armand Assante no papel de Ulisses, Isabella Rossellini no de Atena, Greta Scacchi no de Penélope e Vanessa Williams (antiga Miss América) no de Calipso. É uma versão com alguma beleza formal, sobretudo no tocante à escolha dos cenários naturais, tendo o filme sido rodado na Turquia e em Malta, mas algo débil como adaptação credível do poema homérico. Esta série passou no canal 1 a TV portuguesa, em 3 e 4-IV-1999. Algumas das actuações são francamente deploráveis, como a da ex-Miss America no papel da ninfa Calipso. O episódio de Polifemo parece mais feito pelos estúdios Walt Disney do que pelo talentoso autor de *Círculo íntimo* e d'*Os Amantes de Maria*. Toda a longa cena passada na ilha Ogígia é fastidiosa, frisando o grotesco. Também ao episódio de Circe falta credibilidade, sendo infeliz a actuação da actriz a que se deu esse papel de maga, Bernadette Peters. A guerra de Tróia, evocada em poucos minutos, também peca pela debilidade narrativa, sendo apenas o cavalo de madeira e a morte de Lacoonte que despertam algum interesse. O regresso de Ulisses a Ítaca tem, todavia, alguma força e rigor. A cena das sereias foi suprimida, mas em compensação foi-nos contada a descida de herói aos Infernos, onde encontra um Tirésias bem interpretado por Christopher Lee, actor apropriado a este papel. Mais apto a descrever o demoníaco círculo íntimo do tirano Estaline do que as aventuras de Ulisses, Konchalowsky perdeu, com esta adaptação, uma excelente ocasião de prestar a grande homenagem plástica que o cinema devia ao poema de Homero.

Já os americanos irmãos Coen, nascidos ambos em 1958 – Joel e Ethan Coen –, conseguiram o prodígio de, com toda a credibilidade, realismo forte e muito humor, ressuscitar Ulisses na América do Norte dos anos da depressão, com uma prodigiosa estória das vagabundagens pícaras de três fugitivos de uma prisão, por esse *deep south* dos Estados Unidos, cheio de racistas e pregadores bíblicos do ódio, gente da KKK – aptamente pronta a fornecer o equivalente dos ciclopes e do Polifemo de Homero –, *gangsters* pitorescos, carcereiros cruéis, políticos divertidos e corruptos, cantores negros, esposas abandonadas, naturalmente assediadas por pretendentes, e ainda toda uma vasta fauna de seres que

foram livremente adaptados a partir da saga de Homero, que os geniais irmãos Coen dizem ter lido “por alto”, com a vantagem suplementar de não terem que pagar direitos autorais : referimo-nos ao filme *Irmão, onde estás?* (*O Brother, where art thou?*), realizado em 2000 (DVD português da Lusomundo, 2000, 103 minutos de duração), com o admirável actor George Clooney no papel de Ulisses (aliás Everett Ulysses McGill), mais John Turturro (Pete) e Tim Blake Nelson (Delmar, um débil mental), seus cómicos companheiros de prisão que o herói convence a fugir para irem procurar um tesouro que diz ter escondido, mas que na verdade nunca existiu.

O filme, de enorme qualidade visual e de colorido requintado e adequadíssimo, passa-se no *deep south* norte-americano, durante os anos negros da depressão, narrando as aventuras e desventuras de três fugitivos de uma prisão rural do Mississipi, o astucioso e mentiroso Everett Ulysses, o pobre de espírito Delmar e o azedo Pete, encontrando pelo caminho umas sereias muito belas mas maléficas, um cantor negro que diz ter vendido a alma ao Diabo (Chris Thomas King no papel de Tommy Johnson), com o qual formam um trio que grava um disco que lhes vale fama instantânea, trio entre-tando perseguido por um ciclope racista, membro da Klu Klux Klan, que é zarolho, brutal, muito racista e vende bíblias (Big Dan Teague, o actor John Goodman). Ulisses tenta recuperar a mulher, Penny (Holly Hunter), entre-tanto cortejada por um noivo, mais os filhos, que mal o recordam, sendo o trio fugitivo perseguido com feroz determinação por um “sheriff” chamado Colley (Daniel von Barga). Os foragidos logram escapar a um linchamento numa cerimónia nocturna encenada pela KKK, participam disfarçados numa festa musical numa cidade onde se vai realizar uma eleição e são, finalmente, salvos da força pelo rebentamento de uma barragem que varre tudo e todos, salvando os amigos em fuga.

O guião deste filme foi publicado em *O Brother, where are Thou?*, texto de Ethan Coen e Joel Coen, Londres, Faber and faber, 2000, 111 pp; ilustr.. Algumas das cenas cruciais: as sereias (pp.48 ss), o ciclope Big Dan (pp.54 ss), Ítaca no Mississipi (p.63), a KKK (pp.84 ss), o Diabo (pp.26-27). Esta adaptação do poema homérico, embora extremamente livre e feita com um à vontade extraordinário pelos dois irreverentíssimos irmãos Coen, pertence sem qualquer dúvida à mais admirável forma de extrair da *Odisséia* uma história sempre actual, dignamente apostada em enaltecer os valores do amor, da amizade, da aventura e até da solidariedade humana, o que demonstra, afinal, que os mitos europeus, como este de um homem que quer regressar a casa, podem ter uma leitura universal.

Dois “remakes” da Odisseia:

A Odisseia de Jean Giono

O escritor francês Jean Giono (Manosque, 1895 – id., 1970), filho de um imigrante italiano fixado na Provença, inicialmente empregado bancário, publicou em 1930 o seu versão da *Odisseia* homérica no romance intitulado *Naissance de l'Odysée* (Paris, Grasset, col. Cahiers Rouges, 1987, 235 pp). Aqui, um marinheiro grego fértil em recursos e, sobretudo, em imaginação e facilidade de palavra, inventa toda uma história para justificar o seu tão demorado regresso a casa após a guerra de Tróia. Em suma, Ulisses não teria sido de modo algum o famigerado herói, mas antes um preguiçoso viajante que em cada porto encontrava uma paixão, o que lhe demorava o retorno a Ítaca, indo, assim, não de ilha em ilha, mas de mulher em mulher (p.15). Chegado ao Peloponeso, onde todos o supunham morto, constataria que a fiel Penélope também se apaixonara por outros, tendo agora uma relação estável com um amante local (pp.50 ss). Numa taberna, um cliente conta que assistiu ao naufrágio de Ulisses (pp.54 ss), o que leva o verdadeiro Ulisses a protestar contra esta versão inverídica, afirmando que o famoso herói tinha antes sido vítima de filtros, de sereias e de ciclopes que lhe complicaram o regresso, não tardando em ouvir um vendedor de azeite repetir esta mesma história que ele acabara de inventar...

Ulisses receia que toda a Ítaca se vá rir dele, de modo que regressa disfarçado de mendigo, procura Telémaco, e é reconhecido pelo velho Eumeu, o qual vai avisar Penélope de que o marido voltara. Entretanto, Ulisses passeia-se pelas suas antigas terras e verifica que estas foram vendidas ou estão por lavrar (pp.124 ss). Chegado a sua casa, fala com Penélope, mas sem se dar a conhecer, e partilha com ela uma refeição na qual participa Antinous, o amante de Penélope (p.158), que lhe é apresentado como um simples amigo. Uma disputa entre o amante e o marido, na qual Ulisses fere aquele, convencendo-o de que é de facto um homem de grandes poderes físicos, força Antinous a fugir, acabando por cair, morrendo da queda que dá (pp.182-189). Tornado de novo dono da sua casa, Ulisses decide viver da sua fama lendária, totalmente fictícia (pp.191 ss), enquanto Telémaco reaparece (pp.214 ss), depois de se ter feito aventureiro, à maneira do pai, tendo também uma história para contar, embora verdadeira e, por isso mesmo, menos extraordinária, pelo que ninguém acredita nela, o que o humilha, levando-o à loucura e, por fim, meditando matar o pai (pp.226-7).

Em suma, neste singular “remake” provençal do poema de Homero, toda a *Odisseia* se transforma, afinal, numa manta de cochichos e mentiras inventadas,

de historietas contadas em tabernas, entre marinheiros e prostitutas, uma mitologia esvaziada de sentido, toda construída por patranhas e superstições. O espírito desta *Odisseia* de Giono é posto, como toda a sua demais obra, no quadro provençal, nas montanhas da Alta Provença natal do escritor, sobre um fundo de panteísmo que rejeita os ideais de sacrifício e renúncia, preconizando antes um regresso à natureza, o que seria a imagem de marca das suas obras como *Regain* (1930), *Un de Baumugnes* (1932), *Jean le Bleu* (1932) e outras, pelo menos até ao período da ocupação hitleriana da França, durante o qual o seu comportamento lhe valeria, depois, muitos dissabores, uma vez que Giono, o pacifista ardente que recusava fazer uma guerra que ele conhecera nas trincheiras de 14-18, militara por um pacifismo que, nessa altura, acabaria por tomar, ao fim e ao cabo, aspectos involuntariamente favoráveis ao ocupante alemão. Esses escritos pacifistas – *Refus d'Obéissance*, *Lettre aux paysans sur la pauvreté et la paix*, etc. – foram reunidos no volume *Écrits pacifistes* (Paris, Gallimard, col. Idées, 1978, 310 pp).

A Nova Odisseia de Nikos Kazantzakis

Nikos Kazantzakis (Heraklion, Creta, 1883 – Alemanha, 1957), grande escritor e poeta grego, eterno candidato falhado ao prémio Nobel da literatura, autor de êxitos literários de repercussão mundial, tais como os romances *Alexis Zorba* (1946), *Cristo recrucificado* (1954), *Liberdade ou Morte* (1953), *A última Tentação de Cristo* (1954), escreveu uma vasta *Odisseia* em 24 livros e 33.333 versos, publicada na Grécia em 1938. Tradutor de Nietzsche, Dante e Goethe, N. Kazantzakis editou em 1938, com 55 anos, a sua nova *Odisseia*, trad. para inglês, em 1958: *The Odyssey, a Modern sequel* (trad., notas e sinopse dos 24 livros por Kimon Friar, universitário americano, com dezenas de ilustrações de Ghika, i.e., Nicolas Hadji-Kimiano, nasc. em Atenas em 1906), Nova Iorque, Simon and Schuster, 1958, 824 pp; sinopse dos XXIX livros, pp.777-813.

Este vasto poema novecentista conta a segunda e derradeira saída de Ulisses de Ítaca, depois do regresso à pátria, casado o seu filho Telémaco com a jovem Nausicaa. O herói homérico sai de casa, visita Esparta, donde leva Helena consigo (livro II, pp.78 ss), em direcção a Creta, ali vivendo algum tempo e intentando derrubar a monarquia local (pp.104 ss); prossegue na sua viagem, agora no Egipto, onde promove uma revolta dos trabalhadores (livro VI, pp.326 ss), é aprisionado mas logra fugir, tal como Moisés, interna-se em África em busca das fontes do Nilo (livro XIII, pp.419 ss), sobe a uma montanha onde se estabelece como um eremita contemplativo e místico (livro XIV, pp.419 ss), decide construir uma nova

Jerusalém de tipo comunista, mas esta cidade utópica é destruída pela irrupção de um vulcão (livro XVI, pp.456 ss), fica de novo sozinho, entregando-se a novas experiências ascéticas – em 1956 reconheceria que as suas “ascensões” tinham tido a ver, sobretudo, com Cristo, Buda, Lenine e Ulisses; ele que traduzira Nietzsche e assistira a cursos de Bergson, em Paris... –, dirige-se, por fim, para a Antártica, sendo neste deserto de gelos e solidões que faz a experiência maior de isolamento, acabando por morrer (livro XXIV, pp.745 ss), após ter recordado todos os seus antigos companheiros, sendo um deles uma espécie de Dom Quixote, o capitão Sole, idealista extremo, alheio a toda a experiência prática (cf. livro XX, pp.617 ss). Um epílogo curto remata o poema invocando o Sol: “Ó sol, grande Príncipe Oriental...!”, tal como o fizera, no início desta nova *Odisseia* (cf. Prólogo. p. 1), sublinhando, dest’arte, a metáfora da transmutação de toda a matéria em chama, em luz, em espírito (p.776). O poeta, neste final, depois de evocar o Sol, recusa a comida e a bebida que a sua mãe lhe preparara, dizendo que não quer beber o vinho ou tocar nos alimentos porque “hoje vi o meu amor dissipar-se como um pensamento que se dissolve”, derradeiras palavras desta extensa epopeia, na qual trabalhara encarniçadamente durante 14 anos, num linguagem árdua e numa métrica inabitual de 17 sílabas., o que talvez explique porque é que, tantas décadas passadas, esta prodigiosa obra de N. Kazantsakis continue a ser a menos conhecida do seu fecundo e festejado autor.

2) FAUSTO, a ânsia de tudo saber ou o pacto com o Diabo

*Fausto, no qual Spengler¹⁵ vira, afinal, a inquietação metafísica e existencial do próprio Homem Europeu, personifica a ansiedade do saber total. Figura popular criada no final da Idade Média, o Dr. Fausto irrompe, na Alemanha, nos começos da Renascença, e revigora-se, na Inglaterra, com Marlowe, e, bastante mais tarde, atinge a sua dimensão canónica mais alta com Goethe, sendo então codificado como protótipo do alemão (ou do europeu), simbolizando a ânsia de tudo abarcar e atingir (é esse o sentido do verbo *streben*: procurar atingir algo, esforçar-se por), compreender e dominar, nem que para isso precise de assinar um pacto com o Diabo.*

O seu lado perverso teve num Thomas Mann, após a catástrofe nazi, o derradeiro grande (re)inventor do mito fáustico. Fausto, tal como D. Quixote, faz

¹⁵ Veja-se O. Spengler, *Le Déclin de l'Occident*, Paris, Gallimard, 1967, vol. I, 413 pp; *maxime* pp.161 ss, 179 ss. Veja-se André Dabezies, *Le Mythe de Faust*, Paris, A.Colin, 1973, 400 pp; pp. 162-167.

*parte de um duo dramático, já que não se pode concebe-lo sem a relação especial e sombria que mantém com Mefisto, o demónio que lhe quer danar a alma. Especial filho da Germânia, podemos conceber um Fausto noutra área geográfica? A versão que Mikhaïl Bulgakov deu, em **Mestre e Margarida** (romance começado em 1928) do mito romântico Fausto/Margarida/Mefisto mostra as virtualidades universais – ainda que, porventura, essencialmente europeias – dessa figura-chave do imaginário da Europa.*

“Fausto: (...) pode-se, em geral,

Pelo simples nome conhecer a vossa essência;

Ela revela-se com toda a clareza

Quando vos chamam deus das moscas, corruptor, mentiroso.

Em suma, quem és tu, então?

Mefistófeles: Uma parte daquela força

Que quer sempre o mal e cria sempre o bem.

(Ein Teil von jener Kraft,

Die stets das Böse will und stets das Gute schafft).

Fausto: O que é que quer dizer essa frase enigmática?

Mefistófeles: Eu sou o Espírito que sempre nega!

(Ich bin der Geist der stets verneint!)

(...)

Digo-te a simples verdade.

Enquanto que o homem, esse microcosmo doido

Se considera, em geral, como um todo (*ein Ganzes*)

Quanto a mim, eu sou uma parte da parte que outrora era o Todo,

(Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war)

Uma parte da Sombra que engendrou a luz

A orgulhosa Luz que hoje disputa à sua mãe Noite

A sua antiga primazia e o espaço.”

Goethe, *Fausto*.

“Deus tem sido negado, o Diabo nunca.”

Nietzsche.

O mito e a história de Fausto, cuja primeira forma surge com um texto anónimo alemão, editado em 1587, em Francoforte, o *Faustbuch*, são daquelas lendas que parecem ter uma naturalidade evidente e inegável, não só na

medida em que proliferam entre os alemães a partir de então, mas ainda porque a própria história, na sua essência e dinâmica, tem um ressaibo a que chamaríamos *teutónico*, ou seja, um pendor étnico indiscutível. Apesar de uma das suas primeiras formas ser o drama do inglês Marlowe (1564-1593)¹⁶ – ele mesmo um personagem bastante fáustico, até pela vida misteriosa, com cheiro a enxofre, e uma morte não menos intrigante –, associamos quase sempre o problema fáustico à germanidade e, dentro desta, a certos dramas intrinsecamente germânicos, no que somos, aliás, auxiliados pelos próprios alemães, como no caso de Klaus Mann e de seu pai Thomas Mann¹⁷, autores ambos de duas versões particularmente trágicas do tema em causa, e as duas situadas na catástrofe do Nazismo.

Mas o germanismo de Fausto e da sua história não resiste a uma análise da sua história literária e cultural, já que o tema do sábio que vende a alma ao diabo em troca da omnisciência e da juventude transpõe em muito o quadro puramente alemão, tanto na literatura como, por exemplo, no cinema. De Fausto se poderia dizer, em suma, o que se diria de outras grandes figuras míticas como Don Juan, Dom Quixote, o Cândido voltaireano, Hamlet ou o Capitão Ahab, isto é, que o vínculo geográfico ou étnico depressa se transcende a partir do momento em que a sua fama ou projecção se universalizam e, até por essa razão, sofrem de osmoses múltiplas no tempo, no espaço ou na psique dos adaptadores ou renovadores dessa temática, sem falarmos no hibridismo que esses grandes mitos podem sofrer entre eles – tal o caso de Grabbe ao escrever a peça *Don Juan e Fausto*,¹⁸ em 1829. A sua disseminação em formas artísticas variadas, sobretudo a partir do romantismo europeu – os nomes de Gounod, Litz, Berlioz, Delacroix, Busoni, Lenau, Valery, Pessoa, G.B.Shaw, Bulgakov, etc., estão aí para comprovar que o faustismo não se ficou pelo mero redil mental ou linguístico germânico, antes alastrou pela Europa, porventura pelo mundo – mostra que o mito e as suas motivações religiosas ou estéticas transcendem, como habitualmente, as raiais de um povo ou de uma dada etnicidade singular.

O tema, é certo, originou-se no folclore da Alemanha, constituindo-se como uma história popular que um “*Volksbuch*” registou, de forma anónima, na citada edição de 1587. O motivo andava em torna de um mágico e astrólogo alemão com prá-

¹⁶ Sobre este poeta, veja-se a biografia de Della Hilton *Who Was Kit Marlowe? The story of the poet and playwright*, Nova Iorque, Taplinger Publishing Company, 1977, 163 pp; ilustr. E o romance de Anthony Burgess sobre o assassinato de Marlowe, *A Dad Man in Deptford*, Londres, Hutchinson, 1993, 272 pp.

¹⁷ Veja-se o nosso livro *Dois Exilados alemães: Klaus Mann e Thomas Mann*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003, pp.41 ss.

¹⁸ Veja-se *Don Juan und Faust. Eine Tragödie*, Francoforte, Hermann, 1829, 223 pp, de Christian Dietrich Grabbe (1801-1836).

ticas de ocultismo e satanismo, que teria ainda feito peregrinações longínquas, donde trouxera uma iniciação luciferina, acabando com uma morte violenta e misteriosa, à qual se associava também uma confissão pública. Nada autoriza, contudo, a supor-se que a figura em causa tivesse tido algum modelo histórico verídico a inspirá-la. As histórias de magias, ocultismos e pactos demoníacos eram legião nessa Renascença tanto alemã como europeia: o *opus nigrum*, sobre o qual Yourcenar bordou o seu impressionante romance *L'Oeuvre au noir*,¹⁹ é uma das mil formas desse período de visões de enxofre e ocultismo demoníacos. Vivia-se o século atormentado de Nostradamus (1503-1566) e de Paracelso (1493-1541), todos eles precedendo de algumas décadas a publicação do “Volksbuch” inicial do drama fáustico. A ideia da fabricação do *homunculus* em laboratório fora já concebida pelo segundo, o médico suíço citado, filósofo místico que intentara conformar o mundo externo, o macrocosmo, com as diferentes partes do organismo humano, o microcosmo. Por fim, o tema cristão do pacto demoníaco fermentava por toda a cristandade europeia, ao qual se associava, muito naturalmente, o tema e a prática da bruxaria. Também não andava longe destas práticas a fabricação, pelo rabino Loew, de Praga, do seu Golem.²⁰ Nessa época obcecada pelo Demo, multiplicavam-se também os processos de feiticeiros e bruxas sobre as ruínas da filosofia medievla. Todos estes regatos subterrâneos vão desaguar no *Faustbuch* de 1587.

Todos os grandes epígonos dessa obra, desde Marlowe a Thomas Mann, lhe dariam um fundo satânico e mágico, que lhe é, de algum modo, consubstancial. Mas cada época trataria o tema à sua maneira, segundo o seu específico *Zeitgeist*, como sempre sucede nestas metamorfoses temáticas constantes. Haveria, deste modo, um Fausto barroco e, a partir dos “Stuermer”, com a primeira redacção do *Fausto* – o *Urhfaut* goetheano de 1773 –, viriam depois o *Fausto II* de Goethe,²¹ e todos os demais *Faustos* dos românticos, fermentação prodigiosa, uma vez que o tema parecia eminentemente adequado à alma e ao seu *Stimmung*, sobretudo mais tarde, em oitocentos, na vertente musical, onde a temática teve extraordinária voga: recordemos, por exemplo, os nomes de

¹⁹ Veja-se Marguerite Yourcenar, *L'Oeuvre au Noir*, Paris, Gallimard, 1988, 342 pp.

²⁰ Sobre o mito do Golem judeu de Praga, fabricado pelo grande rabino da cidade, o rabi Loew, em tempos do imperador Habsburgo Rudolfo II, no séc. XVI, vejam-se os estudos de Joshua Trachtenberg, *Jewish Magic and Superstition: a Study in folk religion* (1939, Nova Iorque, Behrman's Jewish Book House, 1939, 368 pp.; reed. em 1961) e ainda Moshe Idel et alii, *Le Golem*, Paris, Cerf, 1992, 426 pp; e Andre Neher, *Faust et le Mahanal de Prague: le Mythe et le Reel*, Paris, P.U.F., 1987, 208 pp.

²¹ O *Urhfaut* de Goethe foi escrito entre 1773 e 1775, tendo a redacção definitiva desse primeiro Fausto sido editada em 1808; o segundo *Fausto* seria publicado, post., em 1832. Recorde-se que, ainda no séc. XVIII, Lessing e Friedrich Muller tinham publicado obras fáusticas, sendo a do segundo editada em 1778: *Vida de Fausto*, com insistência no aspecto titanescos da personagem. O fragmento de Lessing data de 1759.

Schumann, Liszt, Gounod, Busoni, Boito...A alma romântica sentia-se em casa quando se derramava no *Streben* e no *Unruhe* (adiante nos ocuparemos destes conceitos) fáustico-mefistofélicos. Mesmo que um Goethe não se dignasse responder a Berlioz quando este, em 1829, lhe remeteu a *Serenade de Méphisto*,²² a verdade é que o teutonismo fáustico – ou o faustismo teutónico – avassalava a imaginação romântica de toda a Europa. Mesmo num Eça, apesar de todo o seu realismo combativo, a alma fáustica perpetua-se pela música de Gounod e, ainda que de forma cómica, por um João da Ega, bêbado e vexado por ter sido expulso a pontapés, pelo banqueiro Cohen, marido enganado pelo demagogo de Celorico, aqui vestido de Mefisto, de olhos avermelhados, a perguntar a Carlos da Maia, enquanto bebe *chambertin* e come pão com *foie gras*: “Querem que vos diga o que penso de Darwin? É uma besta”...²³

Quanto ao significado do mito fáustico, pode-se dizer que há nele uma inquietação e um desejo titânico de conhecimento ilimitado que busca encontrar as leis ocultas da vida e do mundo, de modo a poder agir sobre elas, o que, muito naturalmente, conduz o doutor Fausto à magia mística e, por fim, na sua ânsia de atingir um saber sem limites, ao pacto com o Demónio: a alma fáustica anela sempre pelo infinito. A magia esteve sempre estreitamente vinculada ao demoníaco, sendo essa tentação de pactuar com o príncipe das trevas a expressão mesma de uma vontade sacrílega e pecadora que leva à danação mais irremissível. A queda no círculo das trevas é a consequência de tal inquietação fáustica. Desde a Idade Média que o pacto com o Demo suscitava no imaginário cristão um horror ilimitado. No séc. XVI, o mágico capaz de pactuar com Mefisto é o grande pecador, o bruxo, o aliado do Demónio, o seu agente ou servidor, o apóstata supremo, sendo esta a forma mais grave de afronta ao divino. Num estudo sobre Dostoievski, o filósofo russo Berdyaev disserta sobre o sentido do mito fáustico, lembrando, com inteiro acerto, que Fausto seria inconcebível no mundo antigo: “as suas infindáveis veleidades são características da Europa cristã (...). A liberdade em revolta, as tumultuosas aspirações sem fim, o elemento irracional na vida, isto são fenómenos do mundo cristão, e a revolta da personalidade humana contra a organização do mundo e o controlo é uma manifestação inteiramente cristã. A tragédia grega e o melhor da filosofia grega mostraram a necessidade de derrubar as barreiras que

²² Cf. André Coeuroy, *Wagner et l'Esprit romantique*, Paris, Gallimard, 1965, p.24. Recorde-se que Berlioz fez uma *Danação de Fausto* (1846) e Gounod um *Fausto* (ópera, 1859).

²³ Veja-se Eça de Queiroz, *Os Maias*, in *Obras de Eça de Queiroz*, Porto, Lello e Irmão, 1966, vol. II, p. 194.

fecham o seu mundo e, assim, apontado o caminho para uma nova forma do mundo; mas nem o drama nem a filosofia dos gregos conhecera nada sobre a alma de Fausto e a sua atroz solidão.”²⁴

A história do Dr. Fausto encerra, portanto, uma tentativa radical particularmente funesta para uma concepção cristã do mundo e da vida, já que nesse pacto se celebra o pecado mais ousadamente perverso. Nessa medida, em Fausto vive o mito cristão do grande pecado e do supremo pecador como resultado dos maiores riscos corridos imprudentemente pela alma humana cuja liberdade o leva a aceder às potências infernais, cedendo-lhes o seu bem maior, em troca de um saber supremo – e esse bem é a própria alma humana, o bem mais precioso de todo o cristão. Marlowe soube dramatizar com força este terrível resvalar para o pecado de uma alma vendida ao Demo, a danação irreparável aí cometida pela falta originada na soberba de Fausto – este mísero privou-se da graça do céu (“from thy soul exclud’st the grace of heaven”, diz-se na cena XIII da *História trágica do Dr. Fausto*),²⁵ reforçando o patetismo da entrega da alma ao cobrador do pacto com o Demo, suplicando o pecador danado que o tempo corra mais devagar para retardar a sua queda no abismo infernal:

“Cesse o tempo e não chegue a meia-noite.
Globo da natureza, torna a erguer-te,
E faz um mês, uma semana, um dia
que eu possa arrepender-me e salve a alma!
O lente, lenre currite noctis equi!
Estrelas, tempo, avançam, e o relógio
Soará, vem o demo e estou perdido...
Oh! Ergue-me a Deus! Mas quem me puxa abaixo?
Vêde, vêde a correr no Céu sangue de Cristo!
Uma só gota a alma me salvava...
Meia...Ah! Meu Cristo! Ah!
Por citar Cristo, o peito não me rasguem...
Contudo hei-de invocá-lo! Poupa-me, Lúcifer!...

²⁴ Nicolas Berdyaev (1874—1948), *Dostoevsky*, Cleveland e Nova Iorque, Meridian Books, 1964, 228 pp; p.74. Esta análise de Fausto merece ser lida, op.cit., pp.74 ss. Berdyaev considera que a maioria dos personagens de Dostoevski são fáusticas: o estudante Raskolnikov, Kirilov, o príncipe Stravoguine, Ivan Karamazov, etc.

²⁵ Cf. *The Tragical History of Doctor Faustus*, de Christopher Marlowe, ed. bilingue português/inglês, trad. de A. de Oliveira Cabral, Lisboa, Papearia Fernandes, s.d., p.120.

Onde está 'gora? Foi-se! E vêde Deus
 Que os sobrolhos carrega, o braço estende!
 Caíam-me em cima montes e montanhas,
 E escondam-me da ira do Senhor!
 Não! Não!
 De cabeça me atiro terra adentro!
 Abre-te, ó terra! Porque me não acolhes?"²⁶

Soam, por fim, as badaladas da meia-noite, e a danação de Fausto fica consumada, cantando os anjos um responso fúnebre que comenta o ramo que está cortado, aquele que podia ter crescido direito, ficando queimados os louros apolíneos do sábio Dr. Fausto:

"Fausto morreu. Que o seu caso infernal, /E desgraça, ó prudentes, vos exortem/ A ficar pela mera admiração /Perante o proibido, cujo abismo./ Aos audazes, como ele, incita a mente / A fazer mais, que o jus do céu consente." ²⁷

Assim se encerrava o drama inglês de Fausto, publicado em 1601, poucos anos depois de ter saído na Alemanha o "Volksbuch" criador do tema fáustico. A moralidade cristã do caso era fortemente sublinhada, como o seria doravante neste mito cristão por excelência. As ambições renascentistas do homem prometaico tinham o seu justo e terrível castigo divino nesta estória exemplar. A liberdade, em suma, é arriscada e pode conduzir à perdição dos que seguem o deplorável exemplo do ambicioso doutor alemão. A liberdade, a *libido sciendi*, denunciada pelos escolásticos e ainda, em pleno séc. XVII, catalogado por um Blaise Pascal entre as piores perversões do espírito humano, conduzia a alma a uma aspiração inquietante pelo infinito, ao ideal anticristão de uma onnipotência de tudo saber: era esta a ideia que Goethe desenvolveria no seu conceito de *Streben* (do verbo *zu streben*, esforçar-se): o impulso descontrolado e imparável que leva o homem a querer o todo, a desejar ir além dos limites razoáveis do saber humano, a transcender as próprias raíais da humana condição, eis o começo da Queda que vinha a levedar no seu interior aquele desassossego anímico e vital, essa "Unruhe" (*inquietação*) que roía o Dr. Fausto, quando este dizia:

²⁶ Marlowe, *O "Fausto..."*, ed. bilingue cit., p.126.

²⁷ *Ibidem*, p.130.

“Que sou eu, então, se não me é possível
 Atingir a coroa da humanidade
 À qual aspira todo o meu ser?
 (*Was bin ich denn, wenn es nicht moeglich ist,
 Der Menschheit Krone zu erringen?*)²⁸

E, a Mefisto, explicara Fausto a sua inquietação vital e psíquica nestes termos:

“Dedico-me à vertigem, ao prazer mais doloroso,
 Ao ódio amoroso, ao nojo reconfortante.
 O meu coração, curado da sede de saber,
 Não deve fechar-se doravante a nenhum sofrimento.
 E o que é dado à humanidade inteira
 Quero-o eu gozar no meu eu mais íntimo,
 Captar no meu espírito os cumes e os abismos,
 Estreitar contra o meu coração as suas alegrias e as suas penas,
 Alargar assim o meu eu até aos limites do seu eu,
 E, como ela mesmo, tombar, por fim, também, no abismo.”²⁹

Ao que Mefisto o adverte:

“Nenhum homem alguma vez digeriu essa velha massa (*Sauerteig*) que fermenta!
 Acredita no que te digo: esse Todo
 Só foi feito para Deus!
 Ele banha na luz eterna
 E a nós ele pôs-nos nas trevas (...)”³⁰

Ao que Fausto lhe retorque: “Mas eu quero!”³¹

Na segunda parte do poema, Fausto explicará o que entende exactamente pelo *Streben*:

²⁸ *Faust*, ed. bilingue alemão/francês, Paris, Aubier/Montaigne, s.d., p.58.

²⁹ *Faust*, ed. bilingue cit., p.57.

³⁰ *Ibidem*, loc.cit.

³¹ *Idem*, loc.cit.

“Começas já de gozo a me cercar
E o querer em mim acordas nesta hora
De *do mais alto do ser sempre aspirar*.”³²

Esta inquietação fáustica da alma e da vida perpassa fortemente por toda a cultura alemã desde os inícios, do romantismo, estando particularmente viva e actuante em duas obras que, de algum modo, convergem, publicadas que foram quase ao mesmo tempo, a *Fenomenologia do Espírito* (1807) de Hegel e a primeira parte do *Fausto* de Goethe (1808). Antes de mais, a busca do absoluto, a relação titânica angustiada e impaciente do homem com a transcendência, o universal, o ilimitado, o que dá um carácter trágico ao afã compreensivo presente na vasta máquina cogitativa poderosamente universalizante dedicada à compreensão do Espírito em Hegel e à busca do Saber no *Fausto* de Goethe. Se o filósofo idealista de Jena quer apreender o Absoluto, porque só o todo é verdadeiro, para chegar ao saber absoluto (*das absolute Wissen*), a vida torna-se num esforço heroicamente árduo e dramático, o Streben, esse esforço destinado a superação da condição contingente da existência do homem para aceder à perfeição³³, para o poeta de Weimar o homem combate a fatalidade dos seus limites, perseguido pelos seus demónios interiores, buscando a desmedida, e o infinito, incapaz de dominar os instintos e as pulsões que o acicatam em direcção a esse Todo que só a Deus pertence, como o avisara o Anjo Caído, numa busca do absoluto que o faz cair nas mãos do demoníaco. Fausto quer atingir o Saber absoluto, estabelecendo com o Diabo o pacto fatal, comprometendo a salvação da sua alma. A sua obsessão de viver e saber saldaram-se, assim, pela danação irreparável. Será preciso lembrar até que ponto este mito traduz, de certo modo, os dramas e os desvios mais funestos da alma germânica, do povo alemão? Narrando uma vida fáustica, Klaus Mann punha o actor que vendera a alma ao Diabo e o gordo general nazi que lha comprara, Goering/Mefisto, em conversa mútua:

“Não existe, no fundo de todo o alemão, um pouco de Mefistófeles, um pouco de velhaco e patife? Se não tivéssemos mais do que a alma fáustica – onde iríamos nós parar?(...). Não, não. – o Mefistófeles é também um herói

³² Fausto, trad. de João Barrento, Lisboa, Relógio d'Água, 1999, p. 264. (No original alemão, o último verso reza: “Zum hoechsten Dasein immerfort zu streben.”). Sublinhado nosso.

³³ Veja-se Bernard Nuss, *Les Enfants de Faust. Les Allemands entre ciel et enfer*, Paris, Autrement 1994, pp. 46ss (Streben) e 56ss (Unruhe).

alemão. Só que não o devemos dizer às pessoas”.³⁴ Uma leitura menos pessimista desta tendência germânica para o Streben catastrófico pode ser feita, recordando que nela convergiram figuras tão diferentes como Giorgi Lukacs, Ernst Bloch e o citado Bernard Nuss. Este último assegura que há nos Alemães “urna incapacidade quase visceral de pararem”³⁵, de chegarem a uma conclusão, de pôrem um ponto final nas suas pesquisas, de se darem por satisfeitos com uma busca qualquer, de modo que todas os seus empreendimentos tendem para o gigantismo, para o desmedido, para o excessivo. O *Drittes Reich*, o “Reich milenar” que só durou 12 anos, por exemplo, é, sem dúvida, uma dessas consequências do desautinado faustismo germânico, com o seu lado horivelmente atroz e desmedido: se não houvesse nos Alemães esta tendência titânica, os crimes do Nazismo e a Shoah por eles perpetrada nunca se teriam erguido às proporções abomináveis que alcançaram!

A agitação ou o desassossego germânico (*Unruhe*) prendem-se também com o Streben examinado, não passando de uma outra forma de ver aquele afã de superação que conduz ao excesso. Ao traduzir o evangelho segundo São João, não acaba Fausto por substituir a palavra *Verbo* (*das Wort*) por Acção, na célebre passagem “ao princípio era a acção”? Ouçamo-lo:

“Está escrito: *No começo era o Verbo!*

Aqui já hesito! Quem em ajudará a ir mais longe?

É-me impossível considerar tanto o Verbo,

É preciso que traduza de outra maneira,

Se estiver bem iluminado pelo espírito,

Está escrito: *No começo era o Pensamento (Sinn)*.

Medita bem sobre esta primeira linha,

(...).

Foi o pensamento que criou e produziu tudo?

Era preciso pôr: *No começo era a força (Kraft)!*

Mas no mesmo momento em que escrevo estas palavras,

Qualquer coisa me adverte que não ficarei por aqui.

Que o espírito me ajude! Vejo de repente a solução:

E escrevo com segurança: *No começo era a Acção (die Tat)!*”³⁶?

³⁴ Klaus Mann, *Mefisto. Romance de uma carneira*, trad. de Maria Assunção Pinto Correia, Porto, Asa, 1996, p.286. Sobre este obra, veja-se o nosso livro. *Dois Exilados alemães: Thomas Mann e Klaus Mann*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003, pp. 33-53. Recorde-se que o romance *Mefisto* de K. Mann foi publicado, em 1936, numa editora antinazi da Holanda, a Querido Verlag.

³⁵ B.Nuss, op.cit., p. 51.

³⁶ *Faust*, ed. bilingue, pp. 40-41.

Este afã fáustico de acção, de actividade, radica sem dúvida no mais fundo do *ethos* teutão. O Alemão, pese embora o seu inegável pendor cogitativo, vive mesmerizado pela vontade de agir, de agredir, de conquistar, de tomar. O que Hoelderlin dissera da humanidade em geral, aplica-se em especial aos Alemães:

“Doch uns gegeben auf keinem Staette zu ruhen.”

(*Não nos são concedidos nenhuns lugares de repouso*)³⁷.

Revertendo ao tema do mito de Fausto, desligando-nos portanto da sua especial articulação com o psiquismo germânico, lembremos agora que o *Streben* e a *Unruhe* estudados conduzem o sábio ao pecado, à danação, à sua Queda como cristão. Mesmo que o cristianismo reconhecesse, com Santo Agostinho, haver em todo o homem, como criatura feita à imagem do seu Criador, um *desiderium naturale* de conhecimento e de perfeição e de infinito, o recurso ao Diabo arrasta-o para a apostasia, o pecado dos pecados, aquilo a que Paul Ricoeur chama “o mau infinito do desejo humano – o sempre outro, o sempre mais”, e que, sendo aquilo que anima as civilizações e “parece constituir a natureza humana”, é, também, uma inquietação que “parece ser a nossa verdadeira natureza ou, antes, a ausência de natureza que nos toma livres”, sendo esta a promessa da serpente que marca o “nascimento a história humana arrastada pelos seus ídolos até ao infinito”.³⁸

A ideia de pacto com o Diabo, visceralmente cristã na sua origem popular, parece destinada a desaparecer no dia em que a crença religiosa no divino morrer de vez e a cristandade sofrer uma laicização integral, o que parece estar a realizar-se desde os finais do séc. XIX, sobretudo desde que Nietzsche pôs na boca do seu trágico profeta germânico a mensagem tremenda e apocalíptica de que Deus teria morrido. Um Fausto sem Deus nem Diabo seria, a partir de então, um derradeiro Fausto final, totalmente titânico, a tudo disposto, desprendido doravante de todas as ataduras morais, intelectuais ou éticas como a noção de autolimitação do ser humano como ser intrinsecamente frágil, vulnerável, susceptível de ser arrebatado pelo Príncipe das Trevas. Este Fausto totalmente livre seria, dest’arte, uma espécie de novo Golem sem peias morais ou outras e que nenhum ser humano seria capaz de deter, travar, limitar, sensibilizar racionalmente pela palavra para a necessidade do comedimento, do autodomínio, um

³⁷ Hoelderlin, *Hyperion*, apud B.Nuss, op. cit., p. 63.

³⁸ Paul Ricoeur, *Finitude et Culpabilité*, Paris, Aubier, 1988, vol.II, 335 ppi; p.238. Mais adiante, Ricoeur sublinha que o homem só é mau por *sedução*, por ser tentado pelo Diabo, não podendo, portanto, ser mau substantivamente, já que só peca se for seduzido: «Pécar é céder» (op. cit., p. 243).

ser inteiramente entregue, portanto, à mais temível das formas de *hybris* moderna, a da onipotência integral do humano, ou, ainda mais perigoso, um novo Netchaev capaz de chefiar os *possessos* da nossa época. Um Fausto totalmente livre do Diabo, portanto triunfante e titanicamente senhor dos seus desejos e sonhos, seria porventura um monstro que realizaria o soberbo projecto nietzscheano do Sobre-Homem, num mundo em que o velho Deus judeocristão também desaparecera, dono de toda a capacidade de criar e destruir. É este derradeiro Fausto que atemoriza o seu citado estudioso, André Dabezies, um jesuíta receoso de ver o advento de uma nova barbárie.³⁹

3) DOM QUIXOTE ou a loucura do Ideal.

O Cavaleiro da Triste Figura, Dom Quixote é um cavaleiro andante do Ideal num mundo desiludido e descrente onde o heroísmo já declinara, acompanhado do seu permanente “alter ego”, o seu aio Sancho Pança, sólido homem do bom-senso, plebeu capaz de governar uma ilha, como acaba por o fazer de modo positivo e eficaz, ainda que sem se aperceber de que essa autoridade e essa região virtual lhe foram ficticiamente emprestadas pelos duques, com o intuito de o ridicularizarem. Mesmo assim, e muito subversivamente, a utopia de um governo feito com bom senso, rectidão de alma e mero recurso ao “lumen rationis” plebeu permitia que se pensasse na capacidade de qualquer homem do povo, naturalmente analfabeto, em vir a ser soberano, o que, no início do séc. XVII, e na Espanha dos Filipes, era uma parábola irreverente, corrosiva até.

Transcendendo o seu inventor Cervantes, D. Quixote continua ainda a trilhar sem desânimo todos os caminhos heterodoxos da razão, da política e da sensibilidade artística europeias, sendo a todo o momento recriado como metáfora de um anseio universal de transcendência do real quotidiano. No cinema do séc. XX, por exemplo, tanto um Pabst como um Orson Welles – passando pela recente adaptação realizada pelo espanhol Manuel Gutiérrez Aragón⁴⁰ foram capazes de recriarem as aventuras do doce

³⁹ Veja-se A. Dabezies, *Le Mythe de Faust*, pp. 314 ss e 324 ss.

⁴⁰ Trata-se do filme *El Caballero Don Quijote*, de Manuel Gutiérrez Aragón, abordando a segunda parte do romance, produzido por Gonafilm, de 117 minutos (edição em DVD, distrib. Warner Brothers, 2002), com Juan Luis Gallardo no papel do Cavaleiro da Triste Figura. Neste “remake” do mito quixotesco, a acção decorre em 1625. Veja-se o artigo, porventura demasiado elogioso, que lhe dedica José Maria Merino na *Revista de Libros*, nº 73, Janeiro de 2003, pp.46-47. Entre diversos outros filmes baseados no romance de Cervantes, lembremos, além do referido Grigori Kozintsev (1957), o filme de Rafael Gil (1947), sem esquecer um *El Quijote*, do mesmo Gutiérrez Aragón, dez anos antes do actual.

*e louco cavaleiro da Triste Figura, e em versões tão díspares entre elas que nem parecem inspiradas na mesma obra. A especial relação entre Sancho Pança e o estereótipo nacional português chamado Zé Povinho – ainda que através dos desenhos de Gustave Doré, na sua edição francesa do romance de Cervantes – merecia ser referido, o que, porém, não acontecerá neste estudo, podendo o leitor reportar-se a um outro estudo, por nós já feito, sobre esse tema....).*⁴¹

“Rey de los hidalgos, señor
de los tristes,
coronado de áureo elmo de
ilusión;
que nadie ha podido vencer
todavía;
por la adarga en el brazo, toda
fantasía,
y la lanza en ristre, toda
corazón.

Noble peregrino de los
peregrinos,
Que santificaste todos los
camínos
Con el paso augusto de tu
herocidad,
Contra las certezas, contra las
conciencias,
Y contra las leyes, y contra las
ciencias,
Contra la mentira, contra la
verdade.(...)”

Ruben Darío, *Letanias de nuestro Señor Don Quijote*.

⁴¹ Veja-se, no nosso capítulo sobre o Zé Povinho, a secção intitulada «Zé Povinho e Sancho Pança: filiação e convergência de dois estereótipos?», in *História de Portugal dos Tempos pré-históricos aos nossos Dias* (dir. de J. Medina), Amadora, Ediclube, vol. XV, s.d. (1993), pp. 60-73, ilustr.. Veja-se ainda o nosso livro *Zé Povinho sem Utopia*, Cascais, C. M. Cascais, 2004, ilustr..

“É cómico, verdadeiro, familiar, corajoso e mestre de ironia (...); e, ao mesmo tempo, cobre todo o seu universo com um véu de delicado pudor.

Tenho-o por melhor companheiro do que Rabelais, Montaigne e Shakespeare, mais fidalgo, sim, mais fidalgo, mais elegante, nobre, discreto (...). E esta fidalguia permite-lhe, sem qualquer aspecto ridículo, mostrar-se um homem bom. As bondade de Cervantes é a característica mais vivamente mascarada. Uma bondade fraternal, evangélica, que ilumina todos os seus personagens.(...). Sancho é divinamente bom quando chora pelo seu jumento. Por detrás dos egoísmos, dos interesses, das paixões, há sempre a possibilidade de um gesto caridoso.(...). Dom Quixote retoma a sua inabalável carreira, oferecendo de novo a quem o quer ouvir, o ensino da sua doce e louca sabedoria.”

Jean Cassou, *Cervantes*, s.d.

“*D.Quixote* é um conto de fadas, como *Bleak House*, como *As Almas mortas*.

Madame Bovary e *Ana Karenine* são contos de fadas supremos.

Mas sem estes contos de fadas, o mundo não seria real. (...) Dom Quixote, de um certo modo, ficará constantemente a nosso lado (...).

Devemos portanto imaginar Dom Quixote e o seu escudeiro como duas pequeninas silhuetas que vão tranquilamente pelo horizonte no flamejar dum vasto crepúsculo e as suas imensas sombras negras, uma delas particularmente alongada, atravessam, através do vasta paisagem dos séculos, o espaço até nós.”

Vladimir Nabokov, *Literaturas III: D.Quixote*, curso dado em Harvard, em 1952 (1983).

Em começos de 1860, regressado da Sibéria a São Petersburgo, o escritor Turguenev (1818-1883), um dos espíritos mais liberais e cosmopolitas da Rússia de oitocentos, fazia uma conferência intitulada “Hamlet e Dom Quixote”. Eis algumas passagens desse texto de enorme interesse;

“Que significa D. Quixote? A fé, antes de tudo o mais, a fé em qualquer coisa de eterno, de inabalável, em resumo, na verdade, numa verdade que existe fora do indivíduo, que este não obtém facilmente, e que exige que se esteja ao seu serviço. D. Quixote vive fora de si, por assim dizer, para os outros, para os seus irmãos (...), para contrariar as potências hostis à humanidade – os gigantes, os feiticeiros –, ou seja, os dominadores. D. Quixote crê absolutamente e sem reserva. E é por isso que ele é sem medo, paciente e se contenta com os alimentos mínimos e as vestes mais sumárias. Homem de coração, ele é um espírito grande e ousado; a sua piedade comovedora não entrava a liberdade;

estranho a toda a vaidade, ele não duvida de si mesmo, mesmo da sua força física; a sua vontade é inflexível (...), ele conhece poucas coisas e, aliás, não precisa de saber mais, uma vez que sabe fazer o que tem de fazer, porque vive neste mundo – e está aí o saber essencial.”⁴²

Seria difícil dizer do Cavaleiro da Triste Figura coisas tão exactas e agudas em tão poucas linhas! De facto, o que o autor de *Um Mês no Campo* traça aqui um excelente retrato íntimo e essencial da figura criada por Cervantes, deitada ao mundo em dois tomos, o primeiro de 1605, o último de 1615. Antes de mais, a fé absoluta do cavaleiro manchego no seu ideal, a Glória, de acordo com os cânones éticos e cavalheirescos da idade extinta da cavalaria andante, o que se traduz, *sub specie humanitatis*, na figura idealizada da divina encarnação da beleza feminina em Dulcinea de Toboso, na verdade a rústica mocetona chamada Aldonça Lorenço, camponesa analfabeta, símbolo da mulher adorada e ideal, da qual o cavaleiro fala em linguagem dos profetas e dos místicos, a única adequada a abordar semelhante ser que personifica, assim, a ilusão romântica do amor inventado, a paixão subjectiva e quase que solipsista. Em tudo o mais o credo de Quixote obedece à mesma substancial certeza graniticamente inquestionável, pelo menos antes da grande palinódia final, quando decide fazer o testamento e aceitar a morte, renegando então tudo o que a sua “loucura” imaginou, segundo confessa aos seus e ao padre o fidalgo Alonso Quixano, dito o Bom, seu verdadeiro nome.⁴³

Mas esta fé não é religiosa e D. Quixote nunca deve ser visto como um santo mas como um *herói*, um personagem da literatura pícara, um homem bem humano, demasiado humano, e ainda menos como um monge de qualquer ordem religiosa concreta. A sua fé nada tem a ver com a religião, e por vezes colide com ela, ainda que a censura e o Santo Ofício tornassem necessário mascarar muitas das suas relações com o altar, quase sempre habilidosamente envoltas em cautelas compreensíveis naquela Espanha barroca e tridentina de tantas fogueiras ateadas pela Inquisição. Evite-se tomar o cavaleiro da Triste Figura como uma réplica ou émulo desse outro antigo cavaleiro fidalgo, profissional das armas, Inácio de Loyola: o “quixotismo” de tipo religioso fanatizante e tão catolicamente militante do fundador dos Jesuítas move-se segundo um código moral e religioso muito diferente – e, até, funciona como modelo cultural e humano que é em tudo distinto daquele que anima o fidalgo

⁴² Turguenev apud Dominique Auban, *Dostoievski par lui-même*, Paris, Seuil, 1961, pp.142-3.

⁴³ Cf. esta cena, à qual tornaremos adiante, na ed. espanhola referida na bibliogr., II parte, cap. LXXIV, pp.1311-1319, e vol. II da trad. port. citada, de A. Ribeiro, pp. 340-346.

da Mancha. Quixote crê no Ideal, a sua loucura é apenas a do Ideal, não a salvação das almas ou da Espanha em combate planetário com a heresia reformista. Mesmo quando, muito mais tarde, os loiolanos criarem a república cristã teocrática dos guaranis, no Paraguai, o “quixotismo” de tal acção utopizante dos discípulos do nobre basco continua a ser apenas formalmente parecido com as acções, andanças, arremetidas combativas e intervenções abrasivas no quotidiano, no mundo das leis e contra o *establishment* filipino que Quixote praticava.

D. Quixote tem como únicas escrituras e evangelhos ou textos sagrados os da sua biblioteca de livros de Cavalaria andante, que é toda a sua Religião, a sua única Ética e a sua missão na terra, acompanhado por um único crente, um rústico sem letras, o porqueiro chamado Sancho Pança. Tudo o mais pertence porventura aos altares, às ordens religiosas vigentes na Espanha tão crente da época, às demais potestades civis e religiosas da terra, tão violentamente apostadas na imposição universal de um credo único: sublinhe-se que uma das personagens que mais agressiva e descaridosamente trata Dom Quixote é precisamente um eclesiástico que o insulta na mansão dos duques, chamando-lhe até «Don Tonto» e «mentecapto»...⁴⁴ Ora, é, no fundo, contra todos estes poderes que combate, afinal, o *quase* solitário fidalgo manchego.

Vale a pena que dediquemos alguma atenção a esta longa estadia em casa dos Duques, numa localidade aragonesa que Cervantes se abstém de mencionar. Antes de mais, lembremos que, na II parte da obra, este episódio ocupa os capítulos XXX a LVII, mais os capítulos LXVIII e LXIX, num total que supera as 200 páginas, o que equivale a um quarto da obra total.⁴⁵ O cineasta sovié-

⁴⁴ Veja-se *Don Quijote*, II, cap. XXI, p. 962. Na sua obra *El Pensamiento de Cervantes* (Barcelona e Madrid, Editorial Noguer, 1980, 410 pp.), Américo Castro sublinha o miolo espiritual erasmista de Cervantes (cf. pp. 245 ss). E noutro ensaio recorda que o mundo em redor de 1605-1615 era «variado e conflitivo» (*Cervantes y los Casticismos españoles*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, 301 pp; p. 68), não convido perder de vista, entre a fauna humana da época «inquisidores que não aparecem mas estão aí» (*loc. cit.*)...

⁴⁵ Veja-se a ed. esp. citada, pp.948-1181 e 1273-1283. Para uma análise do significado desta episódio, veja-se o estudo de Martín de Piquer *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Acantilado, 2003, 488 pp; pp.195-205. Recorde-se que neste episódio se inserem as histórias da alegada paixão de Altisidora por D.Quixote, do cavalo de pau de Clavileno, da ilha Barataria, etc. Nas suas admiráveis lições americanas sobre este romance, o romancista russo Vladimir Nabokov (1899-1977) observava que o comportamento dos duques era particularmente cruel, e isto numa obra já cheia de crueldades físicas e mentais, incluindo este par na lista dos feitiços maldosos que perseguiram o cavaleiro manchego e o seu aio, num capítulo intitulado “Crueldades e mistificação”: cf. V.Nabokov, *Littératures III : Don Quichotte* (Paris, Fayard, 1986, 373 pp; pp.108 ss, *mixime* pp.,125 ss e ainda pp.144-146). Segundo o escritor russo, o romance de Cervantes atinge, neste episódio ducal, “atrozes cumes”(p.125), sublinhando que, ao receberem Dom Quixote, a diabólica duquesa e o seu marido o vestem de um manto escarlate, o que não deixa de evocar a paixão e morte de Jesus Cristo (p.127)., garantindo que estes duques são, ao fim e ao cabo, meros encantadores malignos inventados pelo grande mestre-encantador Cervantes (*loc. cit.*), chamando ao duque “imbecil” e à sua mulher “tigresa”(p.128).

tico Gregori Kozintsev deu um certo destaque a este momento capital da *via crucis* quixotesca, no seu filme *D. Quixote* (1957), para sublinhar a maldade da aristocracia espanhola, capaz de ridicularizar sem piedade nem caridade os ideais de um pobre fidalgo manchego e o seu rude escudeiro, sublinhando na narrativa deste carnaval a desilusão do cavaleiro da Triste Figura ao ser revelada a falsa paixoneta da jovem Altisidora por ele, o que dera pretexto aos anfitriões para lhe pregarem mais um partida, a da serenata nocturna do tresloucado cavaleiro andante, vítima de um bando de gatos que lhe despejaram em cima quando D.Quixote dedilhava a sua mandolina...⁴⁶

Toda a estância em casa dos duques e as mil partidas carnavalescas que estes pregam ao cavaleiro e ao seu aio, como se fossem verdadeiros encantadores movidos por uma maldosa crueldade, destinam-se a ridicularizar os ideais cavalheirescos e idealistas de D.Quixote, tanto mais que esses mesmos personagens se dizem conhecedores das suas anteriores aventuras, dadas à estampa num livro que todos leram uns anos antes: a edição do primeiro tomo é de 1605 e as aventuras na mansão dos duques é dada como acontecendo em 1614 (data referida na carta que Sancho envia a Teresa Pança), ou seja, um ano antes da segunda parte sair dos prelos: esta referência que os personagens fazem à leitura prévia das aventuras quixotescas e sanchescas constitui uma das mais engenhosas astúcias de Cervantes, que faz do seus personagens leitores do livro que os precede e em cuja segunda parte irão participar, com o conhecimento prévio que a referida leitura lhes proporcionou. Por outras palavras, os personagens desta obra romanesca são, eles mesmos, leitores da primeira parte dessa mesma obra, o que torna o romance das aventuras de D.Quixote um círculo fechado sobre si próprio, uma espécie de fantasia à maneira de Jorge Luis Borges... No final da obra, já em Barcelona, Cervantes levará a sua arimanha ao ponto de pôr D. Quixote a visitar uma tipografia catalã onde se estava a imprimir, naquele momento, nada menos nada mais do que a segunda parte do livro das suas próprias aventuras, o que o enfurece, sendo de supor que o seu furor fosse de facto motivado por estar diante da apócrifa segunda parte da sua obra...⁴⁷

⁴⁶ Veja-se ed. esp., cit., cap.XLVI, pp.1079-1084.

⁴⁷ Veja-se ed. esp., citada, pp.1234ss (cap. LXII). D. Quixote mostra-se indignado com esse segundo vol. das suas aventuras, já que se estava a referir à falsa continuação da sua obra editada por um tal Avellaneda, cuja verdadeira identidade continua ainda hoje por desvendar. A contrafacção saíu em 1614, um ano antes de Cervantes dar ao primeiro volume a sua verdadeira continuação. A pseudo-segunda parte do *Quixote* era da alegada autoria de um tal Alonso Fernández de Avellaneda, que em 1614 publicara, em Terragona, o *Segundo Tomo del ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, o que enfureceu Cervantes. A autoria deste livro espúrio continua controversa: Frei Luís de Allaga (confessor de Filipe III), Lupércio Leonardo y Argensola Lope ou até o próprio Cervantes foram já apontados como seus possíveis autores.

Aparente solitário, uma vez que, apesar de tudo, alguém acredita na sua fé e no seu ideal, alguém o segue com devota fidelidade por trancos e barrancos: aquele plebeu iletrado e simples de espírito que um Gabriel Celaya tão bem soube cantar e enaltecer como o melhor de todos os homens:

“Sancho-bueno, Sancho-arcilla, Sancho-pueblo
 (...)
 Sancho-vulgo, Sancho-nadie (...)
 Sancho de pan y cebolla
 trabajado por los siglos de los siglos, cotidiano
 (...)
 Sancho-pueblo, Sancho-ibero,
 Sancho entero e verdadero
 (...) Sancho-Charlot que edificas como un Dios a bofetadas,
 Sancho que todo lo aguantas
 (...)
 Sancho-firme, Sancho-obrero
 (...)
 Sancho sin nombre
 (...)
 En ti pongo mi esperanza
 (...).”⁴⁸

Ainda que Sancho acredite fielmente em D. Quixote e na promessa que este lhe fez de lhe dar um dia o governo de uma ilha, e que o seu amo lhe explique, ao longo de inúmeras andanças pelas estepes e montanhas do seu país, quem são os seus predecessores nas história de cavalaria, como se chamam e o que é que os leva a agirem daquela maneira socialmente dissonante na Espanha coeva, e quais os ideais desta confraria nobilíssima de que ele mesmo tem uma visão directa ao descer à cova de Montesinos⁴⁹, a verdade é que só o fidalgo cavaleiro leva a sério o ideal a cujo serviço se entregou completamente, pelo menos até pouco antes de morrer, altura em que reconhece, diante da sobrinha, que a sua mente andou perturbada pela “amarga e contínua lenda dos detestáveis livros das cavalarias”, demência de que, todavia, se curou antes de mor-

⁴⁸ Gabriel Celaya, *Poesia*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, pp. 105-108.

⁴⁹ Sobre este episódio capital do romance, veja-se *Don Quixote...*, ed. esp. citada, IIª parte, cap. XXII, pp. 873 ss. Recorde-se que Montesinos é um herói do ciclo carolíngio, perseguido pelo conde de Tomillos,

rer⁵⁰... Sublinhe-se, a propósito, que ao abandonarem o palacete dos duques, onde ele e Sancho sofreram uma dolorosa série de burlas e troças, desde a acção de um falso Merlin apostado em desencantar Dulcineia até ao passeio no cavalo de pau e tantas outras aventuras pícaras maniganciadas pelo casal dos dois cruéis grandes de Espanha e a sua corte –, D. Quixote faz a apologia da liberdade como um dos seus ideais supremos:

“A liberdade é um dos mais preciosos dons que os céus deram aos mortais. Com ela não podem igualar-se os tesoiros que encerra a terra em seu seio nem que esconde o mar nos abismos. Pela liberdade, assim como pela honra, se pode e deve arriscar a vida; o cativo é, pelo contrário, o maior mal que pode ferir um homem. Falo-te assim, Sancho, porque bem viste com que regalo e fartura fomos tratados no castelo que acabamos de deixar. E, não obstante, refarto de iguarias ultra-sápidas e bebidas nevadas, sofria mais que com as estreitezas da fome, porque as não saboreava com aquela liberdade que teria em minha casa. (...). Ditoso aquele que pode comer um pedaço de pão, sem que se veja forçado a agradecer-la a mais ninguém do que à própria terra.”⁵¹

Esta confissão, aliás perfeitamente adequada ao ideal da cavalaria andante, era, além do mais, muito natural na pena de alguém que, como Cervantes, sofrera tantos anos de cativo em Argel, mas sem dúvida transcende a mera explicação biográfica e também a simples lógica do ideário dos romances de cavalaria, já que a luta pela liberdade, pela justiça e pela honra se articula num todo moral, em perfeita coerência no idealismo quixotesco, como valores supremos de uma demanda do Bem e da Verdade em termos tanto metafísicos como sociais e políticos, a ponto de superar – ou colidir mesmo com – as leis positivas do Estado ao pôr em dúvida que o rei pudesse forçar alguém a ir para as galés. Ao adoptar um programa tão manifestamente destinado a chocar com a realidade envolvente da Espanha do seu tempo, com todos os seus poderes políticos e opressões religiosas, em suma contra a Estado e a Igreja, o cavaleiro da Triste Figura estava destinado, deste modo, a ser uma espécie de pícaro rebelde, ainda que de extracção nobre, um cavaleiro andante e a-social que se dava ao luxo de não acatar códigos nem morais vigentes, por força condenado ao fracasso – ou à prisão.

⁵⁰ *Don Quijote*, ed. cit., p. 1312. E acrescenta que “ya conozco sus disparates y emblecos, y no me pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde.”, reconhecendo que, embora tivesse merecido a fama de louco, não queria deixar aos vindouros a impressão de o ter sido sempre (*loc. cit.*)...

⁵¹ Trad. de Aquilino, vol.III, p.236. D.Quixote finge acreditar que foram mercês e honrarias as venenosas partidas que sofreu, como Sancho, na corte ducal. Veja-se H.-P. Endriss, *op.cit.*, pp.99.103 (o ideal quixotesco de liberdade),

A crença granítica de D. Quixote no Ideal leva-o a atropelos da própria legalidade vigente, como no caso vertente dos galeotes que decidiu libertar, prisioneiros da Santa Irmandade “levados para onde não queriam ir” – como se lê no enunciado do capítulo LXXII da I parte – ou castigados com penas cujo cumprimento não lhes dava “muito gosto e indo a elas com nenhum desejo e pouca vontade”, como observa o próprio Cavaleiro manchego, quando este estranha que o Rei forçasse alguém, acabando por os soltar porque lhe parecia “duro fazer escravos aos que Deus e a natureza fez livres”.⁵² Em nome de velhos ideais da cavalaria e dos princípios do direito natural que faziam de todos os homens seres livres, D. Quixote, na verdade, libertava um bando de delinquentes empedernidos e atropelava todo o direito penal vigente, realizando um “disparate” que lhe havia de valer ser apedrejado e sovado pelos beneficiários daquela intempestiva amnistia. Recordemos que a soltura dos galeotes se fizera em troca, como o solicitara D. Quixote, de irem contar a Dulcineia de Toboso o feito liberal que restituíra àqueles forçados do Rei a desejada liberdade perdida, gesto perfeitamente a-social, muito próprio de um pícaro em colisão com os ideais vigentes na Espanha da altura, mas decerto pouco adequado a um fidalgo de boa cepa, mesmo pobrete e provinciano, arredado da corte, como D. Quixote. Um dos ingratos galeotes libertos, Ginés de Passamonte, agora cognominado de Maese Pedro, cruzar-se-ia de novo, na segunda parte da obra, com o cavaleiro da Triste Figura, Além de sovados e roubados, ficara Sancho em pelota e o seu asno, cabisbaixo e pensativo, a agitar as orelhas como se a borrasca de pedradas não tivesse ainda cessado...

Este exemplo da loucura quixotesca pelo ideal comprova que D. Quixote nunca está do lado dos poderosos e dos dominadores, sejam eles cognominados Lei ou Realeza, Religião ou Santa Irmandade. Desafiar os guardas que levavam os condenados para as galés inscreve-se num dos muitos

⁵² Cf. *Don Quijote...*, I parte, cap. XXII, pp. 283 e 292, respectiv.. No seu estudo *Los Ideales de Don Quijote en el Cambio de Valores desde la Edad Media hasta el Barroco. La utopia restaurativa de la Edad de Oro*, Heinz-Peter Endress sublinha que, na aventura dos galeotes, D. Quixote “defende a liberdade individual de maneira tão absoluta que quase se aproxima de posições anarquistas” (op.cit., Pamplona, EUNBSA, 2000, 182 pp), pp.102-103. Lembrando que estamos diante de uma variante do conto pícaro espanhol, Nabovov sublinha, nas suas famosas lições sobre D. Quixote pronunciadas em Harvard (1952), que o nosso herói “faz uma busca mais ou menos anti-social ou a-social”, até porque é um vagabundo em tempos de opressão política, numa altura em que a Igreja e o Estado impunham uma mensagem moral, de modo que Cervantes, ao escolher o pícaro para personagem do seu romance, esquivava-se a pronunciar-se sobre esse fundo político-religioso, “uma vez que o vagabundo, o aventureiro e o louco é fundamentalmente a-social ou irresponsável” (*Littératures III: Don Quichotte*, ed.cit., p.46).

exemplos de desatino acrata ou transgressor da legalidade vigente que o cavaleiro pratica, inteiramente tomado, como está, pela *ética da convicção* e nunca pela *ética da responsabilidade*, para retomar aqui a famosa dicotomia weberiana. De facto, o cavaleiro é um intelectual puro, alguém que se move no Real com a convicção inabalável da pura Razão idealista e fraternal, indiferente às resistências rugosas e ásperas daquele, o que pode ser traduzido, em termos vulgares, por demência ou inadequação à realidade.

D. Quixote nada tem também a ver com a política ou com os políticos, já que, como vimos, se move no puro campo idealista da moral imaculada e das teorias excelsas, não cuidando minimamente da utilíssima arte de «engolir sapos» que parece ser a dieta forçada de quantos habitam o mundo sublinhar do real e concreto da cidade, onde tudo se negocia, tudo é compromisso e tudo, finalmente, se degrada e empobrece na dialéctica sempre espúria dos meios impuros e dos fins nobres. O herói manchego será sempre, como o lembra Turguenev, um espírito ousado e grande, sem temor e quase que sem necessidades práticas, sejam de alimentação, sejam de vestuário, ainda que uma das mais pungentes cenas da sua epopeia tratasse da miséria dos nobres, o episódio das meias rotas, o que, transformado em metáfora do contraste essencial entre poderosos e possidentes deste mundo, o cineasta soviético, Prémio Estaline em 1941 e Prémio Lenine em 1964, o acima citado Grigori Kozinstev, não se esqueceria de incluir no seu filme *Dom Quixote* (1957): a cena das meias rotas do solitário cavaleiro andante, sozinho no palácio ducal enquanto duram os sete dias de governo sanchesco, como natural sublinhado da miséria dos idealistas no mundo real, submetido à consabida exploração do homem pelo homem...⁵³

Um outro aspecto da relação entre o Cavaleiro e o seu escudeiro merece ser sublinhada, como já o foi, há muitos anos, por Salvador de Madariaga no seu celebrado e útil guia para estudiosos do romance quixotesco⁵⁴: a progressiva osmose recíproca dos dois personagens desta epopeia picaresca espanhola, a ponto de Quixote aprender muito com o aio e este, apesar de uma arreigada indiferença a tudo que ultrapasse a ponta do seu nariz, exceptuada a promessa de abichar o governo de uma ilha, não deixa de se impregnar pouco a pouco pelo ideal difuso da cavalaria, de tal modo que a cena final da morte do fidalgo acaba por se tornar numa espé-

⁵³ Cf. *Don Quijote*, II, cap. XLIV, pp.1063ss., Na trad. de Aquilino, III, pp.140-141.

⁵⁴ Salvador de Madariaga, *Guía del Lector del Quijote*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, pp.137-149.

cie de golpe de teatro, porquanto Dom Alonso Quixano canta a sua palinódia e reconhece ter dado razão a suporem-no doido varrido, enquanto que o escudeiro, indignado com esta retractação, assume, por sua vez, o facho do Ideal e pede ao amo que não seja «mandrião», se levante da cama e se ponham ambos de novo a percorrer as terras de Espanha...⁵⁵ Se o cavaleiro garante que «ya fui loco, y ya soy cuerdo, fui don Quijote de la Mancha, y sou agora, como lo he dicho, Alonso Quijano, el Bueno»⁵⁶ (p.1315), já Sancho retorque entre lágrimas:

«-Ai! (...) Vossa mercê não morra, senhor meu amo! Tome o meu conselho e viva-lhe muito anos. Olhe que a maior tolice que um homem pode fazer neste mundo é deixar-se morrer, sem mais nem menos, sem que ninguém o mate nem outras mãos se lhe ferrem à garganta que não sejam as da melancolia. Vá, não seja mandrião, levante-se dessa cama e vamos daí para o monte vestidos de pastores, como está combinado. Talvez que em alguma moita encontremos a senhora D. Dulcineia desencantada.»⁵⁷

Digamos que o ciclo da osmose recíproca do Herói e do seu *Doppelgaenger* se fechou de vez, que Sancho partirá dali metamorfoseado em D. Quixote e que Quixote, ao retractar-se e confessar que fora doido e se chamava deveras Alonso Quixano, se sanchizou por completo. «Vemos assim, escreve Madariaga, como Sancho se modela externamente sobre D. Quixote. Mas a sua imitação interna não é menos profunda. Nada mais instrutivo do que o naufrágio gradual do bom sentido do nosso sisudo aldeão no mar de fantasia em que o seu amo o obriga a vogar.»⁵⁸ Um sanchizou-se, o outro quixotizou-se de todo. Trocaram os destinos, trocaram de lugares, trocaram de vida, a ponto do labrego se tornar fidalgo e, este, rústico. Dito de outro modo, fundiram-se ambos numa entidade nova, mais ampla de que a mera soma daquelas duas individualidades de algum modo antagónicas – a Humanidade, o homem integral. O que parece confirmar o acerto da famosa estória talmudista de Kafka, ao contar, em poucas linhas, o caso de Sancho e do seu amo, intitulada «A verdade sobre Sancho Pança»:

⁵⁵ *Don Quijote...*, II parte, cap. L XXIV, pp.13125-1316. Trad. de A Ribeiro, vol. III, pp. 342-3.

⁵⁶ *Don Quijote...*, p.1315. Sobre o sentido da loucura de Quixote, vejam-se as interessantes reflexões de E.C.Riley no seu estudo *Introducción al «Quijote»*, Barcelona, Crítica, col. Biblioteca de Bolsillo, 2000, pp. 67 ss.

⁵⁷ Trad. de A. Ribeiro, III, p. 343.

⁵⁸ S. Madariaga, op.cit, p.139. Quanto ao fidalgo, «o trato cruel da vida acabaria por ir gradualmente baixando o cavaleiro andante, acercando-o ao nível do seu escudeiro» (p. 147).

«Sancho Pança, que disso aliás nunca se gabou, conseguiu, ao longo de anos, devorando histórias de bandidos e romances de cavalaria, durante noites e vigílias, tirar inteiramente de si o seu demónio. Fê-lo tão bem que este – que mais tarde se chamou Dom Quixote –, se lançou então sem freio nas mais loucas aventuras. (...) Sancho Pança, talvez movido por um certo sentimento de responsabilidade, Sancho Pança que era um homem independente, seguiu calmamente D.Quixote nas suas aventuras e tirou delas, até ao fim da sua vida, uma grande e útil distração.»⁵⁹

Esta profunda imbricação ou osmose recíproca e dialéctica entre o escudeiro e o cavaleiro constitui, aliás, um dos cernes essenciais do romance, tendo Unamuno já observado, a propósito desta dualidade essencial do romance – e da própria vida:

«Sem Sancho, D.Quixote não é D. Quixote, e este necessita mais do escudeiro do que o escudeiro do amo. Como é triste a solidão do herói! Porque os vulgares, os rotineiros, os Sanchos, podem viver sem cavaleiros andantes, mas o cavaleiro andante como viverá sem o povo?»⁶⁰

D. Quixote só pode começar a realizar a sua epopeia de andante cavalaria quando deixar de ser um homem solitário, um herói solipsista, isto é, sem *alter ego*, um combatente isolado e singular perdido nos labirintos do real: por isso precisa de Sancho e, de facto, só na sua companhia poderá dar a dimensão plena das suas virtualidades, porquanto sem a sinergia daqueles dois seres complementares, e em tudo opostos, a humanidade fica empobrecida; de novo observa Unamuno: na segunda saída, D.Quixote já não vai só, pois leva consigo a humanidade.⁶¹ Dostoevski, que tinha pelo romance de Cervantes especial devoção, tendo até procurado realizar uma transposição

⁵⁹ Franz Kafka, *La Muraille de Chine et autres Récits*, Paris, Gallimard, 1975, p. 132. No seu ensaio *L'Ancien et le nouveau. De Don Quichotte à Franz Kafka*, a grande estudiosa do romance que é Marthe Robert, depois de transcrever em nota este famoso conto de Kafka sobre D. Quixote como sendo este o demónio de Sancho, pergunta com acerto: «D. Quixote é o tentador de Cervantes, o demónio que este tenta exorcismar escrevendo o seu livro? Será ele, como ele mesmo em suma pretende, vítima dum encantamento manipulado pelo seu autor? Será preciso ver nele o diabo de Sancho, que é efectivamente seduzido pelas suas promessas falaciosas, ou, ao contrário, a vítima do diabólico escudeiro que, desviando-o sem cessar do seu fim, arruína gravemente o seu empreendimento?» (*op.cit.*, pp.27-28). Sobre a construção do romance, veja-se a engenhosa hipótese do romancista americano Paul Auster no seu livro *Trilogia de Nova Iorque*, Lisboa, Público/Colecção Mil Folhas, 2003, pp.106-108.

⁶⁰ Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral, 1961, p.158,

⁶¹ Unamuno, *op.cit.*, p. 42.

da figura do cavaleiro manchego para o seu romance *O Idiota*⁶², na figura do príncipe Miuchkine –, definiu-o uma vez como “o mais triste dos livros alguma vez escritos porque era a história de uma desilusão”. Esta observação, aliás justíssima, merece ser sublinhada, sem que dela possamos concluir que eram deslocadas as observações de Turguenev acima transcritas: o que este romancista queria dizer sobre a fé inteiriça e inabalável de D. Quixote refere-se ao *alter ego* que se libertou de D. Alonso Quixano e, como seu demónio idealista e bom, percorreu a Espanha acompanhado de um rude escudeiro que nele cria, tropeçando a cada passo nos empecilhos e rugosidades do Real em nome do seu ideário puríssimo e excelso: quem se arrepende, no leito de morte, não é propriamente D. Quixote, mas aquele que outrora nele creu, que se fez cavaleiro andante e decidiu pôr a sua vida de acordo com os seus ideais e que, agora, recolhido a casa depois de derrotado pelo cavaleiro da Branca Lua, desiludido e descrente, se separou do seu duplo, o amaldiçoou declarando-o doido varrido e se sanchizou de vez, ao mesmo tempo que o aio assumia, por seu turno, a nobre estatura do esguio, louco e indomável cavaleiro andante. D. Quixote, o *dibuk* de Sancho, esse nunca se desiludiu, nunca se deu por vencido, nuca aceitou a alegada superioridade do granítico e estólido Real sobre a imaculada fé do Ideal.

A terminar, perguntemo-nos se D. Quixote não será o demónio que habita todos os Quixanos, os Bons, esses honestos fidalgotes pacíficos esquecidos e reformados que habitam nos rincões onde nada acontece, submetidos à tirania da Rotina, cuja leitura de romances de aventuras e de nobres façanhas e grandiosos propósitos morais parece ser a única janela para o mundo que fica para além daquelas terreolas pasmadas e sonâmbulas – ou, ao invés, se em cada cavaleiro andante do Ideal não haverá um outro lado igualmente demoníaco, porque tentador e maléfico, falando em nome do Bom Senso que deve reger o Quotidiano, que seria esse D. Quixano que pede que se volte a casa, à paz familiar, que desista de encontrar a Glória e Dulcineia, que, em suma, se morra são de espírito e reconciliado com os poderes e a religião oficial, curado de demências que forçaram o pretenso D. Quixote a seguir o fantasma do idealismo, da justiça e da convicção activa.

⁶² *O Idiota* (1868-1869) de Dostoevski tem como protagonista um príncipe russo chamado Miuchkine, derradeiro rebento de uma família aristocrática decaída, que volta à pátria depois de uma estada na Suíça, onde se foi tratar de uma doença psíquica que fazia dele um abúlico total, alguém de todo carecido de vontade, um “homem positivamente bom”, de algum modo inspirado em D. Quixote, esse personagem espanhol no qual o romancista via uma figura comparável a Cristo. O romance tem um desfecho trágico, com o assassinato de Nastasia e a loucura de Miuchkine, exemplo de uma bondade levada até à sanridade. Dostoevski considerava que D. Quixote, que era “de todas as figuras da literatura, sem dúvida a mais bela”, sendo, sobretudo belo, porque era, ao mesmo tempo, ridículo.

4) DOM JOÃO, o Libertino trágico ou o mito barroco do dissoluto punido.

Criado na Espanha barroca, Don Juan Tenório desde cedo prolifera em mil variantes que impregnam toda a cultura europeia, sendo retomado, nas vésperas da Revolução Francesa, como um libertino rebelde, no Don Giovanni de Mozart/Da Ponte. Figura sobretudo trágica, Don Juan é um dos maiores heterodoxos da consciência europeia. Figura do libertino que não respeita a monogamia que preside ao casamento cristão, troçando dos laços religiosos ou civis do casamento, aventureiro cujas conquistas o seu criado celebra na famosa área mozartiana das “mil e três” mulheres colecionadas, o “burlador” é um rebelde nato cujo cariz trágico e inquietação metafísica se traduzem ainda na sua relação dramática com o Convidado de Pedra, ou seja, com a Morte. A sua recusa em retractar-se faz dele um precursor das grandes revoltas e transgressões tanto intelectuais como políticas do ciclo que começa em França com a Revolução de 1789.

Os mais de “mil e três” Don Joões mostram até que ponto este modelo prolifera em inúmeras variantes de um mesmo cânone, capaz de sugerir versões tão distintas entre si como as de Molière, Guerra Junqueiro, António Patrício, Puchkin⁶³, Lenau, Zorrilla, Torrente Ballester e ainda uma centena de outros adaptadores literários do mito donjuanesco, sem falar, portanto, das inúmeras outras versões na pintura, na música, no cinema, etc.. A relativa flacidez das variantes lusas deste género podem, ao invés, comprovar que, porventura, nos falta verdadeira vocação para adoptar ou nacionalizar um mito tão insolente de amante, aventureiro e desordeiro em relação a cânones sociais e religiosos.

«O que quero é ver o que apeteço,
Depois de apetecer, desejo possuir.
E tendo o que desejo, logo me aborreço
E aborrecendo tudo, vivo de sentir.»

José Duro, «Dom João», in *Fel* (1898).

⁶³ Veja-se a peça de Puchkin, *Le Convive de Pierre*, in Boris Goudounov. *Théâtre complet*, Paris, GF Flammarion apresent., trad. e notas de Wladimir Troubetsky, 2000, 301pp; pp.169-197.

«Dom João é um mito: não existiu nunca, nem existe, nem existirá, a não ser como mito.»

Ramiro de Maeztu, *D. Quixote, Dom João e a Celestina* (1926).

«As aventuras de D. Juan e as andanças de D. Quixote não estão esgotadas; só terminarão no dia em que a humanidade, entrando numa nova etapa da sua experiência, com a implícita negação dos valores dominantes na anterior, já não se veja representada nesses mitos, que expressaram artisticamente as suas inquietações, os seus problemas, os seus protestos de renovação.»

Fidelino de Figueiredo, *As Duas Espanhas* (1932).

No mito donjuanesco confluem vários tópicos essenciais, tanto tomando Dom João como mero sedutor ou como libertino. Antes de mais, a Morte, à qual se prende a figura da Estátua, do Comendador, do Convidado de Pedra: Dom João é aquele **que** ousa desafiar a Morte, convidando um morto a cear consigo, sendo essa a **principal** razão do seu **castigo** nos Infernos. Em seguida, Dom João é um libertino que desafia as potências humanas e celestes, a Igreja, o Rei, a Ordem, a Monogamia do casamento cristão. Nessa medida, o seu caso não pode deixar de recordar a trajetória de um outro esplêndido infractor, o fugitivo do Labirinto que se embriagou com a arte recém-descoberta do voo, Ícaro, sendo por essa razão castigado com a queda no mar. Por fim, ele é **também** um **jovem conquistador** que **desobedece** às autoridades paternas, não **respeitando** a tradicional **escolha das noivas** pelos seus pais, no caso concreto o comendador Gonzalo de Ulloa, que acaba por matar num duelo.

O seu caso, sublinhe-se, nada tem a ver com a sexualidade pura e reduzi-lo a um aventureiro erótico, a um *playboy* dos nossos dias, seria degradar a sua verdadeira dimensão trágica de rebelde e infractor das leis humanas e divinas. «O erro de maior calibre que se costuma cometer, escreve Ortega y Gasset, quando se trata de definir a figura de Don Juan, é fixá-la em homens que passam a vida fazendo amor com as mulheres. No melhor caso, levaria isto a tropeçar com um tipo inferior e trivial de Don Juan (...), esse Don Juan laborioso que faz sua cada jornada de erotismo é justamente a sua negação e o seu vazio».⁶⁴

Estes são alguns dos pontos nodais em que se enreda a figura complexa do personagem criado pelo espanhol Tirso de Molina (1579-1648) na sua peça inaugu-

⁶⁴ José Ortega y Gasset, *Estudios sobre el Amor*, Madrid, ed. Revista de Occidente, 10ª ed., 1957, p. 73.

ral, *El Burlador de Sevilla y el Convidado de Piedra*, de 1630, que dali passou a todas as literaturas e teve uma disseminação mundial a que não escaparam as artes como a ópera, o cinema ou a pintura. A sua radicação europeia, como nos demais mitos do imaginário que temos vindo a estudar, é indiscutível: o verdadeiro Dom João move-se entre a Espanha e a Áustria, pode falar castelhano, alemão ou italiano, o cinema empresta-lhe a língua de Shakespeare, mas a sua identidade eminentemente europeia nunca pode ser posta em dúvida, de tal modo o situamos numa área histórico-cultural específica que vai do Atlântico aos Urais, sendo um parente dos Quixotes e dos Faustos ou até dos Ulisses que se aventuram entre essas paragens. E mesmo quando, como sucedeu numa recente e pouco feliz adaptação cinematográfica do mito – referimo-nos a Johnny Depp, que transforma Dom João numa habitante das Américas (*Don Juan de Marco*, 1995), a cargo de um médico representado por Marlon Brando –, a metamorfose que se opera não passa de uma espécie de evidente degradação da figura e do mito, porventura a mesma que, muitos anos antes, Vincent Sherman procedera ao adaptar o mesmo tema com o rosto de Errol Flynn (*Don Juan*, 1948), tendo ainda sucedido igual azar, anteriormente, com Alain Cosland quando este pediu a John Barrymore para ilustrar o libertino na tela (*Don Juan*, 1926), o que voltaria a ocorrer, a uma vez mais, com Douglas Fairbanks Pai (*A Vida privada de Don Juan*, realização de Alexandre Korda, de 1934, o primeiro D. João do sonoro) para dar vida à mesma figura inventada por Tirso... Sem irmos ao extremos de insinuar que Hollywood nunca conseguirá aclimatar em solo ianque californiano um herói como Juan Tenório, a verdade é que o cinema norte-americano parece ter sofrido sempre de uma espécie de invencível daltonismo quando olha para Dom João, o que tem uma confirmação *a contrario sensu* quando se constata que as versões cinematográficas europeias de René Clair (*La Beauté du Diable*, 1950) ou Ingmar Bergman (*O Olho do Diabo*, 1955) ou, ainda, a versão de Losey (*Don Giovanni*, 1979) ou de Jacques Weber (*Don Juan*, 1998) são mais fiéis à essência do mito em causa: comparando todas estas versões do mito donjuanesco, patenteia-se sem qualquer eurofanatismo a maior valia das versões feitas na própria Europa. E o facto do Lorenzo da Ponte ter emigrado para a América do Norte, tendo feito representar em Nova Iorque a primeira versão do *Don Giovanni* mozartiano, com o celebrizado libreto de sua autoria, em nada altera este caso.⁶⁵

⁶⁵ Sobre esta extraordinária figura de *signor poeta*, veja-se a sua biografia por Aleramo Lamapopi, *Un certain Da Ponte*, trad. do italiano, Paris, Liana Levi, 1999. E as memórias do libretista de Mozart: *Memoirs of Lorenzo Da Ponte*, Filadélfia, J.B. Lippicoat Company, 1929, 512 pp. Citaremos a edição das *Memoirs*, na trad. de Elisabeth Abbot, introd. e notas de Arthur Livingstone, pref. de Charles Rosen, Nova Iorque, New York Review Books, 2000, 472 pp. Sobre Mozart: pp. 126 ss, 429, 433 e 436; sobre a ópera *Don Giovanni*: 158 ss.

Dom João é um *libertino punido*, como o lembra o subtítulo da ópera de Mozart sobre libreto de Lorenzo Da Ponte: o orgulho rebelde do conquistador, infringindo leis humanas e divinas, acarreta sobre ele os raios do castigo, a sua queda no inferno, crime agravado pelo desacato a uma estátua de um homem que ele mesmo matara e que convidara para com ele cear. Esta estátua é indissociável do dramatismo trágico donjuanesco. O «Convidado de Pedra» não deixar de ter, contudo, uma certa dose de ambiguidade simbólica e cénica, digamos assim, já que na cena em causa podemos distinguir entre diversos pontos que cumprem funções diversas: a Morte convidada, o duelo travado entre Dom João e o comendador, o morto que volta para se vingar de quem lhe tirou a vida, a vingança da vítima do ultraje. Dom João não só mata o comendador como o convida para jantar – convite feito à sua estátua, ponto melodramático presente no processamento universal do mito em causa. Ao entrar no mundo dos mortos e ao blasfemar de um deles, Dom João suscita uma vingança inescapável, vindo a estátua buscá-lo para o levar para a geena.

Tragédia barroca de marcada génese cristã, embora depressa expurgada dessa origem confessional, mito moderno sem raízes medievais, o mito donjuanesco evolui ao longo do tempo e, já no século das Luzes, com a colaboração do padre despradado e de origem judaica chamado Da Ponte (1749-1838), Mozart faz do seu *Don Giovanni* (1787) uma ópera que se aparta consideravelmente dos cânones religiosos ou morais do eclesiástico espanhol Tirso, já que agora, pouco antes da tomada da Bastilha, o intuito cifra-se em celebrar o libertino, uma espécie de Casanova que lembra ainda outros escritores *philosophes* do tempo, como Duclos, Choderlos de Laclos ou Mirabeau – o pornógrafo escandaloso e o revolucionário corrupto, ao serviço da corte –, sem falar nos literatos libertinos que pululam nessa era de contadores de amores e cenas galantes, atrevidas.⁶⁶

Com Molière, o mito donjuanesco sofrera já uma viragem semântica enorme: recriando a história, o autor de *Tartufo* altera com intrepidez todo o sentido da história do antigo «burlador» sevilhano e faz dele um verdadeiro ateu, cariz que estava ausente na versão do frade da ordem de Nossa Senhora das Mercês que criara o mito em 1630. O novo Dom João molieresco antecipa o de Da Ponte-Mozart (duo que passaremos a resumir no nome do

⁶⁶ Cf. a antologia de Raymon Trousson, *Romans libertins du XVIIIe siècle*, Paris, Laffont, col. Bouquins, 1993, 1329 pp. Para uma visão condensada das famosas memórias do libertino italiano, veja-se Casanova, *Histoire de ma Vie* (pref. de J. -M. Gardair), Paris, Gallimard, col. Folio, 2002, 378 pp. Casanova conheceu Da Ponte em Veneza, em 1777 e, depois, em 1784.

segundo). Mais do mero transgressor da monogamia e do sacratismo do sacramento cristão do casamento, o *Dom João* (1665) francês dos tempos do Rei-Sol Luís XIV, o herói iluminista dos dois maçons, o libretista italiano e o compositor austríaco, fazem-no combater contra Deus, contra a ordem feudal vigente, a moral absolutista e contra-reformista das suas duas pátrias respectivas, ao mesmo tempo que, antecipando-se a uma vertente a ser sublinhada por uma legião de românticos que, no século seguinte, daria à Estátua vingadora um papel capital no drama em questão. A Estátua não mais se separaria da história do «burlador» amoroso: observe-se um exemplo apenas, o expressivo óleo intitulado *Don Juan* do inglês Charles Ricketts, de finais do séc. XIX.⁶⁷ Aí temos um Dom João que observa com ar de desafio a Estátua equestre do Comendador, enquanto o seu criado Leporello se dobra sobre si mesmo, tapando a cara, aterrorizado.

Observa Jean Rousset que «Mozart restituiu a aura sobrenatural, e volta a dar à Morte, do seu canto de além-túmulo, um terrível poder. O herói reencontra assim o que tinha perdido: um destino, um mistério tenebroso, ao mesmo tempo que nele se intensifica a avidez libertina, o frenesim sensual e conquistador, a que a música confere ora uma violência dionisíaca (...), ora uma ternura envolvente...».⁶⁸ Quando se fecharem as cortinas sobre as derradeiras palavras, de convenção, sobre o *dissoluto punito*, uma plêiade de artistas, músicos e escritores, na literatura romanesca ou no teatro, no ensaio ou na pintura, irão prolongar em inúmeras direcções as mil e uma trajectórias do «burlador» impenitente, agora herói europeu e universal: autores como José Zorrilla (*Don Juan Tenorio*, 1844), Hoffmann, Puchkine, Byron, Alexandre Dumas, G.B.Shaw (*Homem e Super-Homem*), Ramon de Valle-Inclán (*Sonatas*), Guerra Junqueiro, António Patrício, Milosz, Torrente Ballester, Azorín, Manuel Machado, Unamuno e tantos outros darão uma prodigiosa sequência ao herói, mostrando como será interminável a recepção e metamorfose do grande mito moderno.. Cada época descobrirá nele uma faceta que lhe estava subjacente e à espera de tratamento, como o faria, por exemplo, o existencialista Albert Camus, em

⁶⁷ Charles Ricketts (1866-1911), pintor, desenhador e escritor de temas artísticos, tendo fundado em 1896 uma casa sua de edição de arte, a Vale Press, na tradição do famoso William Morris. A partir de 1904 virou-se sobretudo para a pintura e para a encenação teatral. O quadro mencionando está na Galeria Nacional de Arte Moderna da Escócia, sendo reproduzido adiante, nas ilustrações que acompanham este estudo.

⁶⁸ Jean Rousset, «Don Juan ou as metamorfoses de uma estrutura» in *O Mito de Don Juan* de J. Rousset e outros, Lisboa, Arcádia, 1981, p. 41.

1942, ao escrever o *Mito de Sísifo*⁶⁹: a ária do catálogo, cantada por Leporello⁷⁰, é uma espécie de recitação das mil e três tentativas de Sísifo de fixar a sua rocha no alto da colina maldita.

5) ZARATUSTRA ou a morte de Deus

Anunciando que “Deus morreu” e que o homem deve ser transcendido, pois não passa de uma corda estendida entre o macaco e o sobre-homem futuro, o Zaratustra de Nietzsche pode ser visto como uma espécie de paradoxo dialéctico ou até como o derradeiro avatar de um ciclo de mortes e ressurreições das divindades europeias, prestando-se até a ser funestamente interpretado como guia político nacionalista ou racista, mau grado a evidência de que o solitário de Engadin era um educador – ou um libertador que detestava os alemães, o nacionalismo e o Espírito de Gravidade.

Zaratustra, ao anunciar a morte de Deus, não afirma que este não existe, mas que a sua morte foi um facto “histórico” ocorrido no tempo –, que os homens deixaram de crer nele, que a religião cristã entrou num ocaso irrecuperável e, com ele, a sua divindade una e trina perdeu a substância. O perigo maior desse desmoronamento metafísico, axiológico, espiritual ou religioso – ou desse homicídio intencional, como se queira ver o drama referido – está, segundo Nietzsche, na grande ameaça da maré cheia do Nihilismo, perante a qual é preciso ir mais além da situação crítica em que a Europa se achava no final do século XIX, de modo a opor uma autêntica, afirmativa, vital e viril transmutação de todos os valores que evite que os homens se tornem idólatras de falsos valores como o Estado (a idolatria estatal, o totalitarismo, presente já no jacobinismo), a Nação (e o seu desfile de ódios xenófobos, delírios, vertigens como o pangermanismo, o anti-semitismo), etc. Nietzsche, grande profeta e grande europeu, deve ser visto como o maior diagnosticador da temerosa crise que a Europa – como o resto do mundo – sofre desde oitocentos.

⁶⁹ Cf. Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, col. Les Essais, s.d., pp. 97-106. A função de amar todas as mulheres é tão absurda como a tarefa interminável de Sísifo, observa o autor de *A Peste*. «Quanto mais se ama, mais o absurdo de consolida,» (p.97). «O homem absurdo é aquele que não se separa do tempo,» (p. 101). Mas Dom João não quer curar-se do seu mal, antes insiste nele, querendo sempre viver mais, aqui e agora, sem ilusões nem fraqueza, o que é uma maneira de se manter em revolta permanente.

⁷⁰ Veja-se *Don Giovanni* de Da Ponte-Mozart, texto bilingue italiano-português, Lisboa, Orbis-Fabri, 1994, p. 23.

“O insensato diz em seu coração: «Não há Deus.»”

Salmo de David, 14:1.

«É possível encontrar em Nietzsche, para cada juízo, o seu contrário. Dir-se-ia que ele tem sobre todas as coisas duas opiniões. É por isso que se pode invocar passagens de Nietzsche de apoio às ideias em aparência mais inconciliáveis. A maioria dos partidos pode abrigar-se detrás da sua autoridade: ateus e crentes, conservadores e revolucionários, socialistas e individualistas, sábios metódicos e sonhadores, homens políticos e apolíticos, espíritos livres e fanáticos.»

Karl Jaspers, *Nietzsche*,

«Nietzsche é um pensador ambíguo e paradoxal cujos escritos não deixam de perturbar, provocar e inspirar, mesmo quando desagradam às nossas mais íntimas convicções.»

Keith Ansell-Pearson, *An Introduction to Nietzsche as political Thinker. The perfect Nihilist* (Nova Iorque, 1994).

Nietzsche, perfeito e radical negador em revolta contra o pensamento, a tradição e o legado cultural europeus, pode ser considerado, sobretudo, como um profeta que anunciou a morte de Deus, a decadência dos valores morais e metafísicos vigentes, a maré crescente de um nihilismo cujos contornos adivinhava funestos e cuja cura clamava como urgente e titânica, contra o qual pedia uma transmutação de todos os valores e um recurso a uma nova fé europeísta. Iconoclasta radical, filósofo do martelo, de algum modo ele mesmo pode ser tomado por um perfeito nihilista, além de ter sido apontado, sem qualquer razão intelectual válida, como inspirador de uma das perversões mais hediondas do pensamento político do séc. XX, os fascismos italiano e alemão, com as suas doutrinas racistas, homicidas e pagãs. O seu dramático colapso mental, numa praça em Milão, em 1889, agravou estas ambiguidades do «derradeiro Nietzsche», cujo espólio, nesses patéticos onze anos finais de internamento hospitalar, foi manipulado pela sua desonestíssima e anti-semita irmã, Elisabeth Foerster-Nietzsche.⁷¹

⁷¹ Entre os muitos títulos dedicados a esta temática, lembremos apenas três: Karl Schlechta, *Le Cas Nietzsche*, Paris, Gallimard, col. Les Essais, 1960, 171 pp. Robert Wistrich (dir. de), *Nietzsche, Godfather of Fascism?*, Princeton, Princeton University Press, 2002, 341 pp. Arno Muenster, *Nietzsche et le Nazisme*, Paris, Editions Kimé, 1995, 147 pp. E.F. Podlach, *L'Effondrement de Nietzsche*, Paris, Gallimard, 1978, 183 pp. Consulte-se ainda o excelente léxico de mitologia e simbologia nazis realizado por Rosa Sala Rose, *Diccionario crítico de Mitos y Simbolos del Nazismo*, Barcelona, Acantilado, 2003, 509 pp; *maxime*, pp.272-283 (Nietzsche durante o Nazismo).

A ideia central da qual partiremos é a de que, para ele, o homem não passava de uma corda estendida entre o animal e o Sobre-Homem (preferimos traduzir *Uebermensch* por *Sobre-Homem* em vez do habitual *Super-Homem*): o homem era, como enfaticamente o lembrava Zaratustra, um meio e não um fim, em suma, uma mera «ponte». ⁷² Nessa medida, todo o seu afã vital filosófico (estes termos, para ele, confundiam-se, já que toda a filosofia era, antes de mais, uma autobiografia) insiste em preparar a vinda desse futuro redentor, esse Sobre-Homem desejado, anunciado por Zaratustra quando o profeta dionisíaco desceu da montanha. Tendo começado a sua carreira intelectual e universitária como um filólogo, um especialista da cultura grega, Nietzsche evoluiu para uma devastadora crítica global de toda a metafísica ocidental, platónica, idealista, cristã, etc., devotando o resto da sua vida, doravante desprendida de quaisquer ataduras profissionais – Nietzsche, movido sobretudo por questões de saúde frágil, abandonou a docência em 1879 e nunca mais teve um emprego qualquer até ao final da vida, que se tomou, dest’arte, uma errância por modestos quartos de hotel e de pensão –, a pensar num novo tipo de europeu, uma das suas supremas preocupações, ⁷³ crítica de um radicalismo total que tomaria proporções de tragédia pessoal, abismando-se, finalmente, na demência. ⁷⁴

Para Nietzsche, o homem perdeu as suas tábuas antigas de crenças religiosas e espirituais, entrando numa crise que o filósofo da *Anti-Cristo* se empenhou em diagnosticar e para a qual procurou apresentar a profilaxia e a medicina adequadas. A crise da morte de Deus ocupa, neste contexto, um significado crucial. Recordando-se talvez do salmo 14 de David – “O insensato diz em seu coração: – *Não há Deus!*” –, Nietzsche descreve, na *Gaia Ciência* (1882), esse trespasse dramático apresentado ali por um *tresloucado* – o filósofo escreve exactamente “*der tolle Mensch*” ⁷⁵ – o qual, depois de ter acendido uma lanterna e ido para uma praça

⁷² Nietzsche, *Assim falava Zaratustra*, trad. portug. citada na bibliograf., p. 14.

⁷³ Veja-se Farrell Krell e Donald Bates, *The Good European. Nietzsche's Work Sites and Word and Images*, Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 2002, 255 pp; ilustr..

⁷⁴ Veja-se o indispensável estudo do Dr.E.F.Podlach, acima citado, *L'Effondrement de Nietzsche*, Paris, 1978.

⁷⁵ Nietzsche, *Die froehliche Wissenschaft. La Gaya scienza*, Estugarda, Alfred Kroener Verlag, 1956, 332 pp; p.140. Na trad. portug., abaixo citada, pp.139-140, diz-se “o louco”. Na trad. franc. de Alexandre Vialatte, *Le Gai Savoir*, Paris, Gallimard, 1964, col. Idées, 381pp; pp.169-70 (parágrafo 125), a expressão usada é “insensé” e, logo em seguida, “fou”. A referência bíblica ao indensato que nega Deus vem duas vezes nos Salmos, em termos idênticos: “O insensato diz em seu coração: «Não há Deus.»” (*Salmos*, 14:1 e 53:2; in *Nova Bíblia dos Capuchinhos*, Lisboa, Difusora Bíblica, 1998, pp.850 e 892); em hebreu: “*’aman nabal belibbô ên ‘elohim*”. A raiz do adjectivo “nabal” vem de “murchar” ou “adoecer”, de modo que o termo aparece como o sentido de insensato, estúpido, idiota, vil, vilão, etc. Contextualmente, “nabal” tem o sentido de oposto a “sábio” (*hakam*) e de “nobre” (*nadib* ou *’adir*). Devemos todos estes esclarecimentos bíblicos à gentileza do nosso colega, Prof. José Augusto Ramos.

pública, se pôs a perguntar por Deus e, por fim, ele mesmo decidiu anunciar, em resposta aos que o interrogavam sobre esse desaparecimento, a morte do divino, dali tirando a consequência mais imediata para uma humanidade que perdera a fé e se sentia, além do mais, responsável por aquele «assassinato»:

«Quem o matou fomos nós todos nós, vós mesmos e eu! Os seus algozes somos nós todos! E como o fizemos? Como conseguimos engolir todo o mar? Quem nos deu a esponja para apagar todo o horizonte? Que fizemos nós quando soltámos a corrente que ligava esta terra ao céu? Para onde se dirige ela agora? Para onde vamos nós?(...). Não estaremos errantes através de um nada infinito? Não estaremos a sentir o sopro do espaço vazio?(...). Não estará a ser noite para todo o sempre, e cada vez mais noite? Não teremos de acender lanternas em pleno dia? Será que ainda não ouvimos o ruído que fazem os coveiros a enterrar Deus? (...). Deus está morto! (*Gott is tot!*). Deus permanece morto! (*Gott bleibt tot!*). E quem o matou fomos nós! (*Und wir haben ihn getotet!*). Como nos haveremos de nos consolar, nós os algozes dos algozes? (...). Quem nos limpará deste sangue? Qual a água que nos lavará?»⁷⁶

Não era outro o sentido do dramático apelo que Nietzsche lançava directamente à Europa, em 1885, no seu *Para Além do Bem e do Mal*, nestas palavras onde se podia ler um sentido da profecia para o pior e para o melhor do destino que aguardava os europeus, oscilando entre o rapto cometido pela bestialidade ou a união dos povos do velho continente numa harmonia convivente e pacífica :

“Ó Europa! Europa! conhece-se o animal cornudo que sempre teve para ti mais atracção, a fonte dos perigos que te ameaçam sem cessar. A tua velha fábula pode tornar-se história, uma estupidez enorme (*eine ungeheure Dummheit*) podia de novo atrair-te e arrebatar-te. E não é um deus, desta vez, que se dissimula debaixo dessa estupidez enorme, não! Apenas uma «ideia», uma «ideia moderna!».⁷⁷ E não seria precisamente o fascismo, uma dessas fascinantes “ideias modernas” que ainda não tinha tomado a estatura do bestial raptor de alguns dos povos da Europa, como o tomaria, em 1922, na Itália e, depois, em 1933, na Alemanha?...

Quando *A Gaia Ciência* se publicou, três anos antes, em 1882, Nietzsche preparava-se para começar a redigir o seu grande poema romântico e profético, o novo evangelho das novas leis, o *Assim falava Zaratustra* (1883-1885), livro profético, visionário e extático. Um dos seus melhores intérpretes, Stanley

⁷⁶ Nietzsche, *A Gaia Ciência*, Lisboa, Relógio d'Água, 1998, p. 140.

⁷⁷ Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, in *Werke in zwei Banden* (obras de Nietzsche em dois volumes), vol.2, Munique, Carl Hanser Verlag, s.d., pp.9-173; p.127.

Rosen, tem razão em sublinhar no seu *The Mask of Enlightenment. Nietzsche's Zarathustra*, que, nesta sua “apaixonada quase poesia”, o alemão pretendeu apresentar o filósofo como profeta e legislador, mostrando que a arte era mais valiosa para a vida do que a verdade, de maneira que a metafísica devia dar o lugar à retórica, sem que isso implicasse que o autor deste livro de profecia/poesia fosse um esteta, já que ele queria libertar a humanidade da doença da decadência.⁷⁸ Por outro lado, distanciando-se das interpretações pós-modernistas e heideggerianas de Nietzsche, este intérprete do filósofo recomenda que tomemos em conta a sua maneira de escrever, sem o que não o perceberemos, como sucederia, por exemplo, com Platão ou Kierkegaard.⁷⁹ O título do seu interessante ensaio de compreensão da obra crucial do filósofo alemão sublinha ainda a importância que, para este, a máscara tem, pois, como ele mesmo escreveu, “tudo o que é profundo, gosta de máscara” (*Alles, was tief ist, liebt das Maske...*).⁸⁰

Este novo Zoroastro germanizado era um imoralista – como o filósofo se compraz em o sublinhar, alguém que quebra as velhas tábuas da lei, um personagem profético errante, como o seu autor, um anti-Cristo vivo com algo do Empédocles do poema de Hölderlin. Ao escolher o nome do fundador da religião persa, o criador do dualismo maniqueu do séc. VII a.C., Nietzsche mostrava que o seu combate era contra toda uma herança que urgia repudiar e destruir, a herança judeocristã, a moral cristã, a metafísica ocidental de que o idealismo alemão era o expoente máximo. Zarathustra fala tão só em seu nome, não tem atrás de si uma tradição de profetas que o anunciasse ou preparasse, antes se baseia tão só no seu Ego, um Ego imenso que faz dele um imoralista completo e de excepcional craveira e destemor. O seu inimigo é o antigo Deus, os seus sacerdotes, crentes e sequazes, a moral cristã em conjunto, essa moral de escravos que Zarathustra despreza e amaldiçoa por ser uma moral de rebanho. O novo pregador de uma nova fé é, deste modo, um completo solitário orgulhoso

⁷⁸ Cf. Stanley Rosen, *The Mask of Enlightenment. Nietzsche's Zarathustra*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 264 pp; pp.VII, IX, X e XII.

⁷⁹ S. Rosen, op.cit., p.XII.

⁸⁰ S. Rosen, op.cit., p. XII. Rosen sublinha, no seu prefácio, que Nietzsche se propunha destruir para depois poder reconstruir: destruir o Iluminismo europeu e o humanismo libertário das Luzes, como ele mesmo se conseguia libertar do melodrama wagneriano e do romantismo oitocentista (loc.cit.). A sua libertação da historicidade e finitude humana implicava a aceitação do eterno Retorno (p.XIV). Nietzsche teria publicado o seu *Zarathustra* para destruir uma Europa ocidental historicamente exausta pelo cristianismo (p.XIV). Mas este livro apresentava uma proposta de reconstrução, com uma nova tábua de valores do profeta, fundindo dois meios em aparência irreconciliáveis, a revolução criativa (o sobre-homem) e o Eterno Retorno (p.XVI). Quanto à fase de Nietzsche “Tudo o que é profundo, gosta de máscara”, pertence ela a *Para Além do Bem e do Mal* (ed., bilingue cit., *Par delà.../ Jenseits von Gut und Böse*, pp. 92-93).

de o ser, que recusa discípulos e apóstolos e templos, um viandante, um peregrino que se sente bem no meio da sua *solidão azul*. E toda a sua mensagem se resume em duas evidências: que Deus morreu – tanto o do judeo-cristianismo como todo o Olimpo helénico – e que o homem deve ser superado, pois não passa de urna corda, uma ponte, um meio para ir mais além. Quanto à sua linguagem, ela é toda ditirâmbica, extática, romântica, ao mesmo tempo imprecatória e jubilosa, dadivosa e provocadora, pejada de exclamações, brados, sarcasmos fulminantes, profecias e, sobretudo, arroubos líricos, com frequente uso da forma poética, do lirismo mais inspirado, num registo musical enfaticamente *mit leidenschaftigen Ausdruck*.

Contudo, os grandes temas subseqüentes à questão central da Morte-de-Deus estavam já claramente configurados e levantados na sua dramatismo essencial: foi o homem que matou Deus, por ter deixado de crer nele. Mas os assassinos da divindade sentiam-se agora angustiados e culpados e perplexos, no meio dessa noite escura que parecia eternizar-se, pelo que urgia criar novas convicções, tomar uma nova tábua de valores, erguer uma nova esperança, procurar, como Diógenes quando este andava em busca de um verdadeiro homem, de lanternas acesas em pleno dia: um novo tipo de humanidade, sendo preciso reinventar valores, erguer os altares de urna nova crença, crer num novo Sinai e num novo ideal, para lavar aquele sangue que manchava a consciência do homem europeu dos finais de oitocentos, numa altura em que, historicamente falando, Deus morrera porque os descrentes o tinham matado, porque os velhos decálogos da antiga Lei se tinham desfeito em pó e uma noite imensa parecia cobrir o horizonte. É para responder positiva e heroicamente ao «louco» desta cena da *Gaia Ciência*, que Zaratustra desce da montanha e vem anunciar o sobre-humano, assim como propõe a todos que procedam a urna transmutação de todos os valores que fosse, ao mesmo tempo, um repúdio intrépido de qualquer idolatria nova e, por fim, a fundação de uma nova crença. Não vamos intentar seguir a edificação de semelhante propósito filosófico feito por Nietzsche, mas tão só isolar um aspecto dessa titânica tarefa de refundação das crenças dos homens, ou seja, a sua recusa do nihilismo e, por outro, a sua atitude em relação a esse «novo ídolo» que seria o mais funesto, o «mais frio dos monstros frios», o Estado.

A morte de Deus consagrara o dismantelamento final da fé cristã ocidental, a derradeira morte dos deuses antigos, sobretudo daquele ídolo judeocristão cujo rosto era Cristo. O sol pusera-se, a consciência fizera-se dúvida e descrença, sendo de esperar que, doravante, como se lia também na *Gaia Ciência*, vinha aí uma previsível sequência de demolições resultantes do desmoronar da velha fé, de ruínas, obscuridades, eclipses e destruições, sendo previsível que os profetas discernissem «as som-

bras que em breve irão cobrir a Europa»⁸¹ desde que o Deus cristão perdeu o seu crédito, que o «velho deus» morreu... Assim como era preciso unir a Europa,⁸²urgia reunir os homens numa nova busca da Canaã de uma crença realmente salvadora.

Este «eclipse do sol» tinha outro nome, – o *nihilismo*, essa «maré negra» de que fala, na mesma passagem citada, o filósofo.⁸³ Resumamos o afã essencial da filosofia de Nietzsche nesta sua trágica vontade de superar e transcender esta maré negra nihilista que foi ocupando progressivamente os campos desolados onde já não reinava a velha divindade una e trina dos cristãos, aquela mesma cuja morte Zaratustra viera anunciar como um facto histórico, nunca como uma espécie de súbito alastrar de ateísmo ou mesmo de apoteose de descrença filosófica ateizante iniciada com o laicização do mundo e da vida desde o final da Idade Média.

Zaratustra anuncia, assim, um duplo evangelho – a palavra grega *evangelion* significa precisamente o anúncio de um acontecimento feliz, a vinda próxima de um novo Reino de Deus –, uma dupla exigência, uma dupla esperança: que o velho Deus morreu e que o homem deve ser superado para não recair em velhas ou renovadas idolatrias antigas, para que se supere o Homem no Sobre-Homem futuro em vez de cultivar formas degradadas da velha crença – como a filosofia idealista alemã – ou que se cria em miraculosas curas perversas como aqueles que, em nome da Nação, do Estado ou da Raça, apregoam apostasias recuperadas da poeira dos tempos idos. De todas estas perversões, aquela que Nietzsche mais agudamente sentia, até pela sua sensibilidade ao alastrar do idealismo de Hegel, estava na doutrina do Estado total, no qual via, não uma regressão ao paganismo, como em larga medida sucederia com Hitler e Mussolini, mas como uma nova idolatria que traía, acima de tudo, uma regressão à estupidez.⁸⁴

Os *novos ídolos*, eis o que Zaratustra nietzscheano mais temia que viessem a ser cultuados pelas multidões privadas da velha divindade cristã. O idealismo kantiano

⁸¹ Nietzsche, *A Gaia Ciência*, p. 250.

⁸² Entre as várias obras mais relevantes sobre o apelo de Nietzsche no sentido de unir os europeus, vejam-se, por exemplo: *Crépuscule des Idoles ou comment philosopher à coups de Marteau*, Paris, Gallimard, s.d (1974?), 153 pp. *Humain, trop humain*, vol. II, Paris, Denoël-Gonthier, 208 pp. *Par delà le Bien et le Mal Jenseits von Gut und Böse* (texto bilingue), Paris, Aubier, 1978, 419 pp.

⁸³ Na trad. portug. supracitada, a referência explícita à «maré negra» está ausente, o memo não acontecendo com a trad. francesa de Alexandre Viallette, *Le Gai savoir*, Paris, Gallimard, 1964, p. 285: "nous premiers-nés, prématurés du siècle à venir, qui devrions avoir déjà perçu les ombres dont va bientôt s'envelopper l'Europe, d'où vient-il que nous attendons la montée de cette marée noire sans un intérêt véritable, surtout sans crainte et sans souci pour nous?".

⁸⁴ Nietzsche, *Schopenhauer Educador in Unzeitgemässe Betrachtungen/Considerations intempestives* (ed. bilingue, trad. fr. de Genevieve Bianfuis, Paris, Aubier, 1954, vol. II, pp. 64-5: "(...) as consequências dessa doutrina que foi recentemente pregada em todos os telhados: que o estado é o fim supremo da humanidade e que não há para o homem dever mais alto que o de servir o Estado; reconheço aí uma recaída, não no paganismo, mas na estupidez."

ocupara já muito do espaço outrora tomado pelo deus uno-e-trino. Outras formas de substituição ou escapatória seriam de temer, desde a crença no Socialismo à crença na majestade onipotente do Estado. E é, sobretudo, contra este último que Zaratustra *ergue* uma das *suas* mais tremendas e apaixonadas diatribes, uma apóstrofe que *ocupa* no poema-evangelho um lugar central, até pela sua importância profética em relação ao século que se seguiria, tão psicopaticamente empenhado em aclamar pseudo-Messias condutores de estados totalitários. O «Novo Ídolo» é um dos trechos que valeram a Nietzsche a fama, porventura de todo em todo errada, de anarquista, ele que não se situa nem no individualismo stirneriano⁸⁵ total nem no democratismo liberal mais ortodoxo e canónico, antes escapa a todas estas tentativas de classificação politológicas ou outras ainda... No engrandecimento do Estado, na idolatria estatal via ele uma forma de regressão ao animal, à brutalidade animalesca primitiva, o que mostra a presença seminal da metáfora que relacionava o homem como uma corda entre a animalidade e a sobre-humanidade futura: o novo ídolo do Moloch estatal representava, neste aspecto, um retrocesso terrível, uma queda no primitivismo, ainda que esta nova fase de amor ao despotismo tivesse a seu favor muito dos socialistas contemporâneos, como o filósofo não se cansava em repetir, dizendo, por exemplo, que «o socialismo é o irmão mais novo do despotismo quase defunto».⁸⁶

Ouçamos Zaratustra invectivar o Estado em termos grandiosamente coléricos:

«Estado? O que é isso? Pois bem! Agora abri-me esses ouvidos, pois tenho uma palavra a dizer-vos acerca da morte dos povos.

Estado é como se chama o mais frio dos monstros frios. É também com frieza que ele mente e da sua boca sai esta mentira. Eu, estado, sou o povo.

Isso é mentira! (...).

Mas o Estado mente em todas as línguas do Bem e do Mal; e diga o que disser, mente; e tenha o que tiver, roubou-o.

Nele tudo é falso. E com dentes roubados que ele morde, esse mordaz. Falsas são até as suas entranhas.

(...).

⁸⁵ Veja-se o estudo de A. Munster, *Nietzsche et Stirner*, Paris, Kimé, 1999, 105 pp. Recorde-se a obra crucial do acrata Max Stirner (1806-1856), *L'Unique et sa Propriété* (1845), trad. de Henri Lasvignes, Paris, Éditions S.L.L.M., 1948, 403 pp.

⁸⁶ Nietzsche, *Humain, trop humain*, II, p.140. Nietzsche insistia em relacionar o totalitarismo novo com a doutrina política de Rousseau e o jacobinismo - cf. Nietzsche, *Aurora*, Madrid, P.P.P. Ediciones, 1984, 283 pp.; pp. 30 e 140.

Nascem demasiados seres humanos, e é para os supérfluos que foi inventado o Estado...

(...).

Sim, também a vós, vencedores do antigo deus, eles vos detecta. Cansaste-vos da luta e, agora, o vosso cansaço ainda serve o novo ídolo!

(...).

O novo ídolo está disposto a dar-vos tudo, se vós o adorardes: é assim que ele compra o brilho da vossa virtude e o olhar dos vossos olhos orgulhosos.

(...).

Olhai-os a trepar, esses velozes macacos! Trepam uns por cima dos outros e arrastam-se, assim, para a ama e para o abismo...⁸⁷

É aqui que o mito do Sobre-Homem de Nietzsche ganha um real sentido redentor: ele não cai na idolatria, ele adverte os homens contra todas as novas formas de idolatria, seja ela a do Estado, ele almeja algo de grande que vença todas as formas do nihilismo que ocuparam o vácuo deixado pela Morte de Deus. Só ele será capaz de transcender o nihilismo político e moral que Nietzsche intuía ser a doença mais perigosa de quantas espreitavam os homens vindouros, aqueles que viveriam o catastrófico séc. XX, as apoteoses homicidas dos Estados alemão, italiano, soviético, chinês, mais a barbárie comunista dos gulags sem fim, sem esquecer todos os Auschwitz e tantos outros calvários e matadouros da Europa novecentista – e do mundo inteiro. Restaurar a vontade, a alegria, a fé na construção (sobre)humana do mundo com vista à superação do próprio homem – Nietzsche nunca fôra darwinista, e a sua noção de evolução era toda espiritual –, de modo a superar deveras o nihilismo que sucedera e campeara nas actividades do espírito e da cultura após a Morte-de-Deus – de que a Morte do divino fora, porventura, o resultado mais evidente e profundo, o de resultados mais funestos.

6) GREGOR SAMSA

ou

o homem solitário e degradado.

Acordando metamorfoseado num “bicho” (Ungeziefer), num insecto rastejante não determinado (barata? escaravelho?...), mas em qualquer dos casos um ser monstruoso, alienado de vez da sociedade humana e, antes de mais, do mundo familiar onde vive, e,

⁸⁷ Nietzsche, *Assim Falava...*, pp. 55-57.

doravante até à sua solitária morte, tornado repulsivo para todos, mesmo para os seus pais e irmã, o obscuro praguense Gregor Samsa, modesto caixeiro-viajante, fornece-nos a parábola mais dolorosa e profética das metamorfoses perversas do séc. XX europeu: o desprezo pelo drama atroz dos outros, a indiferença ante a morte dos próximos ou dos mas-sacres mais brutais, a desumanização política das ditaduras, a Shoah, o reino da Besta hitleriana e o horrendo “coração das trevas” habitam já neste conto moral de Kafka sobre o homem abandonado, desprezado, degradado e esmagado, metamorfoseado numa “coisa” cuja existência só com nojo ou com indiferença se pode tolerar, e cuja lóbrega morte vem, no fundo, aliviar uma família “normal”, monstruosamente alheia ao sofrimento daquele membro seu cuja catástrofe íntima, cruel, injusta e insuperável ninguém quis atenuar ou enfrentar. Parábola dramaticamente simples no seu tão austero despoja-mento e recusa de histeria ou excessos, *A Metamorfose* levanta um problema que nada ganha em ser explicado por aquilo que sucedeu, historicamente falando, depois de 1933, na Alemanha e na Europa, já que, se o seu evidente profetismo trágico se limita a acen-tuar um horror prévio que habitava esta parábola antes de ela se tornar antevisão extra-lúcida; o facto ergue-se diante dos nossos olhos como um enigma ainda mais doloroso: que visão verdadeiramente diabólica do mundo e da vida nos quis Kafka propôr com esta estória de desumano abandono e total ausência de caridade humanas? Como o lem-brou George Steiner num estudo intitulado *Da Bíblia a Kafka, A Colónia penal e A Metamorfose* “tornaram-se realidade depois da sua morte”.⁸⁸

Um dos grandes especialistas da literatura do nosso tempo, o húngaro Giorgi Lukacs, escreveu sobre Kafka que há nele “uma angústia imanente ao devir do mundo, o total abandono do homem em face de um terror inexplicável, impenetrá-vel, inelutável, (que) faz da sua obra como que o símbolo de toda a arte moderna.” Se esta observação acertada se aplica, sem dúvida, a toda a obra romanesca do judeu de Praga, ela é ainda mais adequada para definir o drama íntimo, doméstico e singular do arqui-solitário Samsa, emblema patético de toda uma humanidade deixada no estado mais completo de derrelicção durante o séc. XX.

«As narrativas de Kafka estão, na literatura, entre as mais negras, as mais presas a um desastre absoluto. E são também aquelas que torturam mais tragicamente a esperança, não porque a esperança seja condenada, mas porque ela não consegue ser condenada. Por mais completa que seja a catástrofe, uma margem ínfima subsiste, da qual não se sabe se ela reserva a esperança ou se ela a afasta para sempre.»

Maurice Blanchot, *De Kafka a Kafka* (1982).

⁸⁸ George Steiner, *De la Bible à Kafka*, Paris, Gallimard, col. Pluriel, 2003, 235 pp; p.77.

«É o mundo des-sacralizado que Kafka denuncia; é isso o mundo sem Finalidade; no labirinto tenebroso do mundo, o homem só, inconscientemente, busca uma dimensão perdida que nem sequer pode conceber.»

Eugène Ionesco, «Dans les armes de la ville» (*Cahiers Renault-Barrauld*, N°20, Outubro de 1957).

«Direi a Deus: Não me condenes,
explica-me o que tens contra mim.
Acaso te agrada oprimir-me,
Desdenhar a obra das tuas mãos
E favorecer o conselho dos ímpios?
(...).
Então porque me tiraste do ventre?
Poderia ter morrido sem que olho algum me visse,
E ser como se não tivesse existido,
Levado do ventre para o sepulcro.»

Livro de Job, 10, 2-3, 18-19.

“What is hell?
Hell is oneself,
Hell is alone, the other figures in it
Merely projections. There is nothing to escape from
And nothing to escape to. One is always alone.”

T. S. Eliot, *The Cocktail Party* (1950)

Em 1983, por ocasião do centenário do nascimento de Kafka, o escritor checo exilado em França, Milan Kundera, observava:

«Raskolnikov não podia suportar o peso da sua culpabilidade, de modo que, para encontrar a paz, consente voluntariamente na punição, o que é a situação bem conhecida do pecador que *busca o castigo*. Em Kafka, a lógica é invertida e aquele que é punido não conhece a causa da punição. O abuso do castigo é de tal modo insuportável que, para encontrar a paz, o acusado quer encontrar uma justificação para a sua pena: o castigo procura o crime.»⁸⁹

⁸⁹ Milan Kundera, «Kafka pur et simple», *Nouvel Observateur*, Paris, 1-VII-1983, pp.52-53.

Esta observação é de um enorme interesse para a compreensão da metafísica subjacente a toda a obra atormentado do nosso autor, podendo ser especialmente comprovada por esse conto (ou curta novela) atroz no qual um condenado é submetido a uma máquina penal que lhe vai gravar na pele, ao mesmo tempo que o aniquila, a sentença ditada a partir do código que ele transgrediu...⁹⁰ Por outro lado, a mesma reflexão de Kundera tem a vantagem de nos afastar de uma interpretação teológica do seu compatriota, uma vez que não estamos, nem aqui nem na *Metamorphose*, perante uma alegoria essencialmente religiosa – ainda que se pudesse referi-la a uma tal leitura possível –, diante de uma obra teológica ou de demasiadamente forte impregnação talmúdica. Razão tinha, talvez, um dos seus melhores intérpretes, ao sublinhar que não cria que “se possa descobrir quaisquer implicações religiosas na obra de Kafka”.⁹¹ Ou seja, não seria curial abordar esta obra como se ela tivesse sido concebida como um exercício ou uma meditação religiosa. As raízes de Kafka mergulham, é claro, na tradição e na cultura judaicas, mas seria demasiado limitativo procurar lê-lo por essa perspectiva religiosa, como se ela fosse a mais decisiva na dilucidação da sua complexa *Welt- und Lebensanschauung*. Sublinhe-se ainda, como o fez uma grande estudiosa de Kafka, a judia Marthe Robert, que este autor nunca pensou em reintegrar a comunidade judaica de que fazia parte por nascimento, até porque “nunca teve fé no sentido estrito em que o judaísmo a entende”.⁹² George Seiner, em contrapartida, numa colectânea de ensaios justamente intitulada *Da Bíblia a Kafka* – onde o *Processo* deste último é objecto de arguta análise –, insiste na filiação pentatêutica e rabínica (midrás-hica e mishnaica) de Kafka, na qual inscreve também os nomes de Pascal e Kierkegaard, ou seja, na meditação obsessiva acerca do pecado original, tema cuja presença é incessante, ainda que, muitas vezes, como no caso da *Metamorphose*, – “o mais negro dos mitos modernos”, feita no registo, garante, de um modo de humor que lembra o de “Pamplinas”, Buster Keaton, ou seja, o de um humor impassível, o que não deixa de lembrar a tão falada cena de o pró-

⁹⁰ Kafka, «A colónia penitenciária» in *La Colonie pénitentiaire et autres récits*, trad. de Alexandre Viaalatte, Paris, Livre de Poche, s.d., pp. 7-49.

⁹¹ V. Nabokov, “Franz Kafka” in F.Kafka, *La Métamorphose*, Paris, Livre de Poche, s.d. (1989?), p.93. Sobre a verdadeira natureza deste insecto, veja-se adiante, a nota 95.

⁹² Marthe Robert, *Seul comme Kafka*, Paris, Calmann-Lévy, 1979, 259 pp; p.132. Daí o interesse da análise que esta tradutora e estudiosa de Kafka – e grande especialista do romance em geral – faz sobre o autor do *Processo* diante da Lei: op.cit., pp.132 ss (capítulo precisamente intitulado “Diante da lei”); saindo do código judaico, Kafka, escreve esta estudiosa, procura criar um código todo seu, que deriva das raízes mais fundas da subjectividade da sua própria angústia (op. cit., p.133).

prio Kafka se torcer de riso quando, a um grupo de íntimos, fez uma leitura da sua novela, sublinhando este intérprete que o essencial da visão kafkiana do mundo é, evidentemente, bíblica e talmúdica⁹³.

Cremos que toda a sua obra remete, como na *Metamorfose* se torna mais agudamente evidente, para aquilo que um dos seus melhores biógrafos chamou, acertadamente, «as fragilidades patéticas das suas defesas e o núcleo negro e indestrutível do seu desespero»⁹⁴. Esta obra foi escrita por Kafka em finais de 1912, num período de grande sofrimento pessoal, sendo publicado numa revista de Munique em 1915 e, no mesmo ano, dada à estampa por aquele que seria doravante o seu editor permanente, Kurt Wolff, em Leipzig, sendo talvez a mais kafkiana das suas obras, até pelo tom como que neutral, objectivo, como se se tratasse de um dos relatórios, acerca de um acidente de trabalho, que o seu autor tinha de fazer para a companhia de seguros onde trabalhava. Nabokov sublinha, a propósito do estilo desta história, que o tom objectivo contrasta com o assunto de pesadelo, e que “nenhuma metáfora poética vem ornar esta narrativa toda em negro e branco. A limpidez do seu estilo sublinha a sombria riqueza da sua visão.”⁹⁵

A ausência de trémulo, a frieza objectiva do tom, a limpidez da prosa e a brevidade da acção, aliás bastante interiorizada num apartamento em Praga, no seio de uma família, com poucos elementos mais – um gerente da casa na qual Gregor Samsa trabalha, o personagem central, era caixeiro-viajante, alguns hóspedes mais tarde, uma empregada doméstica –, tornam esta história fantástica, narrada como se fosse a mais trivial dos casos de um dia a dia checo, especialmente insuportável: estamos na «antecâmara do inferno» (E. Pawel) e, no entanto, nenhum grito de horror se ouve, nenhuma patética súplica, nenhum brado de verdadeiro tormento é proferido, antes normalíssimas e quase que naturais formas de comportamento urbano pautam a actuação de todos, sempre dentro das regras de cortesia mais correntes, como se não tivesse havido aquela incompreensível e inaceitável *transformação* – é este o título exacto da

⁹³ George Steiner, *De la Bible à Kafka*, Paris, Gallimard, col. Pluriel, 2003, pp.70 e 71, respectiv.

⁹⁴ Ernest Pawel, *Fritz Kafka ou le Cauchemar de la Raison*, Paris, Seuil, col. Points, 1996, p.371.

⁹⁵ V. Nabokov, “Franz Kafka” in F.Kafka, *La Métamorphose*, ed., Livre de Poche, 2003, p.139. George Steiner, no seu já citado livro de ensaios *Da Bíblia a Kafka*, sublinha que diante de várias línguas que podia escolher para redigir a sua ficção – o ídiche, o hebreu e o checo –, este judeu de Praga preferiu o alemão, mas fez-lo como quem contrai um empréstimo a um juro muito elevado: “A transparência do alemão de Kafka, a sua tranquilidade imaculada, sugere um processo de empréstimo a um juro muito elevado (...). O vocabulário e a sintaxe de Kafka são os de um homem que evita absolutamente todo o desperdício (...).” (*De la Bible à Kafka*, p.62; sublinhado nosso).

obra: *Die Verwandlung* –, como se este *incipit* nada tivesse de fantástico e fosse, ao invés, uma trivialidade despojada de qualquer drama ou abominação, como se o facto de um homem acordar transformado em insecto pudesse acontecer correntemente no quotidiano, como se tudo isto fosse mesmo um caso accidental, um *fait divers* ligeiramente incómodo. A própria vítima desta modificação preocupa-se sobretudo com o que pode dali resultar para o já difícil passadio daquele lar, uma vez que é o seu emprego que garante o pagamento da dívida dos pais, um casal sem outras fontes de rendimento.

Não há, de facto, em Gregor uma revolta qualquer, ele não passa de um Job sem patético, um Job mudo e absolutamente passivo, invulgarmente aquiescente, e que não se carpe, nem invectiva Deus ou o destino, não amaldiçoa ninguém, não se revolta, antes aceita, calado e inerte, o cutelo que sobre ele se abateu naquela forma tão absurda quanto injusta e gratuita de transformação em insecto, no espaço de uma noite, para um «aquilo» (*es*, como passa a ser referido, neutro em alemão, em vez do esperado *er*, i. e., *ele*), na degradação de um ser humano em bicho rastejante – a palavra usada por Kafka é *Ungeziefer*,⁹⁶ bicho rastejante, sabendo-se que o autor da *Metamorphose* recusava que o ilustrador ale-

⁹⁶ Kafka, *Die Verwandlung. La Métamorphose*, ed. bilingue, alemão-francês, trad. de Claude David, Paris, Gallimard, 1991, p.18 (o bicho é traduzido por «cancerlato», p. 19, ou seja, insecto ou barata). No seu estudo sobre *A Metamorphose* de Kafka, Nabokov põe-se o problema de se saber de que bicho se trata exactamente, insistindo que não pode ser uma barata, uma vez que esta é um insecto achatado e Samsa tem um ventre arredondado, lembrando ainda que a mulher a dias fala dele como um "Mistkaefer", ou seja, um escaravelho, o que ao escritor russo parece mais adequado (V.Nabokov, "Franz Kafka" in F.Kafka, *La Métamorphose*, ed. cit., da Livre de Poche, pp.95-98, com um desenho do romancista russo, na p.97). Recorde-se que a primeira criada pediu de joelhos que a deixassem partir desde que se deu conta de que Gregor se transformara em insecto (*Die Verwandlung*, ed. bil. cit., p.90). A nova mulher a dias, uma viúva, não sentia repugnância por Gregor e costumava mesmo deitar-lhe sempre uma olhadela, duas vezes por dia, dirigindo-lhe até a palavra e chamando-lhe "velho escaravelho" (*alter Mistkaefer*, p.148), dirigindo-lhe frases amistosas a que Gregor não responde; ele é, pois, um coleóptero. Mas Nabokov tem uma ideia bastante surpreendente sobre este insecto coleópteriforme chamado Gregor Samsa: "A família Samsa à volta do insecto fantástico não é senão a mediocridade que rodeia o génio." (V. Nabokov, op.cit., p.98). Recordemos, a propósito, que Nabokov era um reputado especialista em insectos lepidópteros: as borboletas! Por fim, registemos ainda que na sua recente e tão densa abordagem da obra de Kafka – que ele considera "a narrativa mais famosa do séc.XX" (*Kafka. Los años de las decisiones*, Madrid, Siglo XXI, 2003, p.241) –, o alemão Reiner Stach mostra que o insecto em causa só pode ser um escaravelho: cf. op.cit., pp.244 ss. Stach sublinha que a ideia de um escaravelho do tamanho de uma criança é uma ideia espantosa que infunde o horror: "(...) o primeiro choque que sofre o leitor desprevenido da *Metamorphose* é universal: é o do horror. Um insecto do tamanho de uma criança é uma ideia espantosa, e dentro do seu quadro narrativo, Kafka não deixa passar nenhuma ocasião de intensificar ainda mais esse impacto", sendo *A Metamorphose*, deste modo, "história de uma sublime catástrofe espiritual." (*ibidem*, p.253). Por fim, note-se que a autora da capa da edição recente, 2003, da *Metamorphose*, publicada pela Livre de Poche, e de autoria de Annie-Claude Martin, mostra-nos um insecto – que parece ser uma barata – e a família Samsa, o pai, a mãe e a irmã. Por seu turno, ao ilustrar, numa BD de 25 páginas, *A Metamorphose*, na obra de David Zabe-Maurowitz cit. na bibliograf. (*Kafka*, Arles, Actes Sud, 1996), o ilustrador americano Robert Crumb opta claramente por um escaravelho, com mandíbulas e prováveis asas: cf. op. cit., pp.39-65.

mão tentasse figurar claramente de que animal se tratava.⁹⁷ O que torna oportuno perguntar: é a *Metamorfose* uma obra do género *fantástico*? Não o cremos, porquanto o fantástico que a habita se situa *antes* do seu *incipit*, já que a transformação de Samsa em insecto, depois de uma noite de sonhos agitados, precede o começo da narrativa e nunca é explicado. Na primeira frase, Gregor tornou-se já num insecto ao acordar naquela madrugada para ir para a estação de caminho de ferro na sua labuta diária de caixeiro-viajante. E nunca se procura explicar essa transformação ou questioná-la de qualquer modo, em termos biológicos, morais ou outros. Nunca se indaga da razão profunda dessa monstruosa metamorfose, ficando tudo como evidência inquestionável, situando-se o *fantástico*, portanto, a montante da narrativa. Desta maneira, a obra pertence antes ao género do *humor negro*, o que explica que André Breton, na sua famosa antologia desse género editada em 1940 (*L'Humour noir*), tenha incluído a novela de Kafka em questão.⁹⁸

Sabe-se que Kafka, grande apreciador do teatro iídiche, o preferia à tragédia, sendo ainda curioso que numa das peças iídiches que viu antes de escrever esta estória soturna, a acção tivesse a ver com um idiota sequestrado por uma família que o mantinha em cativeiro, sendo progressiva a animalização desse selvagem: *Der wilde Mensch* era o seu título, Isak Loewy o intérprete e Jacob Gordin o dramaturgo.⁹⁹ Num ensaio sobre Kafka, Camus sublinhou a essência desta narrativa de Kafka: o seu estilo, sendo *natural*, torna mais horrível o drama narrado com naturalidade, lucidez e objectividade com que as cenas mais pungentes são descritas, estando toda a sua arte na notação do «ligeiro aborrecimento» sentido por Gregor Samsa diante da transformação sofrida...¹⁰⁰

A publicação desta novela foi demorada. Finalmente aceita pelo poeta alsaciano antimilitarista René Schickele, na sua revista de Munique *Die weisse Blätter*, publicou-se ali, em Outubro de 1915, saindo depois, agora em volume, na editora de Kurt Wolff, na colecção «Der jungste Tag» (o *dia do juízo*). Já os canhões troavam na Europa e o próprio Kafka poucos mais anos teria para viver, pois havia de falecer em 1924, numa altura em que a fascização

⁹⁷ E. Pawel, *op. cit.*, p. 452.

⁹⁸ Veja-se André Breton (org.), *Anthologie de l'Humour noir*, Paris, Livre de Poche/J.-J. Pauvert, 1970, 446 pp; pp.335-343 (extratos da *Metamorfose*, na trad. de A.Vialatte).

⁹⁹ Veja-se Christine Gorce, *La Métamorphose*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1995, pp. 74-75. Veja-se no diário de Kafka, as entradas referentes a 23 e 28-X e 8-XII de 1911, ou seja, no ano anterior à redacção da *Metamorfose*: reed. *Le Journal*, Paris, Livre de Poche-Grasset, 1988, respectiv., pp. 96-98, 105-106 e 158-160. A peça *Der wilde Mensch* de Jacob Gordin, encenada por Isak Loewy, citados por Kafka nas referidas passagens, punha em cena uma família que sequestrara um idiota, sendo este progressivamente reduzido à animalidade: a semelhança com o que se passa na *Metamorfose* é evidente.

¹⁰⁰ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, pp.172 e 176.

da Alemanha ia conhecer um processo de algum modo irresistível. Quanto à novela em questão, uma reedição em volume viu a luz, pelos cuidados do mesmo editor e na mesma cidade bávara, em 1916. O sucesso relativo desta obra desmente, deste modo, a alegada «travessia do deserto» de um autor que tanto se esforçaria por queimar os seus manuscritos, grande parte deles postumamente editado. E, como acima se disse, Kafka pediu ao editor que evitasse que Starke, o artista encarregado de desenhar a capa, tentasse figurar o «bicho» da *Metamorfose*: «Veio-me, com efeito, a ideia de que Starke pudesse querer, por exemplo, desenhar o próprio insecto. Nada disso, sobretudo nada disso! Não quero meter-me no assunto, mas peço-lhe que o não faça (...). O insecto não pode ser desenhado. Mas nem pode ser mostrado, a não ser de longe.»¹⁰¹

A palavra utilizada na alegoria monstruosa – a já referida palavra «Ungeziefer» – para designar o «bicho» em que se transformara Gregor, tinha sido escolhida de um modo intencionalmente vago, designando, como se viu, um insecto rastejante não especificado, com a ideia subjacente de *bicharia que pulula*, o que, aliás, não seria o caso, na medida em que toda esta novela ilustra apenas um caso singular anómalo, e não o associa a mais nenhuma outra transformação colectiva. A nós, vindouros, é que semelhante caso pode tentar-nos a extrapolá-lo como profecia de uma epidemia moral e física que havia de alastrar, 17 anos depois, na Alemanha e no resto da Europa ocupada pelas tropas nazistas, porquanto o Holocausto seria a multiplicação indefinida, genocidária, destas metamorfoses horríveis, feita a gente que assistiria com naturalidade ou indiferença a esse massacre. A família de Gregor ocuparia então, nesta interpretação amplificante e simbólica, o papel das populações não-judaicas que viam esses milhares de homens serem sequestrados para, nos campos de detenção e extermínio, serem tratados como verdadeiros «bichos» desprezíveis, expressão que utilizava o sacerdote máximo dessa aniquilação ou *Endloesung*, Heinrich Himmler...

Não vamos resumir a breve história do martírio e morte de Gregor Samsa desde que, metamorfoseado em insecto, levou uma vida miserável e repulsiva naquela casa onde, afinal, **ninguém lhe foi capaz** de mostrar comiseração, **cari-**dade ou vontade de o ajudar, condoendo-se da sua nova condição animalesca. A própria irmã Grete o repudia e o declara inexistente:

– É preciso que ele se vá, pai (...). Tens que te livrar da ideia de que se trata de Gregor. Toda a nossa infelicidade (*Unglueck*) vem de ter acreditado tanto tempo nisso. Mas como podia isso (*es*) ser Gregor? Se fosse Gregor, *há*

¹⁰¹ Carta de Kafka, apud Pawel, op.cit., p.452.

muito que teria compreendido que não era possível fazer coabitar seres humanos com um tal animal (er haette laengste eingesehen, dass ein Zusammenleben von Menschen mit einem solchen Tier nicht moeglich ist) e ele mesmo teria partido. Nesse caso, não teríamos mais um irmão, mas podíamos continuar a viver e honraríamos a sua memória. Enquanto este animal nos perseguir (*verfolgt uns dieses Tier*), ele faz fugir os locatários e pretende manifestamente tomar posse de todo a casa e fazer-nos dormir na rua.”¹⁰²

E estas palavras monstruosas –, monstruosas pela injustiça, pelo obsceno egoísmo que revelam e ainda pela total falta de caridade diante de um ser humano tão cruel como misteriosamente degradado – foram ditas pela irmã Greta, ela que Gregor, uma vez, ao vê-la tocar violino, tentara comover – a cena mais pungente do livro¹⁰³, na medida em que nela se partem de vez os elos que, apesar de tudo, ligavam Gregor aos pais e à irmã, ficando doravante tão magoado moralmente e fisicamente que acaba por se deixar degradar até morrer, sendo uma manhã encontrado morto pela mulher a dias.¹⁰⁴ Da cena do violino e destas palavras que a irmã pronuncia como um juiz insensível e maldoso – *como se pode coabitar com semelhante animal?* –, resultará o desespero sem remédio de Gregor, definitivamente atirado para as trevas exteriores pela sua própria família mais íntima, relegado para a animalidade desprezível dos bichos, *expulso* da espécie humana. A recusa da sua humanidade revela-se em todas as circunstâncias, de que estas passagens agora sublinhadas serão as mais extremas e duras, através do repúdio, nojo e ausência completa de compaixão, bem como pela recusa liminar em partilhar a vida com Gregor, o qual se transformara num insecto: expressões como «bicho horrível (*Untier*)», «desembaraçar-se dele» (*loszuwerden*) e «suplício perpétuo» (*ewige Quaelerei*) – e, sobretudo, a maneira brutal usada pela criada dos Samsas para os informar que «aquilo batera a bota» e que «estava todo morrinho» (*es ist krepirt (...), ganz und gar krepirt*) –¹⁰⁵ sintetizam essa total incomunicabilidade dos parentes quanto ao pobre Gregor metamorfoseado, desumanizado, repudiado, condenado a morrer sozinho, como um animal: «como um cão» – esta expressão ocorre no derradeiro parágrafo d'O

¹⁰² Kafka, *Die Verwandlung* (ed. bil.), p.170.

A partir deste observação, Gregor considera que deixou de ser parte daquela família e retira-se para morrer. Pode, portanto, dizer-se que é a irmã de Gregor que o condena à morte.

¹⁰³ Cf. *Die Verwandlung* (ed. bilingue), pp.160 ss.

¹⁰⁴ Ibidem, p.176-178.

¹⁰⁵ Ibidem, pp. 168, 174 e 178, respectiva.

*Processo*¹⁰⁶. Não se lê no Talmude que a caridade é o mais importante do que todos os mandamentos postos juntos? E não era a caridade considerada pela lei moisaica como um atributo divino? Se era, o seu completa eclipse ou esquecimento pelos humanos acarretava, de algum modo, a total ausência do divino naquele mundo humano, demasiado humano, de uma opacidade toda animalesca...?

Para tornar o desenlace da *Metamorfose* ainda mais pungente, Kafka descreve-nos a saída dos pais e da irmã de Grete, após a morte de Gregor, numa manhã de sol.¹⁰⁷ No eléctrico onde os três viajam, os pais, aliviados, olham Grete, constataam a sua felicidade, e concluem que esta está a ficar uma bela mulher, sendo necessário começarem a pensar em arranjar-lhe marido... E é nesta nota de inocente felicidade burguesa que se encerra uma das mais sinistras parábolas da solidão humana, este novo Job concebido nos começos do séc. XX, uma centúria que ainda não tinha desatado as torrentes infinitas da maldade humana, da total inumanidade de que os homens são capazes...¹⁰⁸

Bibliografia essencial:

Obras gerais de introdução à cultura e à literatura do séc. XX:

– Peter Rietbergen, *Europe - a Cultural History*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 1998, 516 pp. – Peter Watson, *Historia intelectual del Siglo XX*, 2ª ed., Barcelona, Crítica, 2002, 965 pp. – Jaques Barzun, *Del Amanecer a la Decadencia. Quinientos años de Vida cultural en Occidente (De 1500 a nuestros días)*, 2ª ed., Madrid, Taurus, col. Taurus Historia, 2002, 1303 pp. – Christian Delacampagne, *História da Filosofia no séc. XX*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997, 308 pp. – Mark Mazower, *Dark Continent: Europe's Twentieth Century*, Londres, Penguin Books, 1999, 496 pp. – Harold Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Nova Iorque e Londres, Harcourt Brace & Company, 1994, 578 pp.

¹⁰⁶ Kafka, *The Trial*, Harmondsworth, Penguin Books, 1955, trad. de Willa e Edwin Muir, p. 251.

¹⁰⁷ Kafka, *Die Verwandlung. La Métamorphose*, ed. bilingue, pp. 188-191.

¹⁰⁸ Num recente estudo sobre Kafka, o alemão Reiner Stach dedica um dos melhores capítulos desta sua monumental biografia à *Metamorfose*, sublinhando o seu conteúdo e significado trans-biográficos, nestas justas palavras. "(...) o mais profundo segredo desta narrativa não é em absoluto o seu subtexto autobiográfico, mas, ao contrário, a sua polida e lisa superfície. A *Metamorfose* não precisa de comentários de apoio, actuando e convencendo por si mesma, parecendo fechada em si, perfeita. Sem dúvida que estaria incluída no cânone da literatura universal mesmo que não soubéssemos nada sobre os eu autor e inclusive o seu imenso efeito que passa por cima de altas barreiras culturais demonstra a autonomia desse texto que há muito que tem a sua própria história." (Reiner Stach, *Kafka, Los años de las decisiones*, Madrid, Siglo XXI, 2003, p.252).

Sobre Ulisses:

– Homero, *L'Illiade. L'Odyssée*, trad. de Louis Bardollet, Paris, Le Grand Livre du Mois, 2000, 788 pp, com mapas. – Homero, *Odisseia*, trad. de E. Dias de Almeida, notas de M. Alves Correia e E. Dias de Almeida, Lisboa, Livros Sá da Costa, 1972, 365 pp. – Jacqueline de Romilly, *Homero. Introdução aos poemas homéricos*, Lisboa, Edições 70, 2001, 119 pp. – Abel Bonnard, *Les Dieux de la Grèce*, Paris, Le Club Français du Livre, 1963, 238 pp.; ilustr. – W.B. Stanford, e J.V. Luce, *The Quest for Ulysses*, Londres, Phaidon Press, 1974, 256 pp; ilustr. – M.I. Finley, *The World of Odysseus*, introd. de Simon Homblower, Londres, The Folio Society, 1992, 193 pp. ilustr. – C.M.Bowra, *The Greek Experience*, Londres, Phoenix, 1994, 211 pp. – Pierre Vidal-Naquet, *Le Monde d'Homère*, Paris, Perrin, 2002, 165 pp. – Jean-Pierre Vernant, *L'Univers, les Dieux, les Hommes. Récits grecs des origines*, Paris, Editions du Seuil, 1999, 253 pp. – Paul Faure, *Ulysse le Crétois (XIIIe siècle avant J.-C.)*, Paris, Fayard, 406 pp. – João Medina, *Ulisses, o Europeu*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000, 142 pp.

Obras que retomam a figura de Ulisses no séc. XX : – James Joyce, *Ulisses*, trad. de António Houaiss, 3ª ed., Lisboa, Difel, 1987, 551 pp. (Sobre este livro, um guia útil: Harry Blamires, *The Bloomsday Book*, Londres e Nova Iorque, Methuen, 4ªed., 1981, 275 pp.). – Álvaro Cunqueiro (1911-1981), *Las Mocedades de Ulises*, Barcelona, Edcicones Destino, col. Destinolibro, 1989, 311 pp. – Jean Giono (1895-1970), *La Naissance de l'Odyssée*, Paris, Club des Libraires, 1960, 229 pp. – Nikos Kazantzakis, *The Odissey. A Modern Sequel*, Nova Iorque, Simon and Schuster, 1958, 826 pp.

Sobre Fausto :

– André Dabazies, *Le Mythe de Faust*, Paris, A.Colin, 1973, 400 pp. – Bernard Nuss, *Les Enfants de Faust. Les allemands entre ciel et enfer*, Paris, Autrement, 1994, 168 pp. – Christopher Marlowe, *O "Fausto" de Marlowe*, Lisboa, Papelaria Fernandes, ed. bilingue, trad., pref. e notas de A. de Oliveira Cabral, s.d., 141 pp. – J. W. Goethe, *Fausto*, trad. e notas de João Barrento, Lisboa, Relógio d' Água, 1999, 590 pp. – *Faust I et II*, trad. de Jean Malaplate, apresent. de Bernard Lortholary, Paris, GF Flammarion, 1995, 558 pp. – *Faust* (1ª parte), Paris, Aubier Montaigne, trad. Henri Lichtenberger, s.d., 156 pp (ed. bilingue, alemão-francês) + XXVII pp e índice. – *Faust*, trad. de Claude David, Paris, Gallimard, col. Folio, 2000, 224 pp. – Ian Watt, *Myths of modern Individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Londres, Cambridge University Press, 293 pp. – Andre Neher, *Faust et le Mahabar de Prague. le Mythe et le Réel*,

Paris, P.U.F., 1987, 208 pp. – João Medina, *Dois Exilados alemães. Klaus Mann e Thomas Mann no exílio antinazi*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003, 134 pp.

Livros do séc. XX retomando o personagem de Fausto: – Klaus Mann, *Mefisto*, Porto, Edições Asa, 1996, 398 pp. – Thomas Mann, *Doutor Fausto*, trad. de Herbert Caro, revista por J.J. da Silva Pereira, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1996, 587 pp. – Jean Giono, *Faust au Village*, Gallimard, 1978, 160 pp. – Paul Valéry, *Mon Faust* (*Ébauches*), 22^a ed., Paris, Gallimard, 1946, 251 pp.

Sobre Dom Quixote:

– Salvador de Madariaga, *Guia dei Lector del «Quijote». Ensayo psicológico sobre el «Quijote»*, 2^a ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1978, 215 pp. – Thomas Mann, *Traversée avec Don Quichotte*, pref. de Lionel Richard, Bruxelles, Editions Complexe, 1986, 120 pp. – José Antonio Maravall, *Utopia y Contrautopia en el Quijote*, Santiago de Compostela, Editorial Pico Sacro, 1976, 260 pp. – Américo Castro, *El Pensamiento de Cervantes*, reed., Barcelona, Noguer, 1980, 410 pp. – José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, 7^a ed., Madrid, Revista de Occidente, 1963, 192 pp. – Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, 12^a ed., Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral, 1961, 230 pp. – Fidelino de Figueiredo, *As Duas Espanhas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932, 261 pp. (*maxime*: cap. “Os dois soberanos de Espanha” [i. e., D. Quixote e Filipe II], pp. 27-44). – Mario Vargas Llosa, “La tentación de lo imposible”, in *Revista da Faculdade de Letras*, n^o 19-20, 5^a série, 1996, pp.99-111. – Jean Cassou, *Cervantes*, Lisboa, Edições Claridade, 1948, 141 pp. – Marthe Robert, *L'Ancien et le nouveau. Du Don Quichotte a Franz Kafka*, Paris, Bernard Grasset, 1963, 317 pp. – E.C.Riley, *Introducción al «Quijote»*, Barcelona, Crítica, 2000, 262 pp. – Simon Leyes, “Limitation de notre seigneur don Quichotte: Cervantes et quelques-uns de ses critiques modernes”, in *Protée et autres Essais*, Paris, Gallimard, 2001, 155 pp. – Vladimir Nabokov, *Littératures III : Don Quichotte*, pref. de Guy Davenport, Paris, Fayard, 1986, 373 pp. – Martín de Riquer, *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Acanalado, 2003, 488 pp. – Heinz-Peter Endress, *Los Ideales de Don Quijote en el Cambio de Valores desde la Edad Media hasta el Barroco. La utopia restaurativa de la Edad de Oro*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, S.A., 2000, 182 pp. – Franz Kafka, “La vérité sur Sancho Pança” in *La Muraille de Chine et autres Récits*, Paris, Gallimard, 1975, 291 pp.

Trad. portug. aconselhada: *D.Quixote de la Mancha*, trad. de Aquilino Ribeiro, Lisboa, Livraria Bertrand, s.d.(1959?), 3 vols., 349+322+ 350 pp. (Há uma reed. recente, num só vol.). Edição esp.: *Don Quijote de la Mancha*, org. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Editorial Castalia, 1998 1395 pp.

Dom Quixote no séc.XX: – Graham Greene (1904-1991), *Monsignor Quixotte* (trad. do inglês: *Monsignor Quixote*), Paris, Le Livre de Poche/Robert Laffont, 1984, 253 pp.

Sobre Dom João:

– Jean Rousset et alii, *O Mito de Don Juan*, Lisboa, Arcádia, 1981, 169 pp. – Christian Biet, *Don Juan. Mille et Trois récits d'un mythe*, Paris, Gallimard, col. Découvertes, 1998, 122 pp. – Pierre Brunnel (dir. de), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, col. Bouquins, 1999, 1025 pp. – Lorenzo Da Ponte, *Memoirs of Lorenzo Da Ponte*, Nova Iorque, New York Review Books, 2000, 472 pp ; ilustr. – João Medina, “António Patrício e os hieroglifos da morte. A pintura de Valdês Leal no *Dom João e a máscara*”, revista *Vária Escrita*, nº 8, Sintra, 2001, pp.7-18 (e ilustrações a cor com os dois quadros de V.Leal referidos na peça de Patrício).

D. Joões no teatro e no romance europeus:

– Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla. Don Gil de las Calzas verdes*, Madrid, Club Internacional del Libro, 1992, 225 pp. – José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, introd. de Aniano Peña, Madrid, Cátedra, col. Letras Hispánicas, 1994, 226 pp. – Júlio Dantas, *D. João Tenório. Versão libérrima da peça de Zorrilla*, 2ª ed., Lisboa, Portugal-Brasil, s.d., 223 pp. – Molière, *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, Paris, Librairie Larousse, col. Nouveaux Classiques Larousse, 1965, 124 pp, ilustr. – Jacques Weber (guião), e Jean-Marie Laclavetine, *Don Juan*, Paris, Gallimard, col. Folio, 1998, 110 pp. – Mozart e Lorenzo Da Ponte, *Don Giovanni*, ed. bilingue (italiano/português), Barcelona, Ediciones Orbis, S.A., s.d. (c. 1994), 56 pp; ilustr. – Idem, *Don Giovanni ossia il Dissoluto punito*, ópera em 3 actos de Wolfgang Amadeus Mozart e libreto de Lorenzo da Ponte, programa da representação do Festival de Glyndebourne (G.B.), em 31-V-1977, sob a direcção de Haittink, texto não paginado, ilustr.; texto em 4 línguas (italiano, alemão, inglês e francês). – A. Puchkin, *Un Convive de Pierre* (peça de teatro), in *Boris Goudounov. Théâtre complet*, apreset., notas e trad. de W. Troubetzkoy, Paris, GF Flammarionn, 2000, 299 pp; pp.169-197. – Guerra Junqueiro, *A Morte de D. João*, 8ª ed., com retrato do autor, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1908, 323 pp (1ªed. deste poema: 1874). – António Patrício, *Dom João e a Máscara* (teatro), Mem Martins, Publicações Europa-América, col. Livros de Bolso Europa-América, s.d., 199 pp. – Gonzalo Torrente Balllester, *Don Juan* (romance), Barcelona, Destino, col. Destinolibro, 1983, 347 pp.

Sobre Zaratustra :

– Martin Heidegger, «Qui est le Zarathoustra de Nietzsche?» in *Essais et Conférences*, 5ª ed., Paris, Gallimard, col. Essais, 1958, pp.116-145. ; idem, « Le

mot de Nietzsche «Dieu est mort», in *Chemins qui ne mènent nulle Part*, Paris, Gallimard, col. Idées, 1980, pp.253-322. – José Maria Valverde, *Nietzsche, de Filólogo a Anticristo*, Barcelona, Editorial Planeta, 1993, 243 pp. – Amo Muenster, *Nietzsche et le Nazisme*, Paris, Editions Kimé, 1995, 147 pp. – David Farrell Krell e Donald Bates, *The Good European. Nietzsche's Worksites in Word and Image*, Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1997, 255 pp. – Jacob Golomb e Robert S. Wistrich (dir. de), *Nietzsche, Godfather of Fascism? On the uses and abuses of a philosophy*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 2002, 341 pp. – Keith Ansell-Pearson, *An Introduction to Nietzsche as political Thinker. The perfect Nihilist*, Nova Iorque, Cambridge University Press, 1994, 243 pp. – Stanley Rosen, *The Mask of Enlightenment. Nietzsche's Zarathustra*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 264 pp. – Pierre Heber Suffrin, *Le Zarathoustra de Nietzsche*, Paris, P.U.F., 1999, 136 pp. – F. Nietzsche, *Le Nihilisme européen*, introd. e trad. de Angèle Kremer-Marietti, Paris, Editions Kimé, 1997, 109 pp. – Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch fuer Alle und Keinem*, Estugarda, Reclam Verlag, s.d., 336 pp. Trad. aconselhada de *Assim Falava Zarathustra*: trad. de Paulo Osório de Castro, Lisboa, Relógio d'Água, 1998, 385 pp.

Sobre Gregor Samsa:

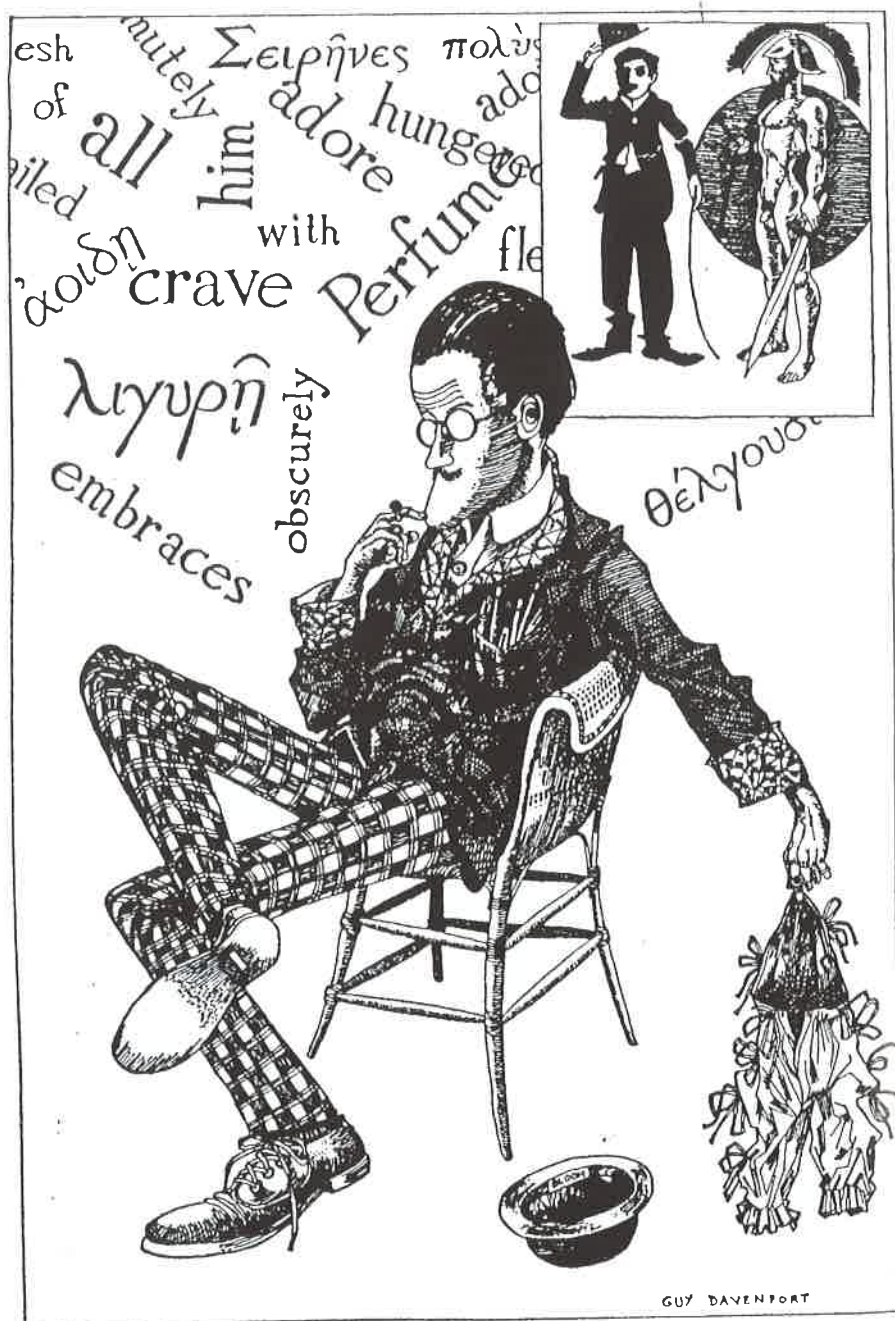
– Marthe Robert, *Seul comme Kafka*, Paris, Calmann-Lévy, 1979, 257 pp. – Christine Gorce, *La Métamorphose-Kafka*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1995, 128 pp. – Robert Crumb (desenhos) e David Zane-Mairowitz (texto), *Kafka*, Paris, Actes Sud, 1996, 176 pp, ilustr.. – Claude Thiébaud, *Les Métamorphoses de Franz Kafka*, Paris, Gallimard, col. Découvertes, 144 pp; ilustr. – Ernest Pawel, *Franz Kafka ou le Cauchemar de la Raison*, Paris, Seuil, 1996, 610 pp. – George Steiner, *De la Bible à Kafka*, Paris, Gallimard, 2003, 235 pp. – João Medina, “Kafka no labirinto”, *Diário de Lisboa*, 11-VIII-1983. – Reiner Stach, *Kafka. Los años de las decisiones*, Madrid, Siglo XXI, 2003, 709 pp. – Vladimir Nabokov, “Franz Kafka (1883-1924)” in Franz Kafka, *La Métamorphose* (trad. de B.Vergne-Cain e G.Rudent), Paris, Le Livre de Poche, 2003, 159 pp; pp.83-139. Edição aconselhada para o estudo d'*A Metamorfose*. – Franz Kafka, *Die Verwandlung. La Métamorphose* (ed. bilingue, alem./fran.), trad. de Claude David, Paris, Gallimard, col. Folio, 200pp, ilustr., além da *acima* cit. trad. de Brigitte Vergne-Cain e Gérard Rudent, seguida do estudo de V. Nabokov (pp.83-139).



1. Busto de Homero, de autoria anónima, do séc.XIX, no jardim de S. Pedro de Alcântara, em Lisboa. Foto de A. Campos Matos.



2. Busto de Ulisses, também de autoria anónima, no mesmo jardim lisboeta. Foto A. Campos Matos.



3. "Joyce escrevendo uma frase"; des. de Guy Davenport.



4. Dom Quixote e Sancho em "trompe-l'oeil". Autor anónimo.



5. Monumento a Sancho Pança, na povoação de Torre de la Higuera (Matalascañas, Andaluzia), em Espanha. Foto de J. Medina.

Illustrations : Mozart
en médaillon, et Don Giovanni
et Donna Anna, silhouettes
en papier découpé réalisées
par Lotte Reiniger au début
du siècle



6. Don Juan e Dona Ana. Silhueta de papel de autoria de Lotte Reiniger. Começos do séc.XX.



7. D.Juan, Leporello e a estátua de pedra, Óleo de Charles Ricketts, séc.XIX. Scottish National Gallery of modern Art.



8. Goethe, c. 1814, com cerca de 65 anos, tendo, ao fundo, o Reno. Óleo de Johann Joseph Schmeller (1794-1841), artista admirado e protegido pelo poeta..

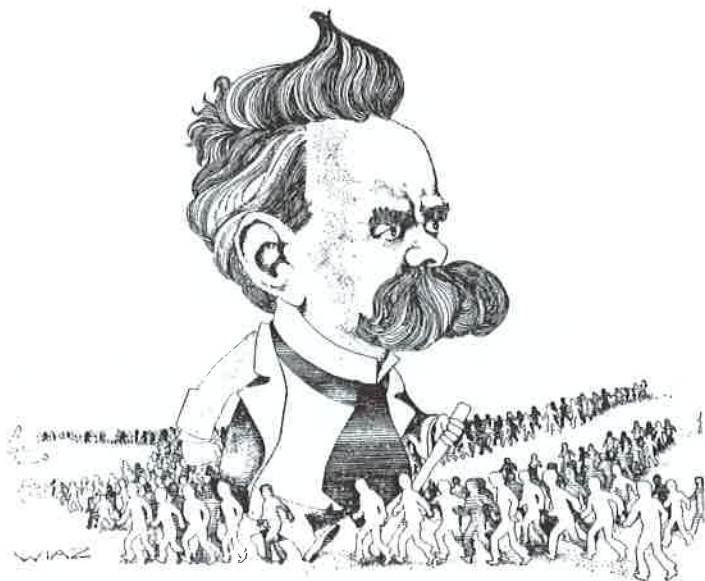


9. *Cena de Blocksberg*, óleo do pintor A. Zimmermann (1808-1888): Mefistófeles e Fausto dirigem-se para o "campo de batalha" na noite de Walpurgis, noite que precede o 1º de Maio e em que as feitiçeiças e os demónios se reúnem para celebrar o seu *sabbat* com grandes orgias.



Friedrich Nietzsche

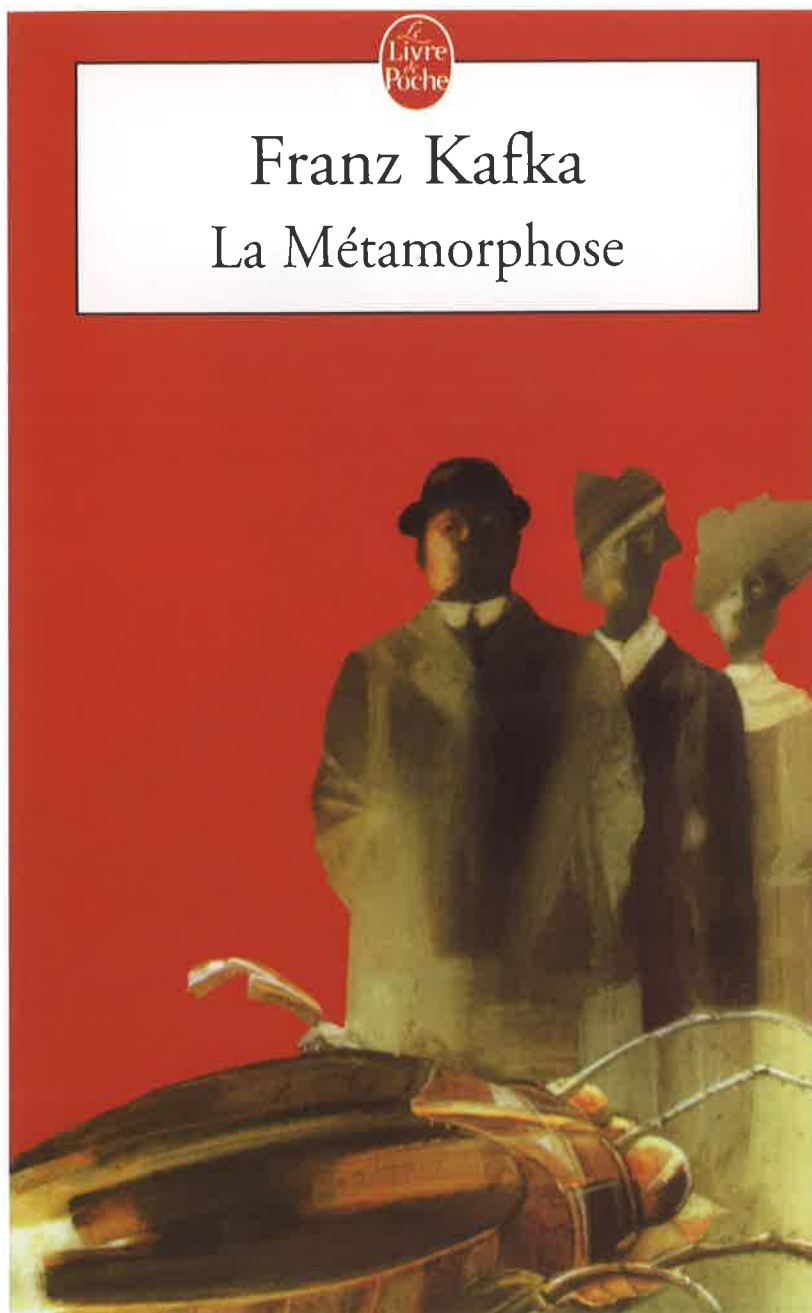
10. Friedrich Nietzsche, gravura de th. Bormann para o *Also sprach Zarathustra*, ed. Alfred Kroener, 1913.



11. Nietzsche, um filósofo contra a corrente, Caricatura de Wiaz.



12. Kafka em retrato arcimboldesco, de autoria de Micahel Mathias (1977).



13. Capa, de autoria de Annie-Claude Martin, duma recente ed. francesa d'*A Metamorfose* de Kafka.