

“ULISSES EM KAFKA”

Stéphane Mosès

Literatura Comparada/Alemã | Universidade Hebraica de
Jerusalém — Jerusalém

Tradução do francês de Rodrigo Ielpo (UFRJ)

Resumo: Em sua introdução para *Exegese de uma lenda*, Stéphane Mosès afirma que a obra de Kafka não necessita de novas interpretações, mas sim de uma “análise rigorosa de sua lógica subjacente”. Assim, em “Ulisses em Kafka”, investigando a dialética formal de “O silêncio das sereias”, Mosès procura expor a estrutura narrativa que comandaria esse breve texto em que o escritor tcheco acrescenta à astúcia de Ulisses a ingenuidade como elemento de salvação.

Palavras-chave: Kafka; dialética; salvação.

Abstract: In his introduction to *Exegèse d'une légende*, Stéphane Mosès affirms that Kafka's works are not in need of new interpretations, but rather, of a “rigorous analysis of their underlying logic”. Thus, in “Ulisses chez Kafka”, by investigating the formal dialectic of “Das Schweigen der Sirenen”, Mosès seeks to exhibit the narrative structure that would supposedly guide this short text in which the Czech author

adds naïveté to Ulisses's cunning intelligence as an element of salvation.

Keywords: Kafka; dialectic; salvation.

“O silêncio das sereias”¹

Prova de que até meios insuficientes — infantis mesmo — podem servir à salvação:

Para se defender das sereias, Ulisses tapou os ouvidos com cera e se fez amarrar ao mastro. Naturalmente — e desde sempre — todos os viajantes poderiam ter feito coisa semelhante, exceto aqueles a quem as sereias já atraíam à distância; mas era sabido no mundo inteiro que isso não podia ajudar em nada. O canto das sereias penetrava tudo e a paixão dos seduzidos teria rebentado mais que cadeias e mastro. Ulisses porém não pensou nisso, embora talvez tivesse ouvido coisas a esse respeito. Confiou plenamente no punhado de cera e no molho de correntes e, com alegria inocente, foi ao encontro das sereias levando seus pequenos recursos.

As sereias entretanto têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio. Apesar de não ter acontecido isso, é imaginável que alguém tenha escapado ao seu canto; mas do seu silêncio certamente não. Contra o sentimento de ter vencido com as próprias forças e contra a altivez daí resultante — que tudo arrasta consigo — não há na terra o que resista.

E de fato, quando Ulisses chegou, as poderosas cantoras não cantaram, seja porque julgavam que só o silêncio poderia

conseguir alguma coisa desse adversário, seja porque o ar de felicidade no rosto de Ulisses — que não pensava em outra coisa a não ser em cera e correntes — as fez esquecer de todo e qualquer canto.

Ulisses no entanto — se é que se pode exprimir assim — não ouviu o seu silêncio, acreditou que elas cantavam e que só ele estava protegido contra o perigo de escutá-las. Por um instante, viu os movimentos dos pescoços, a respiração funda, os olhos cheios de lágrimas, as bocas semiabertas, mas achou que tudo isso estava relacionado com as árias que soavam inaudíveis em torno dele. Logo, porém, tudo deslizou do seu olhar dirigido para a distância, as sereias literalmente desapareceram diante da sua determinação, e quando ele estava no ponto mais próximo delas, já não as levava em conta.

Mas elas — mais belas do que nunca — esticaram o corpo e se contorceram, deixaram o cabelo horripilante voar livre no vento e distenderam as garras sobre os rochedos. Já não queriam seduzir, desejavam apenas capturar, o mais longamente possível, o brilho do grande par de olhos de Ulisses.

Se as sereias tivessem consciência, teriam sido então aniquiladas. Mas permaneceram assim e só Ulisses escapou delas.

De resto, chegou até nós mais um apêndice. Diz-se que Ulisses era tão astucioso, uma raposa tão ladina, que mesmo a deusa do destino não conseguia devassar seu íntimo. Talvez ele tivesse realmente percebido — embora isso não possa ser captado pela razão humana — que as sereias haviam silenciado e se opôs a elas e aos deuses usando como escudo o jogo de aparências acima descrito.

1. Para todos os textos de Kafka citados por Mosès,

remeto o leitor às traduções de Modesto Carone publicadas nos volumes *Narrativas do espólio* e *Um médico rural*. (N. do T.)

Em seu resumo, Kafka condensou e simplificou este episódio. Na *Odisseia*, somente os marujos têm as orelhas tampadas pela cera, pois eles não podem ser amarrados, tendo que deixar seus movimentos livres para remar. Ulisses pode se prender ao mastro, o que o permite renunciar à cera e escutar sem perigo o canto das Sereias. Na citação feita por Kafka, não se trata mais de marinheiros, e é o próprio Ulisses que utiliza os dois estratagemas. Mas essa modificação não muda nada em relação às forças entre Ulisses e as Sereias. Tanto na fonte homérica quanto no resumo de Kafka, os dois artifícios empregados são perfeitamente eficazes para aqueles que os utilizam. E essa confiança do homem mitológico em seus poderes que importa a Kafka colocar em evidência, já que para ele o homem moderno perdeu seus poderes.

I.

“O silêncio das sereias” faz parte do conjunto de textos e fragmentos narrativos descobertos por Max Brod nos papéis póstumos de Kafka. Inicialmente, a narrativa não tinha título. Foi Max Brod quem lhe deu o que conhecemos hoje, quando a publicou pela primeira vez, em 1931.² O texto original encontrava-se em um dos oito “Cadernos in-octavo” guardados atualmente na Bodleian Library em Oxford; ele foi, provavelmente, redigido em outubro de 1917.³ Do ponto de vista temático, “O silêncio das sereias” pertence a um grupo de quatro textos cujo ponto comum é o de se referirem à mitologia clássica, sendo os três outros “O novo advogado”, “Prometeu” e “Posêidon”. Os dois primeiros, assim como “O silêncio das sereias”, foram escritos com alguns meses de intervalo, enquanto o último, três anos mais tarde, no outono de 1920.⁴ A proximidade cronológica dessas quatro narrativas, vindo acrescentar-se a seu parentesco temático, reforça o sentimento de que elas formam, na obra de Kafka, um grupo distinto, exprimindo um aspecto bem particular de sua inspiração.

2. In: *Beim Bau der chinesischen Mauer. Ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlass*. Hrsg. Von Max Brod und Hans Joachim, Berlin, 1931; 3. Malcon Pasley/Klaus Wagenbach, “Datierung sämtlicher Texte Franz Kafkas”. In: *Kafka-Symposion*, München: dtv, 1965, p. 64; 4. *Ibidem*.

Outros textos igualmente concebidos entre 1917 e 1920

estão próximos desse primeiro grupo, menos por seu tema, propriamente dito, que por sua concepção de conjunto, a qual, por sua vez, determina sua estrutura formal. Trata-se de um conjunto de narrativas que se referem a um dado tradicional anterior: mitologia, cultura (real ou imaginária), obra literária tornada clássica. Assim, “A verdade sobre Sancho Pança” remete ao *Dom Quixote*, “O brasão da cidade”, à Bíblia e às mitologias médio-orientais, “Uma mensagem imperial”, a uma China de faz de conta. A unidade desses textos, assim como das quatro narrativas que remetem à mitologia clássica, provém de sua estrutura interna: a oposição claramente marcada entre dois elementos distintos. O primeiro é uma referência a uma fonte tradicional. Essa referência pode tomar diversas formas: reenvio à narrativa tradicional (“Sobre Prometeu dão notícias quatro lendas”), citação de um fragmento desta (“Para se defender das sereias, Ulisses tapou os ouvidos com cera e se fez amarrar ao mastro”), menção a um simples nome próprio (Bucéfalo, Posêidon, Sancho Pança, a Torre de Babel). Em todos os casos, a função dessa referência é de *citar* um fragmento de um mundo cultural anterior, esse fragmento servindo de ponto de partida, ou ainda de *pré-texto* à fábula propriamente dita. Esta, que representa na estrutura do texto o segundo elemento, desempenha em relação à citação o papel de uma *glosa*; comentário, exegese ou reinterpretção do material tradicional. Essas interpretações são sempre marcadas por uma grande liberdade,

um tom de irreverência em relação ao mito ao qual se referem. Deuses e heróis, privados de sua aura mitológica, são reduzidos à condição de personagens cotidianos: Posêidon torna-se um funcionário da Companhia das Águas; Bucéfalo, o cavalo de Alexandre, reencarna como advogado. A essa dessacralização de personagens legendários acompanha uma reviravolta do sentido que o mito os tinha atribuído: Prometeu, símbolo da eterna revolta do homem contra os deuses, não interessa mais àqueles que havia irritado, sua ferida se fecha, todo mundo se cansa dele e o esquece; Ulisses, encarnação da astúcia, passa a personificar a ingenuidade; Sancho Pança é o verdadeiro Dom Quixote, e o personagem que leva este nome é apenas seu duplo imaginário. No caso da narrativa “O brasão da cidade”, a totalidade do mito assiste à inversão de seu sentido: atentos às ações preliminares, os habitantes de Babel se esquecem de construir sua Torre. Nessas transformações do mito, nessa dessacralização de textos canônicos, podemos reconhecer certos traços daquilo que Mikhail Bakhtin chama de “espírito carnavalesco”: reviravolta burlesca de todos os valores estabelecidos, “lógica das *mésalliances* e das descidas profanadoras,⁵ ecos, enfim, da *paródia sacra*, ou seja, a paródia dos textos e rituais sagrados”.⁶ Mas de maneira geral, os textos de Kafka são o oposto do espírito carnavalesco. Este, que manifesta “a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação”, celebra ao mesmo tempo a abolição de uma ordem antiga e o nascimento de

um mundo novo, do mesmo modo que o carnaval é a “festa do tempo que tudo destrói e tudo renova”.⁷ Ao riso carnavalesco, otimista e alegre, opõe-se em Kafka a melancolia que suscita a lembrança de um universo mítico rico em certezas, mas que perdeu para nós sua significação sagrada, e do qual não apreendemos os últimos ecos senão sob a forma degradada do paradoxo e da paródia. O humor dos textos de Kafka, ao mesmo tempo irreverente e desencantado, é uma forma de “grotesco modernista” que Bakhtin opõe ao “realismo grotesco” (carnavalesco) da Idade Média e da Renascença.⁸

5. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. p. 106; 6. *Ibidem*, p. 109; 7. *Ibidem*, p. 107; 8. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo-Brasília: Hucitec & Edunb, 1996, pp. 1-50.

II.

No grupo das “narrativas mitológicas” de Kafka, “O silêncio das sereias” se distingue por uma estrutura formal mais complexa que a indicada mais acima. Por um lado,

de fato, o texto se articula em torno da oposição entre uma citação mitológica e sua exegese. Mas por outro, ele se apresenta como um *apólogo*, fundado sobre um acordo entre um ensinamento e a fábula que o ilustra. A combinação desses dois esquemas, a maneira pela qual seus diferentes elementos se ligam, ora opondo-se, ora completando-se, definem o caráter próprio do texto e determinam seu sentido.

A primeira frase do texto preenche uma dupla função: ela o constitui como apólogo: “Prova de que...”, e exprime, sob a forma de uma máxima, o ensinamento que esse apólogo traz: “até meios insuficientes — infantis mesmo — podem servir à salvação”. Todo o resto do texto forma, então, a fábula que ilustra o ensinamento e que, em cada um de seus detalhes, deve confirmar sua precisão.

Mas essa fábula não é homogênea. É ela que, no interior do apólogo, constitui a “narrativa mitológica” propriamente dita, com seus dois elementos antagonistas: a citação mitológica e sua glosa. “Para se defender das sereias, Ulisses tapou os ouvidos com cera e se fez amarrar ao mastro”: este resumo de uma passagem da *Odisseia*,⁹ fragmento de um texto canônico e testemunho de um mundo mítico desaparecido, forma a referência mitológica da qual a continuidade da fábula (ou seja, todo o resto do texto) será o comentário. É preciso notar aqui a ambivalência funcional da narrativa mitológica propriamente dita: a citação míti-

ca, que serve de ponto de partida e de pretexto à narrativa, é ao mesmo tempo destinada a ilustrar o ensinamento do apólogo. Da mesma forma, a parte exegetica da narrativa, que tem por função interpretar a referência mitológica, isto é, de certa maneira, de reinventá-la, deve, ela também, confirmar a validade desse ensinamento. Dito de outra maneira, cada um dos dois elementos da narrativa mitológica (a citação e a glosa) encontra-se inserido em uma dupla rede de relações: uma cobre o conjunto de relações internas da narrativa mitológica (relação da glosa com a citação, relação de ambas com a totalidade da narrativa); a outra visa a narrativa mitológica como uma parte do apólogo (sua fábula, sua ilustração), e compreende o conjunto de relações da citação e da glosa com a máxima inicial do apólogo.

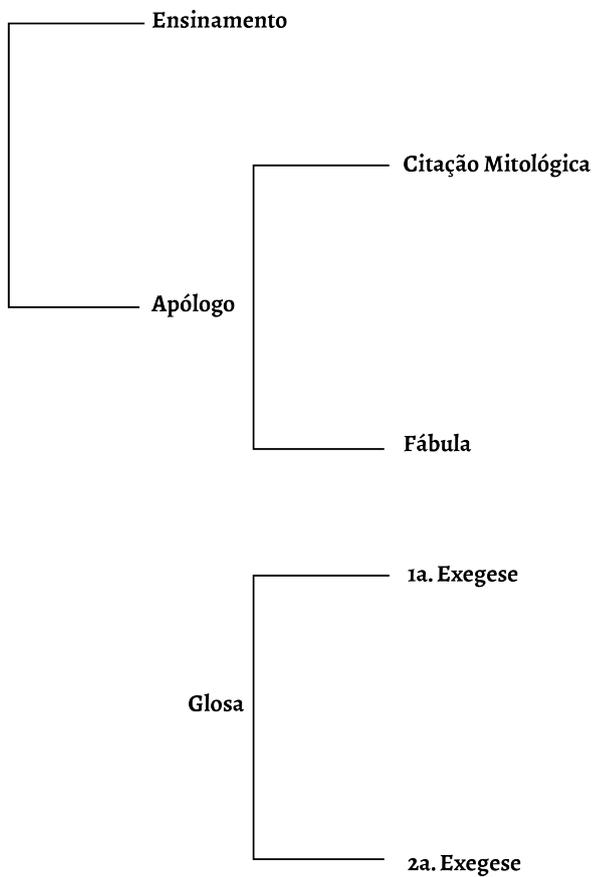
9. Canto XII. Eis a passagem da *Odisseia* que inspirou Kafka: “Assim, pois, expliquei tudo em detalhes aos meus camaradas, enquanto o bem construído barco avançava rápido rumo à ilha das sereias, impellido por uma brisa próspera. Depois, de repente, cessou a aragem; seguiu-se uma calma sem ventos; um nume adormentou as vagas. Os camaradas ergueram-se, amainaram as velas, que depositaram no porão do barco e, sentados aos remos, coloriram de branco as ondas com o pinho polido. Entrementes, eu, com meu afiado bronze, cortei em pequenos pedaços um grande pão de cera e pisei-os com minhas robustas mãos; logo se aqueceu a cera e amoleceu com a grande força e com o calor de Hélio soberano, filho de Hipérion; um a um, fui vedando os ouvidos de todos

os companheiros; eles ataram-me de mãos e pés, de pé na carlinga, suspenderam fora de meu alcance as pontas das cordas e, sentados, feriram com os remos o mar cinzento. // Estávamos à distância de um grito, avançando rapidamente, quando elas perceberam o ligeiro barco singrando perto e ergueram um canto mavioso: // — Dirige-te para cá, decantado Odisseu, grande glória dos aqueus; detém o teu barco para ouvir-nos cantar. Até hoje ninguém passou vogando além daqui, sem antes ouvir a doce voz de nossos lábios e quem a ouviu partiu deleitado e mais sábio. Nós sabemos, com efeito, tudo quanto os argivos e troianos sofreram na extensa Tróia pela vontade dos deuses e sabemos tudo quanto se passa na terra fecunda. // Assim diziam, entoando um belo cantar. Meu coração desejava escutá-las; eu pedia aos companheiros que me soltassem, acenando-lhes com os sobrolhos; eles, porém, acurvando-se, remavam. Súbito, Perimedes e Euríloco levantaram-se e prenderam-me com laços mais numerosos e apertados. Quando, afinal, eles tinham passado além das Sereias e já não ouvíamos a sua voz e o seu canto, sem demora meus leais companheiros retiraram a cera com que eu lhes vedara os ouvidos e soltaram-me dos laços” (tradução de Jaime Bruna, pp. 144-145). Em seu resumo, Kafka condensou e simplificou este episódio. Na Odisseia, somente os marujos têm as orelhas tampadas pela cera, pois eles não podem ser amarrados, tendo que deixar seus movimentos livres para remar. Ulisses pode se prender ao mastro, o que o permite renunciar à cera e escutar sem perigo o canto das Sereias. Na citação feita por Kafka, não se trata mais de marinheiros, e é o próprio Ulisses que utiliza os dois stratagemas. Mas essa modificação não muda nada em relação às forças entre Ulisses e as Sereias. Tanto na fonte homérica quanto no resumo de Kafka, os dois artifícios empregados são perfeitamente eficazes para aqueles que os utilizam. E essa confiança do homem mitológico em seus poderes que importa a

Kafka colocar em evidência, já que para ele o homem moderno perdeu seus poderes.

É preciso acrescentar que a parte exegética da narrativa mitológica se divide ela própria em dois. De fato, o texto nos propõe duas interpretações diferentes, e, de certa forma opostas, da passagem da *Odisseia*: a primeira, cuja exposição cobre a maior parte do texto de Kafka (ela começa imediatamente depois da citação e termina justo antes do último parágrafo), desenvolve a ideia da ingenuidade de Ulisses; a segunda, exposta no último parágrafo, empresta ao herói grego uma sabedoria sobre-humana. Essas duas interpretações manterão, então, relações opostas tanto com a citação mitológica quanto com a máxima do apólogo.

Podemos resumir a estrutura geral do texto através do seguinte esquema:



O encadeamento dos diversos elementos do texto obedece a um princípio de composição permanente: o princípio de retardamento. Após a máxima que introduz o apólogo, aguardamos a narrativa que confirmará sua justeza. No lugar dessa narrativa, o texto nos propõe uma evocação de uma passagem da *Odisseia* que não confirma em nada a máxima inicial. Essa confirmação é transferida para mais tarde, para a exegese que, assim esperamos, reconciliará a citação mitológica com o ensinamento do apólogo.

Mas essa exegese não conclui nada: o comentário se desloca, e uma segunda interpretação vem contradizer a primeira; o texto termina de forma ambígua, sem que saibamos se o ensinamento foi ou não verificado. Esse adiamento indefinido da solução convida-nos a retornar ao texto e suas tensões. Está provado que “até meios insuficientes — infantis mesmo — podem servir à salvação”? A esta questão, nem o mito nem sua exegese fornecem resposta categórica. Mas entre os quatro elementos do texto (ensino, citação e as duas interpretações), um jogo lógico e complexo de concordâncias e de contradições institui uma mobilidade dialética, uma instabilidade do sentido que, para Kafka, dá provavelmente conta, melhor que o sistema monológico da afirmação e da negação, das dimensões múltiplas da questão colocada: a dos meios da salvação.

III.

Entre a máxima que introduz o texto e a passagem da *Odisseia* que pretensamente a ilustra aparece logo de início uma contradição fundamental. Essa passagem, na verdade, longe de fornecer à máxima a confirmação anunciada (“Prova de que...”), vem, ao contrário, claramente desmentí-la. Pois Ulisses, na *Odisseia*, incarna a astúcia e não a puerilidade, e os procedimentos que ele emprega para escapar das sereias estão presentes no poema homérico não como “meios insuficientes — infantis mesmo”, mas como subterfúgios altamente refinados. Essa ruptura brutal de sentido, esse deslocamento em relação às leis habituais da lógica, tende em primeiro lugar a provocar a oscilação do texto em um mundo de incertezas e paradoxos que não tem mais nada a ver com o tom voluntariamente monótono e didático da máxima precedente. Ao mesmo tempo, essa contradição já implica, como única resolução possível, uma reinterpretação do fragmento mítico. Apresentar o episódio de Ulisses e das sereias como uma prova da eficiência dos meios de salvação insuficientes e infantis é inverter sua significação tradicional, apresentando Ulisses como ingênuo, e seus artifícios como marcas de ingenuidade. A contradição entre a máxima e o fragmento mitológico encontra-se, então, no coração deste, sob a forma de

uma oposição entre o *argumento* desse episódio e sua *interpretação*, ou ainda entre sua significação *tradicional* e sua significação *contextual*. Dito de outra forma, Kafka *não modifica os dados da narrativa tradicional*; ele resume de forma fiel a passagem da *Odisseia* na qual se inspira; e esse episódio transporta consigo o sentido que a tradição sempre lhe acordou. Mas essa mesma citação mitológica, considerada não mais em si mesma, mas como um elemento funcional de um conjunto, como um dos termos de uma sequência lógica (a prova de uma demonstração), muda radicalmente de sentido em relação a esse novo contexto. Comparando a oposição externa, máxima/citação mitológica, com a oposição interna à citação, argumento/interpretação, constatamos que nos dois casos a narrativa mítica representa um *dado narrativo* anterior, por definição, ao texto no qual ela se insere, enquanto a máxima e a interpretação exprimem, em relação a esse dado narrativo, uma *situação nova*. Essa dupla oposição se resume, assim, na antinomia *passado/presente*. Uma análise dos pontos de vista narrativos nas duas primeiras frases do texto de Kafka nos levaria à mesma conclusão: a máxima inicial (a apologia da ingenuidade) está exposta no presente, pois tem valor atual; ela é imediatamente contemporânea do discurso narrativo. Da mesma forma, a interpretação contextual da passagem da *Odisseia* (ingenuidade de Ulisses e pobreza de suas astúcias) é comandada por sua função de prova no interior de um raciocínio demonstrativo que, por definição, se desdo-

bra no presente. Em compensação, a passagem da *Odisseia* à qual o texto se refere aparece como um empréstimo a um texto anterior (citação), dotada há muito tempo de uma interpretação canônica. O narrador insere esse fragmento mais antigo como um elemento heterogêneo no desenrolar atual de sua narrativa. A exegese que se segue daí terá, então, por função, reconciliar os dois termos da antinomia mostrando que, apesar das mudanças trazidas pelo tempo, o passado (um texto antigo) pode ajudar a esclarecer o presente (um ensinamento que concerne aos meios da salvação).

A estrutura que acabamos de expor, feita da combinação de três elementos — uma máxima, a citação de um texto antigo e sua exegese —, lembra a composição dos textos pertencentes à literatura judaica antiga, os *midrashim* homiléticos. Nesse gênero literário, uma máxima de ordem bastante geral é ilustrada por uma citação bíblica que supostamente provaria a validade daquela, enquanto a significação original desta encontra-se frequentemente bastante afastada da mesma máxima. É então que um comentário vem interpretar a citação bíblica, isto é, modificá-la e, por vezes, até inverter seu sentido a fim de conciliá-la com o sentido do ensinamento que se deseja transmitir. Os procedimentos da hermenêutica midráshica visam acordar preocupações atuais com um sistema de referências canônicas; mesmo se esse acordo do novo com o antigo pode,

frequentemente, parecer artificial e pouco convincente, o essencial é, para o *midrash*, afirmar a continuidade de um sistema de valores e a permanência de sua autoridade.

O que há de comum entre o texto de Kafka e o *midrash* homilético são as tensões internas, as séries de oposições que separam e religam ao mesmo tempo os três elementos que os constituem. Mas o que os distingue é ainda mais surpreendente: em “O silêncio das sereias”, a exegese não chega a confirmar totalmente a tese da máxima. Ela hesita, muda de direção, propõe uma segunda interpretação, não reconcilia claramente presente e passado. À questão sobre os meios da salvação, a sabedoria antiga não traz senão respostas ambíguas.

IV.

A primeira exegese visa acordar a citação da *Odisseia* com o ensinamento do apólogo. Para fazê-lo, ela deve conseguir inverter o sentido da narrativa homérica e provar que *o que salvou Ulisses da ameaça das sereias não é sua astúcia, mas sua ignorância*. Essa exegese deverá ao mesmo tempo respeitar os dados essenciais da narrativa mitológica tais como a própria citação os expõe: o confronto entre dois

adversários — Ulisses e o grupo das sereias —, dispendo cada lado de suas armas próprias, o canto para as sereias, o ensurdecimento voluntário e a decisão de se amarrar para Ulisses. Se o sentido tradicional do mito deve ser virado de ponta-cabeça, isso se dá no interior de um quadro narrativo bem delimitado; essa fidelidade aos termos da narrativa mítica determinará a escolha dos procedimentos de interpretação: o que o mito diz não podendo ser modificado, a exegese que visa virar seu sentido de ponta-cabeça se apoiará sobre aquilo que ele não diz. Os elementos de base da narrativa tradicional, aos quais a exegese permanece fiel, testemunharão a favor do fato que o mito conserva, de maneira geral, seu valor de paradigma. Mas se a interpretação não toca nesses dados elementares do mito, ela se desenvolve, em compensação, com toda irreverência no espaço vazio que os separa. Ela acrescenta detalhes, variantes, formula hipóteses, preenche os brancos da narrativa, imagina motivações, tece a rede de causas e efeitos que subentende a ação.

Essa elaboração do mito significa ao mesmo tempo sua recusa, pois os dados tradicionais da narrativa homérica não bastam para assegurar sua coerência. Ao contrário, eles suscitam mais questões que as respostas ofertadas. Por que foi necessário esperar Ulisses para que fosse inventado um stratagem tão elementar? Por que as sereias se deixam enganar assim tão facilmente? Se o mito neces-

sita de uma exegese, é porque ele não é claro. Não sendo portador de evidência, ele não pode pretender ensinar. A interpretação, atualizando as incoerências do mito, lhe nega sua pretensão a uma verdade apodítica. Às afirmações do mito, ela substitui uma série de interrogações, a suas certezas, ela opõe hipóteses, ao seu discurso de autoridade, a forma da dúvida e da hesitação. Esse questionamento da evidência mítica é obtido graças a um conjunto de procedimentos estilísticos: formas hipotéticas (“todos os viajantes poderiam ter feito coisa semelhante [...]; mas era sabido no mundo inteiro que isso não podia ajudar em nada”.); formas concessivas que evocam — sem retê-las de fato — outras possibilidades narrativas verossimilhantes (“Ulisses porém não pensou nisso, *embora talvez tivesse ouvido coisas a esse respeito*”; “Apesar de não ter acontecido isso, *é imaginável* que alguém tenha escapado ao seu canto; mas do seu silêncio certamente não”; “Ulisses no entanto — *se é que se pode exprimir assim* — não ouviu o seu silêncio”); construções disjuntivas onde exprimem-se alternativas (“E de fato, quando Ulisses chegou, as poderosas cantoras não cantaram, *seja* porque julgavam que só o silêncio poderia conseguir alguma coisa desse adversário, *seja* porque o ar de felicidade no rosto de Ulisses — que não pensava em outra coisa a não ser em cera e correntes — as fez esquecer de todo e qualquer canto”); atenuações de expressões sublinhando as incertezas da exegese (“talvez”; “se é que se pode exprimir assim”); ironia em relação à fonte mitológica-

ca (“Confiou plenamente no punhado de cera e no molho de correntes e, *com alegria inocente, foi ao encontro das sereias levando seus pequenos recursos*”).

Essas dúvidas, essas hesitações, provêm do fato de que a exegese deve *imaginar* o que o mito não diz. Os elementos da narrativa tradicional lhe parecem muito fragmentários para formar um conjunto coerente. Seria preciso admitir que o episódio de Ulisses e das sereias, tal qual a tradição nos transmitiu, nos chegou sob uma forma mutilada? Ou que seu traço mesmo de fragmento, de citação apartada do universo mitológico do qual ele fazia parte, o torna atualmente ininteligível? Nos dois casos, a atitude crítica do exegeta traduz a distância que o separa de um texto que testemunha uma visão de mundo atualmente desaparecida. Para compreendê-lo, ele deve aí introduzir sua própria lógica, isto é, acrescentar novos dados à narrativa. Para motivar essas adições, o exegeta finge se referir a outras fontes, a tradições paralelas, a variantes conhecidas somente dele; mas não há mais certezas nesse caso, e em relação à evidência do texto original, tudo torna-se conjectural. Mas, além dessa ficção, a estrutura mesmo de um texto que opõe uma citação mitológica à sua glosa impõe ao exegeta *inventar* dados narrativos diferentes daqueles que a tradição fixou; esses dados novos são os que uma visão moderna do episódio dita a um narrador contemporâneo, a situação deste condenando-o a atualizar o mito para

torná-lo inteligível.

Em relação ao fragmento da *Odisseia*, o texto de Kafka propõe duas inovações que invertem sua significação. Em primeiro lugar, nenhum artifício permite escapar ao canto das sereias: “O canto das sereias penetrava tudo e a paixão dos seduzidos teria rebentado mais que cadeias e mastro”. Por outro lado, nos diz o narrador, “As sereias entretanto têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio”, ao chamado do qual ninguém poderia se esquivar. Pois “Contra o sentimento de ter vencido com as próprias forças e contra a altivez daí resultante — que tudo arrasta consigo — não há na terra o que resista”. Entre essas duas motivações, somente a segunda (o silêncio das sereias) representa, em relação à narrativa da *Odisseia*, um dado propriamente novo. A primeira (“O canto das sereias penetrava tudo”) constitui uma nova interpretação de um dado tradicional. A combinação dessas duas modificações cria uma situação inteiramente nova, na qual a relação entre Ulisses e as sereias encontra-se invertida. Na *Odisseia*, as sereias são, de fato, definidas por sua função: sua natureza é cantar, e não há nenhuma possibilidade que elas ajam de outra maneira; elas representam uma *necessidade* sem nenhuma liberdade. Ulisses, ao contrário, enfrenta uma *provação*: depende dele escutar as sereias ou permanecer surdo ao seu canto; entre a perdição e a salvação, ele é livre para escolher. No texto de Kafka, a situação do herói mito-

lógico e de seus adversários encontra-se invertida: as sereias possuem, então, duas armas, seu canto e seu silêncio; entre esses dois meios elas são livres para escolher. Quanto a Ulisses, ele não pode mais permanecer surdo ao canto das sereias, pois seu canto em tudo penetra. Além disso, ele também se encontra totalmente desarmado diante do silêncio delas, pois a atração deste é ainda mais irresistível aos viajantes do que seu canto. Canto e silêncio definem o conjunto de possibilidades que Ulisses corre o risco de enfrentar; *em todos os casos logicamente pensáveis, ele está necessariamente condenado ao fracasso.*

Na reinterpretação kafkiana do mito homérico, a primeira modificação diz respeito à oposição *liberdade/necessidade*, em que os protagonistas invertem seus papéis. Em relação às sereias, livres para escolher suas armas, Ulisses parece logo de início constrangido à impotência. Essa mesma reviravolta se dá no interior de uma segunda oposição, muito próxima da primeira: a da *potência* e da *vulnerabilidade*. Na *Odisseia*, a situação inicial é bastante favorável a Ulisses: é armado de sua legendária astúcia que ele enfrente as sereias, enquanto estas possuem apenas seu canto, ao qual, como narra o narrador-exegeta, não é difícil de escapar (“todos os viajantes poderiam ter feito coisa semelhante...”). Por outro lado, os dois dados novos sobre os quais se funda a reinterpretação do mito aumentam a tal ponto o poder das sereias que elas parecem quase

invencíveis. Diante dessa transformação do papel das sereias, o personagem de Ulisses, *cujos atributos permaneceram sem alterações*, aparece como ridiculamente ingênuo, e suas astúcias não são mais que testemunhos de sua inocência.

Podemos conceber o episódio de Ulisses e das sereias como uma variação de uma sequência clássica do mito e do conto popular: o combate do herói contra forças adversas. Frequentemente, esse combate também é uma prova destinada a mostrar se o herói é capaz de realizar a missão para a qual foi designado. No caso de que tratamos aqui, a prova não consiste em um combate físico, mas em um conflito moral. As sereias representam uma tentação à qual o herói deverá provar que sabe resistir. E como da resolução desse conflito depende a continuação da missão do herói, as sereias incarnam a morte, e a vontade de Ulisses, a vida. O sentido desse episódio pode, assim, se resumir a uma série de oposições semânticas: *herói/adversários*, *sedução/resistência*, *canto/surdez*, *vida/morte*. É preciso acrescentar que no caso da *Odisseia*, a resolução do conflito é previsível; ela é determinada desde o início pelo traço de exemplaridade do herói: Ulisses é a encarnação da astúcia, ele venceu, até o momento, todos os obstáculos; a situação inicial em que a narrativa o coloca lhe é folgadoamente favorável. É essa situação inicial que a exegese kafkiana modifica radicalmente: na provação simbólica em que o homem é confrontado a forças que querem sua perda, a vitória não lhe

é mais prometida desde o começo. Ao contrário, o poder da tentação é irresistível; não sendo possível ficar surdo a seu canto, o chamado da morte torna-se mais forte que a vontade de viver.

O Ulisses de Kafka não é mais um herói inesgotavelmente invencível, mas um personagem vulnerável e ingênuo, exposto a um perigo cuja gravidade ele ignora.

Porém, é precisamente essa ignorância que se torna instrumento de sua salvação. Como seu modelo mitológico, o Ulisses de Kafka escapa das sereias, mas por meios opostos. Pois é dos modos da salvação que essa exegese de Homero fala. A análise deverá, logo, descobrir como, a partir de uma situação inicial de quase desesperança, o Ulisses de Kafka chega, apesar de tudo, a triunfar. É preciso notar que na narrativa de Kafka, Ulisses utiliza exatamente os mesmos estratagemas que na *Odisseia*; ele não inventa novos artifícios; ao contrário, ele emprega, diante de uma situação completamente diferente, em que todas as condições lhe são desfavoráveis, meios adaptados a um estado de coisas completamente outro, em que tudo lhe era propício. Nesse caso, Ulisses não é mais autor de sua própria salvação. Além disso, os elementos narrativos que o exegeta toma emprestado à narrativa homérica (a tentativa de sedução das sereias, o charme do seu canto) são, eles também, invariáveis, e não podem contribuir para a transformação de uma situação inicial quase sem esperan-

ça em uma situação final em que o herói triunfa. *Somente os dados novos introduzidos pelo narrador no esquema original* (o silêncio das sereias, a impossibilidade de escapar do seu canto) *permitem, então, à narrativa evoluir*, passando de uma situação à outra. Isso significa dizer que o que *salva Ulisses no texto de Kafka não são seus próprios artifícios, mas os procedimentos narrativos do autor.*

Esses procedimentos reduzem-se, essencialmente, à confrontação de dois elementos heterogêneos que permanecem sempre distintos e jamais se combinam: de um lado, uma situação radicalmente transformada pelo acréscimo de novos dados, estrangeiros ao episódio mitológico. O personagem mitológico é extraído de seu mundo familiar e transposto, como em uma colagem, em um novo contexto, preparado pelo narrador, e cujas leis lhe são desconhecidas. Em toda essa sequência, *os pontos de vista de Ulisses e do narrador são absolutamente distintos*: Ulisses comporta-se como na *Odisseia*, nada sabendo da ameaça que constitui para ele o crescimento da força das sereias. Esses novos poderes expõem Ulisses a perigos desconhecidos da narrativa homérica; o que o salva é o fato de que ele os ignora: “Quando ele estava no ponto mais próximo delas, já não as levava em conta”.

Para permitir que Ulisses escape das sereias, o narrador deve, por assim dizer, anular as duas armas de que elas dispõem: seu canto e seu silêncio. O primeiro desses dois

empreendimentos parece quase impossível: o canto das sereias não é somente mortal, como na *Odisseia*, mas igualmente irresistível. Entretanto, as sereias têm também a possibilidade de se calarem: a introdução desse novo dado, que aumenta seus poderes, lhes confere ao mesmo tempo a liberdade. Porém, ser livre é ser sujeito ao erro: assim que Ulisses *aparece, as sereias não cantam*. O narrador serve-se aí *da interação de motivos*: um dos dois novos elementos da narrativa (a impossibilidade de escapar do canto das sereias) é neutralizado pelo outro (a faculdade que lhes é dada de se calarem).

Mas Ulisses, *que ignora as modificações acrescentadas pelo narrador moderno à fabula mitológica, não sabe que as sereias têm o dom de se calarem. Além disso, e pela mesma razão, ele não sabe que, se as sereias cantassem, ele não poderia não escutá-las. Ele deve, então, necessariamente concluir que as sereias cantam, e que ele não as entende*: “Ulisses no entanto — se é que se pode exprimir assim — não ouviu o seu silêncio, acreditou que elas cantavam e que só ele estava protegido contra o perigo de escutá-las”. Dito de outro modo, Ulisses escapa subjetivamente do silêncio das sereias (elas se calam, mas ele não sabe) e objetivamente do seu canto (elas não cantam). Sua salvação provém da combinação e da correlação de dois procedimentos narrativos distintos: a introdução de novos motivos em relação à narrativa mitológica, e o fato de que o herói ignora essas modificações. A estrutura formal

do texto é nesse ponto ainda mais explícita que sua fábula. Esta nos ensina que Ulisses escapou das sereias ainda que suas astúcias tenham sido inadequadas. A análise dos procedimentos narrativos mostra que ele foi salvo por causa dessa inadequação. O episódio de Ulisses e das sereias, tal qual inventado pelo narrador moderno, confirma, então, a tese do apólogo: existem situações de tal forma desesperadoras que apenas a mais total ingenuidade nos permite delas escapar.

A oposição do personagem e de sua situação é simétrica às outras oposições que caracterizam essa passagem: *fragmento mítico/exegese, passado/presente*. As novas condições introduzidas na narrativa pelo narrador traduzem seu ponto de vista de homem moderno. A situação simples e relativamente fácil com a qual Ulisses é afrontado na *Odisseia* torna-se, em sua reinterpretação moderna, de uma extrema complexidade, e parece quase sem solução. Diante de tais dificuldades, o personagem mítico, seguro de suas certezas, aparece como a testemunha anacrônica de um universo atualmente desaparecido. *Ulisses em Kafka*: essa “montagem” irônica acusa cruelmente a insuficiência das virtudes mitológicas em um mundo onde acontece de as sereias se calarem. Ulisses, “o mais astuto dos mortais”, é apenas alguém sem consciência em um universo cujas regras ele ignora sem saber. Mas ao mesmo tempo, essa falta de consciência o protege e salva. É por não ver o pe-

rigo que ele escapa: “acreditou que [as sereias] cantavam” (quando de fato se calavam), “e que só ele estava protegido contra o perigo de escutá-las (quando, de fato, seus estratagemas não podiam de forma alguma permiti-lo escapar da sedução de seu canto, caso elas tivessem querido cantar)”. O tamanho de sua cegueira neutraliza as sereias: “Logo, porém, tudo deslizou do seu olhar dirigido para a distância, as sereias literalmente desapareceram diante da sua determinação, e quando ele estava no ponto mais próximo delas, já não as levava em conta”. Quando nem o cálculo nem o raciocínio permitem mais afastar o perigo, apenas o desconhecimento oferece uma oportunidade de salvação. A ignorância tangencia, então, a clarividência, e a ingenuidade transforma-se em gênio.

V.

O mito assim reinterpretado confirma a tese do apólogo: “até meios insuficientes — infantis mesmo — podem servir à salvação”. A exegese do episódio homérico tendo fornecido a prova desse ensinamento, a argumentação parece encerrada, e o texto de Kafka deveria terminar nesse ponto. Mas no último momento, o narrador acrescenta,

meio *en passant*, um apêndice à sua narrativa. Existe, ele nos diz, outra versão do episódio:

Diz-se que Ulisses era tão astucioso, uma raposa tão ladina, que mesmo a deusa do destino não conseguia devassar seu íntimo. Talvez ele tivesse realmente percebido — embora isso não possa ser captado pela razão humana — que as sereias haviam silenciado e se opôs a elas e aos deuses usando como escudo o jogo de aparências acima descrito.

A introdução dessa segunda versão é motivada pelas incertezas da tradição. Para o narrador que escreve no presente (“De resto, chegou até nós mais um apêndice”), o universo do mito encontra-se tão distante que apenas lhe chegam ecos fragmentários e contraditórios. Para ele, o mito não é mais fonte de verdade absoluta, mas um rumor confuso, proveniente de um tempo muito longínquo e entregue ao acaso das interpretações. Como, a partir de então, atribuir ao episódio de Ulisses e das sereias um sentido unívoco, e como um fragmento mítico, ambíguo por natureza, pode confirmar ou infirmar um ensinamento de ordem moral, senão de maneira ambígua? Em certos pontos, de fato, essa segunda versão da narrativa mitológica contradiz a exegese precedente: naquela, Ulisses ignorava que as sereias se calavam; nesta, ele sabe. Na primeira interpretação, Ulisses representa a ingenuidade e a falta de conhecimento, na segunda, encarna uma lucidez sobre-

-humana. Além disso, a própria estrutura dessa segunda versão contradiz a da primeira. Esta era fundada na distância de Ulisses em relação à situação na qual ele se encontra; naquela, ao contrário, Ulisses é integrado ao contexto narrativo; ele conhece todos os seus dados, mesmo aqueles que foram acrescentados pelo narrador moderno do qual ele é contemporâneo. Mas, por outro lado, certos elementos dessa segunda versão são tomados fielmente de empréstimo da interpretação precedente: os poderes das sereias não são aqueles, bastante limitados, que a narrativa homérica lhes atribuía, mas aquele que lhes empresta a narrativa moderna do mito. Aliás, o comportamento de Ulisses é exatamente o mesmo da primeira exegese; esta, por sua vez, recuperava a descrição dos estratagemas evocados na Odisseia: “Para se defender das sereias, Ulisses tapou os ouvidos com cera e se fez amarrar ao mastro”.

Podemos representar pelo quadro abaixo as diversas transformações que sofreu o episódio de Ulisses e das sereias no interior do texto de Kafka:

	Atributos das sereias	Atributos de Ulisses	Atitude de Ulisses
Mito	Canto	Cera e correntes	Astúcia
1ª interpretação	Canto irresistível Silêncio	Cera e correntes	Ingenuidade
2ª interpretação	Canto irresistível Silêncio	Cera e correntes	Astúcia sobre- -humana

Podemos constatar que as condições do combate mítico entre Ulisses e as sereias são rigorosamente idênticos nas duas interpretações. Na segunda versão, assim como na primeira, Ulisses afronta uma situação quase sem saída com armas totalmente inadequadas. Toda a diferença entre as duas interpretações provém da atitude *interior* de Ulisses, isto é, da maneira como ele compreende a situação. Porém, é dessa atitude interior que depende sua salvação ou sua perdição e, mais precisamente, de seu conhecimento ou sua ignorância sobre os novos dados

acrescentados pelo narrador. Para escapar do silêncio das sereias, ao qual ninguém resiste, Ulisses, na primeira execução do mito homérico, deve ignorar que elas se calam; ele crê que as sereias cantam e que ele é o único a não escutá-las. Na segunda versão, ao contrário, ele sabe que elas não cantam; para escapar a elas, ele não pode senão *fingir* não sabê-lo, *fazer como se ele* acreditasse que elas cantam para todo mundo e que apenas ele não as escuta. A modificação é invisível; tudo *se passa no espírito de Ulisses*. Entre ingenuidade verdadeira e ingenuidade simulada, ignorância real e ignorância fictícia, nada, do exterior, permite a escolha de uma dessas opções. O cálculo extremo emprega aqui a máscara da extrema inocência: Ulisses possui um conhecimento total da situação, ele compreende todos os dados e sabe como eles podem se combinar. Sua ciência do jogo e de suas regras lhe ensina que o único lance vencedor é aquele que postula a ignorância de uma parte dos dados. Logo, ele reconstituirá o conjunto do processo lógico conduzindo dessa ignorância inicial à salvação final. Essa ficção que ele organiza tem provavelmente todas as aparências da realidade; mas é uma *mise en scène* (*Scheinvorgang*), *um espetáculo* montado para iludir as sereias e os Deuses, ou ainda, como sugere o duplo sentido da palavra *Schild*, um *painel* parecido com os relevos que ornamentavam os escudos antigos.

Mas Ulisses não pode aqui *simular* a ignorância senão

porque seu lugar na estruturada narrativa mudou radicalmente. Se agora ele sabe que as sereias se calam, é porque, ao menos nesse ponto, sua perspectiva se confunde com a do narrador moderno. Ainda que esses artifícios (a cera e a corrente) permaneçam os mesmos que o atribuía a *Odisseia*, o Ulisses dessa segunda versão não é mais idêntico ao herói legendário prisioneiro dos limites do mundo homérico e incapaz de perceber a nova realidade na qual o narrador ironicamente o transpôs. A oposição *passado/presente*, que dominava a primeira reinterpretação, muda aqui de sentido, pois o personagem tornou-se contemporâneo de uma narrativa da qual ele não compreende as leis. Entretanto, por outro lado, todo artifício de Ulisses consiste em fingir que ele as ignora. Por seu comportamento exterior, ele se conforma facilmente a seu próprio modelo mitológico. Esse papel que ele representa desdobra o personagem em dois: um Ulisses moderno, perfeitamente consciente de sua situação sem solução, e outro Ulisses mitológico, armado de sua simplicidade. Para escapar das sereias, o Ulisses moderno, privado da ignorância que engendrava sua salvação, pode apenas imitar essas atitudes, assumindo a máscara de seu modelo arquetípico.

A função desse Ulisses moderno é muito próxima da do narrador. Partilhando seu ponto de vista sobre a narrativa, ele se situa no interior de um mundo infinitamente mais complexo que o universo do mito. Como o narrador, ele

pertence ao presente da narrativa, não ao passado do texto tradicional. Mas seu parentesco com o narrador vai além: como este, o Ulisses moderno é *criador de ficção*. Certamente ele não chega a inventar os dados de sua situação; esses se impõem a Ulisses como uma necessidade exterior da qual ele é provavelmente consciente, mas que ele não criou. Porém, uma vez confrontado a essa situação, *ele imagina o que ele teria feito se tivesse sido ingênuo*, ou seja, dito de outra forma, o que teria feito em seu lugar o Ulisses da mitologia. Autor de sua própria história, ele reinventa por sua própria conta as atitudes que o narrador, na versão precedente do episódio, havia atribuído ao herói mitológico. A hipótese de que essa segunda versão seja a verdadeira significaria que Ulisses nunca desenvolveu o raciocínio implícito que o narrador o empresta na primeira exegese, mas que ele somente *fingiu* desenvolvê-lo, para enganar as sereias e os Deuses. Nesse caso, seria ele o verdadeiro inventor. Em outras palavras, não é o narrador que, através desse raciocínio, traduziria seu ponto de vista sobre a situação e o imporia a Ulisses como algo vindo do exterior, mas é a lógica interna do próprio personagem que teria se imposto ao narrador. Um Ulisses moderno, consciente de ser prisioneiro de uma situação praticamente sem solução, não pode tentar se salvar senão “manipulando” seus adversários, isto é, sugerindo-lhes uma falsa imagem dele mesmo que os enganará. Podemos nos perguntar por que é tão importante para Ulisses se fazer passar por ingênuo

aos olhos das sereias, quando de *qualquer modo* ele encontrou o meio, *no que lhe diz respeito*, de se tornar insensível ao silêncio delas. É que na verdade, há uma ideia subjacente em toda essa manobra: os Deuses, que não toleram que o homem possa lhes escapar através da astúcia, não se deixam desarmar senão pelo espetáculo fascinante do desconhecimento absoluto.

Esse Ulisses jogador e mascarado, tão próximo do narrador que se confunde em parte com ele, inventor de ficção, imitando com perfeição uma ação arquetípica e enganando até os Deuses por sua falsa ingenuidade, não tem todos os atributos do escritor? Kafka não cessa de repetir: a escritura é um combate contra os Deuses, onde salvação e perdição estão em jogo, e onde a astúcia suprema consiste, talvez, em fingir ingenuidade.

VI.

No texto de Kafka, o resumo do episódio homérico, fragmento mitológico apartado de seu contexto, é como o rastro, desprovido por si próprio da significação de um universo desaparecido. Para torná-lo inteligível é preci-

so transpô-lo para outro contexto, projetar sobre ele uma nova luz, ou seja, integrá-lo ao universo de nossas preocupações familiares. Tal é o sentido de sua confrontação com uma máxima que concerne à conduta de nossa vida cotidiana, mas que, ao mesmo tempo, coloca a questão infinitamente mais geral dos modos da salvação: “até meios insuficientes — infantis mesmo — podem servir à salvação”. É essa afirmação que o episódio de Ulisses e das sereias é convidado a confirmar ou desmentir. A questão implícita colocada pela exegese do fragmento mitológico será então: o mito ainda pode nos falar hoje? Sua verdade ainda pode nos atingir? Ao final da primeira interpretação, o mito somente chega a confirmar a tese do apólogo porque sua significação é ironicamente invertida: em relação à realidade quase sem saída imaginada pelo narrador. Ulisses, o mais astuto dos heróis mitológicos, aparece como a própria encarnação de uma ingenuidade que, somente ela, permite ao homem escapar das ameaças que o cercam por todos os lados. Uma segunda interpretação, da qual a mera possibilidade vem instaurar a dúvida sobre aquela que a precede, confirma o ensinamento inicial somente invertendo seu sentido: a ingenuidade de Ulisses é apenas um jogo, o qual traduz, na verdade, uma astúcia sobre-humana.

Essas duas interpretações provam que o mito só nos atinge sob a forma da ironia e do paradoxo. A verdade que ele nos transmite é profundamente ambígua: para ser sal-

vo, ele nos diz, é preciso ser ou imensamente ingênuo ou imensamente astuto, aquém da sabedoria ou além dela. A extrema simplicidade pertence àqueles que, como o Ulisses da primeira interpretação, ainda carregam a inocência original de um tempo desaparecido. Aqueles a quem essa graça foi recusada podem apenas entregar-se à máscara e ao artifício para reencontrar, como o Ulisses da segunda interpretação, uma ingenuidade simulada nos jogos da mimese, opondo às sereias e aos Deuses os poderes da ficção.