

MUNDOS ESTRANHOS: O RELIGIOSO E O MITOLÓGICO EM RAINER MARIA RILKE E FRANZ KAFKA

Alexandre Rodrigues da Costa
UFMG

Pois o Belo é o começo do terrível, que a todo
custo suportamos, e se assim o admiramos, é
porque ele, impassível, desdenha destruir-nos.

Rilke

Mas, criatura, criatura (na realidade sou eu a
criatura, que fala assim à Medusa).

Kafka

Antes de pensarmos que, pelo fato de terem nascido em Praga, capital da Boêmia, antiga província do Império Austro-Húngaro, Rainer Maria Rilke (1875-1926) e Franz Kafka (1883-1924) pudessem ter algo em comum, que nos levasse a identificar suas obras a partir de referências geográficas ou históricas, tudo nos leva, a princípio, a distanciar-las, seja porque um, Rilke, tornou-se conhecido a partir de uma obra poética que para alguns críticos inaugura o existencialismo, seja porque outro, Kafka, ao construir seus estranhos mundos, aponta para aquilo que se convencionou chamar de realismo fantástico. Tanto um quanto o outro não possuíam um mesmo círculo de amizades e influências, sendo que suas origens e referências são respectivamente o mundo cristão e o mundo judaico.

Uma primeira forma de se estabelecer nexos entre suas obras talvez esteja na recriação e no tratamento crítico que os dois autores fazem sobre as suas origens religiosas. No caso de Rilke, a referência católica, ao contrário do que acontece com o judaísmo de Kafka, não pode nem ao menos ser alegorizada ou metaforizada, pois ela já aparece explicitamente ao longo de sua obra. Um bom exemplo disso são os contos que compõem seu livro *Histórias do Bom Deus*. Fruto de suas viagens com Lou Andreas-Salomé, à Itália e à Rússia entre 1899 e 1900, o livro¹ é composto de uma série de relatos que têm como princípio a desmistificação de

¹ O livro foi publicada em 1904, sendo que houve uma primeira versão em 1900.

Deus, realizada de forma irônica e poética. Todas as histórias baseiam-se na tentativa de explicar às crianças o porquê de Deus. E isso acontece até mesmo de forma negativa, como no último conto do livro, “Uma história contada à escuridão”, na qual Deus surge como aquilo que não se cumpriu:

‘Você o encontrou?’

Clara observou o doutor com grandes olhos felizes: ‘eu senti que ele *existia*, algum dia, alguma vez *existia*, por que deveria ter sentido *mais*? Isso já era um transbordamento.’

O doutor levantou e foi até a janela. Via-se um pedaço de campo e a pequena igreja antiga de Schwabing, por cima o céu já no fim da tarde. De repente o doutor Lassmann perguntou, sem se voltar: ‘E agora?’ Como não veio nenhuma resposta, ele se virou em silêncio.

‘Agora...’, Clara hesitou quando ele se encontrava justamente diante dela e ergueu os olhos diretamente para ele: ‘agora penso algumas vezes: Ele vai existir.’²

Essa passagem de Rilke revelaria aquilo que Günter Anders, ao analisar a obra de Kafka, chamou de ateísmo envergonhado, uma vez que aí Deus não passa de uma idéia que não se cumpre? Em que medida o Deus esquivo de Rilke encontraria ecos na obra de Kafka? A reflexão que Rilke desenvolve, em um primeiro instante, tanto nas *Histórias do Bom Deus* quanto em *O Livro de Horas*, é sobre um Deus não delimitado por dogmas, um Deus de “contornos futuros”. Tal Deus construído como possibilidade, “ele vai existir”, seria um artifício, uma maneira de escapar da insuportável falta de fé, da morte de Deus que Nietzsche proclama e da qual Rilke indiretamente participa. Se Deus não está morto na obra de Rilke, é porque o poeta o coisifica. Não há mais ordens vindo dos céus. Deus, similar a um objeto, pode ser alcançado a qualquer instante, em um mundo que não passa de representação. Nesse sentido, é bom notar que Deus como uma promessa que não se cumpre é encarada de forma semelhante por Kafka:

² RILKE, Rainer Maria. *Histórias do Bom Deus*. Tradução de Paulo Süssekind. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998. p. 99-100.

O ADVENTO DO MESSIAS

O Messias há de vir tão logo se torne possível o mais amplo individualismo de crença: ninguém que aniquile essa possibilidade, ninguém que permita o seu aniquilamento – aí os túmulos se abrirão. Talvez seja esse também o ensinamento cristão, tanto na apresentação real do exemplo (individual o exemplo) a ser seguido, como na apresentação simbólica da ressurreição do Redentor em cada indivíduo.³

Mas se em Rilke o gesto religioso torna-se presente, em Kafka o mesmo não acontece. É difícil ou quase impossível encontrar qualquer menção à religião ao longo de sua obra de ficção, a única exceção está em seus *Cadernos em oitavo*. Os *Cadernos*, assim como as cartas e os diários, são o único lugar em que Kafka se permitiu dirigir tanto ao seu judaísmo quanto a outras religiões. No entanto, semelhante a Rilke, isso não acontece de forma passiva, mas através de uma abordagem crítica, abrindo caminho para auto-ironia e dúvidas constantes. Mas não é próprio das grandes obras de arte serem dúvidas constantes? Em Kafka e Rilke, a dúvida e o desespero atuam artisticamente. A bela afirmação de Kafka, “escrever como forma de oração”, serve perfeitamente para Rilke, na medida em que este transformou sua obra, talvez, na única coisa que justificasse sua existência. No entanto, antes de pensarmos que a obra possa ser vista como tábua de salvação, é exatamente aí que devemos abandonar tal raciocínio, pois a visão comum, às vezes até ingênua, impede que se veja na obra de Rilke uma verdade que se revela, segundo Paul de Man, “como uma mentira no exato momento em que se afirma na plenitude de sua promessa”⁴. Não será isso o que fazem tanto Rilke quanto Kafka com relação à própria tradição literária ocidental, revelar, na origem dos mitos greco-latinos, a falsidade de uma promessa, a violência com que a palavra vindo dos deuses se instaura, para fazer de suas obras a negação dessa palavra, ou pelo menos a permanente

³ KAFKA, Franz. *Parábolas e fragmentos e cartas a Milena*. Introdução e tradução de Geir Campos. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987. p. 46.

⁴ MAN, Paul de. *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Tradução de Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 73.

ausência dos deuses? Vejamos como isso se dá, respectivamente, em uma parábola de Kafka e em um poema de Rilke:

De Prometeu contam-se quatro lendas:

Pela primeira – por ter traído os Deuses junto aos homens foi ele posto a ferros numa penedia do Cáucaso e lá os Deuses mandavam águias a fazer de pasto o seu fígado sempre renovado.

Pela segunda – atormentado pelos bicos que o laceravam, Prometeu foi encolhendo-se cada vez mais de encontro ao rochedo, até formar com ele uma coisa única.

Pela terceira – a traição de Prometeu esqueceu-se nos séculos: os Deuses esqueceram, as águias, ele próprio...

Pela quarta – cansaram-se, todos, daquele processo sem fundamento: cansaram-se os Deuses, cansaram-se as águias, cansada fechou-se a ferida.

Ficou o inexplicável monte de pedra. A lenda busca explicar o inexplicável: como surgiu de um fundo de verdade, tinha que acabar todavia sem explicação.⁵

TORSO ARCAICO DE APOLO

Não sabemos como era a cabeça, que falta,
De pupila amadurecidas, porém
O torso arde ainda como um candelabro e tem,
Só que meio apagada, a luz do olhar, que salta

E brilha. Se não fosse assim, a curva rara
Do peito não deslumbraria, nem achar
Caminho poderia um sorriso e baixar
Da anca suave ao centro onde o sexo se alteara.

Não fosse assim, seria essa estátua uma mera
Pedra, um desfigurado mármore, e nem já
Resplandecera mais como pele de fera.

Seus limites não transporia desmedida
Como uma estrela; pois ali ponto não há
Que não te mire. Força é mudares de vida.⁶

A partir desses dois textos, estamos em universo de fragmentos, onde “o todo na verdade se apresenta sem sentido, mas completo à sua maneira”⁷. Tanto a parábola de

⁵ KAKFA, op. cit. p. 34.

⁶ Tradução de Manuel Bandeira. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 14^a edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987. p. 359-360.

⁷ KAKFA, *Um médico rural*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 44.

Prometeu, articulada em quatro histórias, que, simultaneamente, se negam e se complementam, quanto o poema de Rilke, que nos descreve o que restou da estátua de Apolo, sem o sexo e a cabeça, desintegram o mito através das vozes dos deuses que se calam, desaparecem. Conforme Blanchot, “na obra os deuses falam, no tempo os deuses moram, mas a obra é também o silêncio dos deuses, ela é o oráculo em que se faz palavra misteriosa e mistério da palavra o mistério do mutismo dos deuses.”⁸ Mutismo gesticulado por um Prometeu, que se funde à pedra até desaparecer, e Apolo, agora transformado em estátua, observando-nos em silêncio através das partes que lhe faltam. No entanto, o silêncio que ambas as obras revelam não é o mesmo, pois em Kafka sobra apenas “o inexplicável monte de pedra”, enquanto em Rilke a estátua se constitui exatamente na ausência de limites, “não fosse assim, seria essa estátua uma mera/Pedra, um desfigurado mármore, e nem já/Resplandecera mais como pele de fera”. Mas “mera pedra” não é o que ecoa nos dois textos? Não é a partir dela que a lenda, ao tentar explicar o inexplicável, acaba, todavia, sem explicação, torna-se arte, obra. De acordo com Blanchot: “a obra diz os deuses, mas os deuses como indizíveis, ela é presença da ausência dos deuses e, nessa ausência, tende a tornar-se ela mesma presente.”⁹ Os deuses estão presentes. No entanto é uma presença negada, ao contrário do que acontece em Goethe, por exemplo, no qual a figura de Prometeu surge como uma alegoria da condição do artista romântico. Conforme o texto de Kafka, o início e o fim da verdade justificam-se pelo inexplicável. O inexplicável do poema de Rilke também é uma verdade: “a ferida... rasgada por um raio que ainda perdura”. Essa frase, que é de Kafka, aponta para aquela mesma reflexão de Rilke sobre a estátua de Apolo. O fragmento, o que nos legou o tempo, o acaso, da imagem do deus, não é uma ferida, algo que se petrifica através de uma mudança? O

⁸ BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 232.

⁹ BLANCHOT, op. cit. p. 232.

imperativo do poema, “força é mudares de vida”, sintetiza, de certa forma, o significado da parábola de Kafka, no momento em que

O poema apaga-se diante do sagrado que denomina, é o silêncio que conduz à palavra o deus que fala nele – mas, sendo o divino indizível e sempre sem palavra, o poema, por causa do silêncio do deus que ele encerra na linguagem, é o que fala também como poema e o que mostra, como obra, sem deixar de permanecer escondido.¹⁰

Assim como Prometeu e rocha tornam-se um, e o torso arcaico de Apolo se completa pela ausência de suas partes, a parábola e o poema apontam para a dissolução do mito no interior da própria palavra. O silêncio que sobra no fim da parábola da Kafka não representa apenas o desaparecimento dos deuses, mas o calar-se frente a tudo aquilo que nos é inexplicável. Os deuses, Prometeu, as águias são inexplicáveis. A verdade é inexplicável. Sobra a pedra. A pedra é inexplicável? A pedra é obra? Como o mármore do poema de Rilke, a pedra da narrativa de Kafka não é mera pedra. A palavra molda a pedra, molda o mito, devolve-lhe seu fundo de verdade, mesmo que esta seja inexplicável. Mas poderíamos nos perguntar: que sentido tem ouvir uma história sem fim ou observar uma estátua fragmentada? Só podemos entender a história de Prometeu se conhecermos o mito. A parábola faz isso, ela nos mostra a história de Prometeu na primeira das quatro lendas. No entanto, em vez de parar aí, ela continua a história através das outras três lendas. Cada uma, como um fragmento de um vaso, é independente, mas guarda relação com o todo. Só é possível lê-las, ao mesmo tempo, como continuidade e negação dessa continuidade, como incompletude de um tempo, no qual as coisas afastadas de uma referência comum, realizam-se como “verdades congeladas”, como promessas que jamais se cumprirão. Incompletude que também justifica a própria existência do poema de Rilke, pois, se acaso a estátua estivesse completa, o poema ainda existiria? Similar a Orfeu, a estátua nos chega despedaçada, sem a cabeça, sem o sexo. Sua beleza não está mais na harmonia que as partes mantêm com o todo, reside agora naquilo que a destruição nos legou em beleza não apolínea, dionisíaca. Eis a grande ironia do poema, o pai é

¹⁰ BLANCHOT, op. cit. p. 231.

a imagem do filho, Apolo fragmentado repete o destino de Orfeu e incorpora Dionísio. O mito é destruído? “Como destruir, se a destruição é a mesma coisa que o que ela destrói, ou então, com a mágica viva de que fala Kafka, se é destruição que não se destrói, mas que constrói?”¹¹

Destruição que constrói. Tanto em Kafka quanto em Rilke o mito não é apagado, mas destruído para ser remontado, subsistir como uma paródia, deslocado de seu passado longínquo, absoluto, no qual, conforme Bakhtin, reina “uma profunda veneração com relação ao objeto de representação”¹². E usando novamente palavras de Bakhtin, “é justamente o riso que destrói a distância épica”¹³. A apropriação que Kafka faz do mito, com vistas a destruí-lo através do cômico, pode ser percebida ao longo de quase toda a sua obra, basta lembrarmos do pintor Titorelli, em *O Processo*, que transforma, em suas pinturas, a justiça na deusa da caça; da fábula de Poseidon, na qual o deus, sentado à mesa de trabalho, preocupa-se com a administração das águas; ou de Pallas, do conto “Um fratricídio”, que observa da sua janela a preparação e a execução de um crime. Mas e Rilke? Não temos, em seus poemas ou seus textos em prosa, nada que nos leve a encarar o mito de forma cômica. Como então ele o destrói? Rilke apropria-se do mito como parte de uma experiência, de uma filosofia própria. Nesse sentido, é importante percebermos que o Apolo dionísíaco, no poema que comentamos logo acima, carrega o sentido de metamorfose que o poeta assinala em vários instantes de sua obra. Sentido que encontra em Orfeu a intimidade da dispersão, o *Weltinnenraum*, o espaço interior do mundo, onde aquele que olha e aquilo que é visto não estão em oposição, onde os limites que definem o interior e exterior apagam-se, de tal forma que as identidades tornam-se uma só. Talvez, seja a partir daí que devemos entender o poema abaixo:

¹¹ BLANCHOT, op. cit. p. 32.

¹² BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. São Paulo: Unesp, 1993. p. 408.

¹³ BAKHTIN, op. cit. p. 413.

A ILHA DAS SEREIAS

Quando os anfitriões, seus bons amigos,
já tarde, ao retornar, no fim do dia,
indagavam das provas e perigos
por que passara, ele não sabia

como alertá-los, que palavra rude
ele usaria para reviver,
no mar que o azul reveste de quietude,
o dourado das ilhas de prazer

cuja visão faz com que até o perigo
mude de forma: não mais no castigo
e no furor do vento costumeiros;
no silêncio ele atinge os marinheiros,

que sabem que nos pélagos extremos
daquelas ilhas de ouro acha-se o canto;
que eles, às cegas, se agarram aos remos,
sitiados pelo encanto

do silêncio, como se ele ocupasse
todo o espaço que existe
e a sua outra face
fosse esse canto a que ninguém resiste.¹⁴

A temática desse poema é a mesma da famosa parábola de Kafka *O silêncio das sereias*, o episódio das sereias do livro 12 da *Odisséia*, no qual Ulisses pede aos seus companheiros que coloquem cera nos ouvidos e o amarrem ao mastro para que, imunes aos cantos das sereias, possam passar por elas. Na parábola de Kafka, toda a dimensão mítica é desmontada, no momento em que Ulisses deixa-se amarrar ao mastro e tapa os ouvidos com cera. Em Homero, Ulisses pede aos companheiros que o amarrem exatamente para que somente ele possa ouvir os cantos das sereias. Na fábula de Kafka, isso perde sentido, pois não é o deleite que Ulisses almeja, mas apenas escapar do canto das sereias que a tudo traspassava. Ulisses escapa, sim, do canto das sereias, mas não do seu silêncio: “Mas as sereias têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio. Embora não haja

¹⁴ Tradução de Augusto de Campos. In: CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 107.

sucedido, seria contudo pensável que alguém se salvasse de seu canto, mas por certo não de seu silêncio.” No poema de Rilke, Ulisses não sabe como comunicar a seus anfitriões os perigos e provas por que passara, uma vez que ao contrário de seus companheiros, ele estava amarrado, à mercê do canto das sereias. O que temos então é uma “insuficiência que se torna acontecimento”, já que a impossibilidade de dizer o que aconteceu tornar-se o próprio poema, no qual o silêncio é o elemento determinante, pois é nele que reside toda a aventura, todo o esforço de se escapar de algo que nem ao menos se ouve. É a partir dessa inversão que o poema se constrói. Ulisses não vive a situação, mas o poema configura-se nessa não vivência, pois o que ele vê é o perigo que atinge, no silêncio, os companheiros, que “às cegas, se agarram aos remos,/sitiados pelo encanto/do silêncio, como se ele ocupasse/todo o espaço que existe/e a sua outra face/fosse esse canto a que ninguém resiste”. O olhar/audição de Ulisses contrapõem-se à cegueira/surdez de seus companheiros. Em Kafka, isso não acontece, já que, aí, os companheiros não estão presentes, a narrativa se prende na relação entre Ulisses e as sereias e nos artifícios que um se utiliza para enganar o outro. A cera e as cadeias se revelam “meios insuficientes”, porque, conforme David E. Wellbery, “Ulisses abre-se ao jogo com sua citação-testemunho, as marcas da distinção homérica, que, em face das premissas modificadas do texto kafkiano, não mais conseguem estabelecer distinção alguma e não passam da insignificância de cera e cadeias mesmas”¹⁵. Mas é o silêncio que liga os dois textos. Silêncio como domínio do espaço, identidade, no caso de Rilke, e silêncio como jogo, diferença, no caso de Kafka. Rilke utiliza o silêncio como identidade no sentido de que ele e “a sua outra face” apagam as diferenças, no momento em que ninguém resiste a esse canto. Em Kafka, o artifício de Ulisses, suas cadeias e cera, é derrotado pela dissimulação das sereias, que fingem

¹⁵ WELLBERY, David E. *Neo-retórica e desconstrução*. Organização de Luiz Costa Lima Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 197.

cantar. No entanto, o apêndice com o qual Kafka termina sua narrativa parece inverter toda essa premissa:

Diz-se que Ulisses era tão astuto, era tamanha raposa que mesmo as divindades do destino não conseguiram penetrar em seu íntimo; embora isso não seja concebível pelo entendimento humano, notou realmente que as sereias silenciaram e a elas opôs e aos deuses, como uma espécie de escudo, a dissimulação acima mencionada.¹⁶

Na análise de David E. Wellbery, sobre a parábola de Kafka, “o ‘silêncio’ é assim o limite que empresta ao terreno-finito seus contornos”¹⁷. A simulação do silêncio em “áreas que, inaudíveis, o circundavam”, corresponde, nas palavras de Wellbery, “à dissimulação da morte como mera ausência”¹⁸. Nesse sentido, o momento em que Ulisses se afasta das sereias é o momento em que se encontra com a morte, já que “o canto do herói autoconsciente termina com a dissolução de sua consciência”¹⁹. “O olhar preso à distância” de Ulisses aproxima-se, nesse sentido, do “canto a que ninguém resiste”, do poema de Rilke, porque, aí, é a morte que se gesticula, através do silêncio, não como oposição à vida, mas, ao mesmo tempo, diferença e semelhança, aquilo que define um limite e o apaga logo em seguida. É na morte, “o canto a que ninguém resiste”, que as obras de Kafka e de Rilke mais se aproximam uma da outra, pois essas figuras graves e perturbadoras, as sereias, pela morte, mudam de direção os olhos e introduzem na privação da consciência, no momento em que tudo se inverte, “o perigo que se converte em segurança essencial”²⁰. Perigo que é a própria literatura.

¹⁶ *O silêncio das sereias*. Tradução de Luiz Costa Lima. In: WELLBERY, op. cit. p. 210.

¹⁷ WELLBERY, op. cit. p. 203.

¹⁸ WELLBERY, op. cit. p. 203.

¹⁹ WELLBERY, op. cit. p. 203.

²⁰ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 117.