

**Organizadores**

Elcio Loureiro Cornelsen

Ewerton Martins Ribeiro

**Vida em tempos sombrios**

narrativas de Franz Kafka



Fale/UFMG

Belo Horizonte

2024

**Diretora da Faculdade de Letras**

Sueli Coelho

**Vice-Diretor**

Georg Otte

**Coordenação editorial e administrativa**

Emília Mendes

**Comissão editorial**

Carolina Fenati

Elisa Amorim Vieira

Emília Mendes

Fábio Bonfim Duarte

Luis Alberto Brandão

Maria Cândida Seabra

Sônia Queiroz

**Capa e projeto gráfico**

Glória Campos

(Mangá Ilustração e Design Gráfico)

**Preparação de originais**

Beatriz Cristeli

**Diagramação**

Kevin Augusto Costa

**Revisão de provas**

Beatriz Cristeli

Kevin Augusto Costa

**ISBN**

978-65-87237-82-4 (digital)

978-65-87237-83-1 (impresso)

**Endereço para correspondência**

Labeled – Editora laboratório

Fale/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6.627

sala 4083

Belo Horizonte/MG

*e-mail*: [originais.labeled@gmail.com](mailto:originais.labeled@gmail.com)

*site*: <https://labeled-letras-ufmg.com.br/>

Instagram: @labeled\_ufmg

*O mundo se torna inumano, inóspito para as necessidades humanas – que são as necessidades de mortais –, quando violentamente lançado num movimento onde não existe mais nenhuma espécie de permanência.*

Hannah Arendt. *Homens em tempos sombrios*

*O momento decisivo do desenvolvimento humano é permanente. Daí terem razão os movimentos revolucionários espirituais quando declaram nulo todo o antes, pois nada aconteceu ainda.*

Franz Kafka. *Aforismos de Zürau*



# Sumário

- 7 Prefácio: Franz Kafka – a propósito de seu centésimo aniversário de morte**  
Elcio Loureiro Cornelsen  
Ewerton Martins Ribeiro
- 15 Uma saída para Pedro Vermelho: especulações sobre a animalidade em Kafka**  
Anna Gabriela da Conceição Teixeira
- 29 O canto e o silêncio das sereias: o estranho por excelência em Kafka**  
Bárbara Lissa A. de Campos
- 43 “Eu sou um fim ou um começo”: os *Diários* (íntimos) de Kafka**  
Camila Stefânia Gomes Bispo
- 57 Distante da lei: Kafka e a culpa irremediável**  
Denise Cristina Campos
- 69 Kafka e o deslocamento impossível**  
Ewerton Martins Ribeiro
- 85 Além da alegoria: um procedimento supra-alegórico do narrador de Kafka**  
Filipe de Freitas Gonçalves
- 101 O neofantástico em duas narrativas de Franz Kafka**  
Gabriel Bittencourt de Oliveira

- 113 Tornar-se outro: uma leitura de “Um relatório para uma academia”, de Franz Kafka**  
Júlia Carolina Arantes
- 127 O eu e os outros em Kafka: uma análise a partir de “Um relatório para uma Academia”**  
Lorena Cristina de Oliveira Barbosa
- 139 Flutuar rente ao chão**  
Luis Gustavo de Paiva Faria
- 155 Ecos de reciprocidade em Kafka: Cartas a Milena e pequenas narrativas**  
Patrícia Borges Chavda
- 169 Sobre os autores**

## Prefácio: Franz Kafka – a propósito de seu centésimo aniversário de morte

*Realmente, eu vivo em tempos sombrios!  
A palavra inocente é tola. Uma testa lisa  
Indica insensibilidade. Aquele que ri  
Apenas ainda não recebeu  
A terrível notícia.*

Bertolt Brecht, "Aos que vão nascer"<sup>1</sup>

A ideia de organizarmos o livro *Vida em tempos sombrios – narrativas de Franz Kafka* surgiu a partir de uma disciplina homônima, em nível de pós-graduação, ministrada por Elcio Loureiro Cornelsen no primeiro semestre letivo de 2023 na Faculdade de Letras da UFMG, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, que contou com a participação de todos os autores e todas as autoras que colaboraram para esta publicação. Sem dúvida, o título do livro reverbera a obra *Homens em tempos sombrios (Menschen in finsternen Zeiten)*, de Hannah Arendt, composta por ensaios biográficos de homens e mulheres que vivenciaram experiências autoritárias e totalitárias na primeira metade do século XX, bem como os versos de Bertolt Brecht contidos no poema "Aos que vão nascer" ("*An die Nachgeborenen*"), escrito durante o exílio. E o título deste "Prefácio" também reverbera outro texto, precisamente o ensaio de Walter Benjamin intitulado "Franz Kafka: a propósito de seu décimo aniversário de morte" ("*Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*"). Nesse sentido, este livro é uma forma de homenagear o autor de *A metamorfose* tanto pelos 140 anos de seu nascimento, celebrados em 3 de julho de 2023, quanto pelo centenário de sua morte, marco alcançado em 3 de junho deste 2024.

Um dos maiores escritores de língua alemã de todos os tempos, Franz Kafka (1883-1924) expressou em suas obras as inquietações de

<sup>1</sup> Tradução de Elcio Loureiro Cornelsen.

uma existência cindida, movendo-se “entre dez mundos e de nenhum fazia parte totalmente”,<sup>2</sup> como certa vez formulou Anatol Rosenfeld, baseado em estudo de Günther Anders. Suas várias narrativas foram escritas em tempos sombrios, marcados tanto por inquietações pessoais quanto pelas transformações tecnológicas e seus desafios, bem como por disputas geopolíticas que culminaram com a eclosão da Primeira Guerra Mundial. Conforme observaremos a seguir, os capítulos que compõem esta publicação enfocam as narrativas de Kafka em meio a um mundo em crise, marcado por diversos aspectos, entre eles, o onírico, o grotesco, a desorientação, a insegurança, a preocupação, o fracasso e a tentativa de superação do mito.

Em uma profícua coincidência, três dos onze artigos produzidos para este livro se dedicam a um mesmo texto de Kafka – “Um relatório para uma academia” (*“Ein Bericht für eine Akademie”*), texto publicado primeiramente na revista *Der Jude* em 1917, editada por Martin Buber, e, posteriormente, em 1919, na coletânea de contos *Um médico rural: pequenas narrativas (Ein Landarzt – Kleine Erzählungen)*. Considerados conjuntamente, os textos compõem um mosaico de análises que se complementam.

Em “Uma saída para Pedro Vermelho: especulações sobre a animabilidade em Kafka”, capítulo com que abrimos este volume, Anna Gabriela da Conceição Teixeira lança um olhar – a partir das perspectivas da biologia e da filosofia – para a histórica divisão categórica dos seres entre homens e animais – assim como para as mudanças, ocorridas no decorrer dos últimos séculos, dos critérios que a estabelecem e fazem flutuar. Em sua leitura do conto de Kafka – conto que se centra nos dilemas relacionados à experiência de integração e pertencimento e aos sentidos do que seja a natureza ontológica dos seres –, a articulista relembra que o conceito de humanidade é menos uma questão inata que política – logo, é atribuída arbitrariamente, sob o jugo dos interesses dos povos dominantes de cada época histórica, quase sempre muito pouco honrados.

Mais à frente, no capítulo 9 (optamos por organizar os artigos pela ordem alfabética dos prenomes dos autores, em vez de tematicamente),

<sup>2</sup> ROSENFELD. Introdução.

em "O eu e os outros em Kafka: uma análise a partir de 'Um relatório para uma academia'", Lorena Cristina de Oliveira Barbosa mobiliza o filme *Zelig*, de Woody Allen, para fazer uma análise comparada desse mesmo conto de Kafka. Em sua interpretação, a articulista vê no conto – à moda do que também nota no filme – uma demonstração de como, historicamente, para integrar comunidades, os seres precisam abrir mão de algo da própria individualidade – não raro, daquilo que lhes conferia identidade, restando então desarraigados de lugar e essência. Nessa esteira, Lorena demonstra que, mobilizado como ingrediente no caldeirão das relações de dominação e opressão em que se cozinhou o caldo do século XX, esse processo serviu, ao cabo, à recorrente desumanização dos corpos.

Antes, no capítulo 8, em "Tornar-se outro: uma leitura de 'Um relatório para uma academia', de Franz Kafka", Júlia Carolina Arantes recupera a história das referências reais que aparecem (num procedimento atípico para Kafka) no conto, como a Costa do Ouro (onde o protagonista é capturado), a cidade alemã de Hamburgo (para onde é levado no intuito de ser amestrado) e Carl Hagenbeck, seu captor. Hagenbeck fora o traficante e comerciante de animais alemão responsável por criar o conceito moderno de zoológico – zoológicos nos quais, até o início do último século, ainda eram exibidos não apenas animais, mas também seres humanos. Ao recuperar a história desse pano de fundo, a articulista analisa, à luz de pensadores como Hegel, Bataille e Achille Mbembe (e dos sentidos que atravessam a noção de "selvagem"), "como a desumanização de um povo caminha junto com a ideia de dominação da razão sobre a natureza, do humano sobre o não humano; como a soberania institui o direito de matar."

Os demais textos coligidos neste volume estabelecem suas análises a partir de diferentes obras do prosador tcheco. No capítulo 2, em "O canto e o silêncio das Sereias: o estranho por excelência em Kafka", Bárbara Lissa A. de Campos analisa a releitura que o escritor, no conto "O silêncio das Sereias" ("*Das Schweigen der Sirenen*"), faz – estabelecendo uma ruptura com a tradição – da famosa passagem do canto 12 da *Odisséia*, de Homero. No canto, Odisseu/Ulisses sobrevive ao seu encontro com o canto das Sereias graças à astúcia de se fazer amarrado ao

mastro do navio. Em Kafka, ao notar o estratagema do herói, as Sereias, em vez de cantarem, silenciam. Para sua análise, a articulista mobiliza chaves como o feminino, a alteridade, a incerteza, a potência/impotência e o “declínio da arte de narrar” benjaminiano e conclui que o autor, no olhar moderno que lança para o mito, desfamiliariza-o, instaurando um “estranhamento operante – que se dá não como uma matéria nova ao sujeito, mas algo familiar que fora reprimido e retorna”.

As anotações pessoais de Kafka também são mote de um dos estudos coligidos neste volume. No capítulo 3, em “‘Eu sou um fim ou um começo’: os *Diários* (íntimos) de Kafka”, Camila Stefânia Gomes Bispo se propõe a fazer “uma breve análise do caráter híbrido do conteúdo dos cadernos” que deram origem aos diários do autor (os diários de Kafka são um compilado das notas escritas em doze cadernos, de 1909 a 1923, com marcações temporais apenas a partir de 1910). Após repassar as definições conceituais a respeito da prática diarística, a articulista apresenta exemplos de alguns dos temas coligidos no compêndio: análise de si, impressões de viagens e livros, relatos oníricos, exercícios literários, reflexões religiosas.

Já no capítulo 4, em “Distante da lei: Kafka e a culpa irremediável”, Denise Cristina Campos analisa “a latência da culpa” e a “obstrução do acesso às normas sociais” que ecoam nas narrativas do autor, em um cotejo entre elas e a sua biografia. Mais detidamente, a articulista analisa o texto da *Carta ao pai* (*Brief an den Vater*) à luz de variados conceitos advindos do campo do direito – tais como culpa, débito, crédito, dívida, “responsabilização por obrigação”, “obrigação natural”, dever de reparação, punição – e das noções de “estado de direito” e “estado de exceção”. “A maior das penas é a impossibilidade do seu cumprimento e consequentemente a impossibilidade de liberação da culpa”, anota a articulista sobre a *Carta ao pai*, mas fazendo ecoar, de forma incidental, a trama do romance *O processo* (*Der Prozeß*).

No capítulo 5, em “Kafka e o deslocamento impossível”, Ewerton Martins Ribeiro atravessa a obra do escritor tcheco de ponta a ponta – dos textos curtos aos romances, das novelas aos aforismos, passando por seus contos e registros diarísticos – para demarcar, demonstrar e analisar o que nota como uma constante: a recorrência, na produção de Kafka, da

dificuldade – que se transfigura em virtual impossibilidade – de se percorrer caminhos e alcançar destinos. Em seu artigo, o articulista defende e demonstra que essa dificuldade (que aproxima o deslocamento da excentricidade e do absurdo e o apresenta ora como espanto, ora ironia, ora abdicação, ora aporia, e não raro como uma imagem da condenação à morte, a nossa derradeira imposição de descontinuidade) de fato se realiza, na obra do autor, como uma ética: a ética de uma épica negativa, de cuja aventura à ação heroica é subtraída. Na exegese dessa impossibilidade, Ewerton a relaciona com a impossibilidade de comunicação (Albert Camus) do mundo moderno, com o caráter cada vez mais intransponível das fronteiras e dos limiares (Walter Benjamin) em nosso tempo, seja em uma perspectiva metafórica ou mesmo objetiva, e com a questão judaica.

No capítulo 6, em "Além da alegoria: um procedimento supra-alegórico do narrador de Kafka", Filipe de Freitas Gonçalves defende que a "desidentificação de tudo" – isto é, tanto dos sujeitos e dos objetos da narração como dos meios dela, "seus narradores e tudo que diz respeito ao universo da enunciação do texto" – é um procedimento verdadeiramente central da narração de Kafka. A partir da assertiva, o autor vai buscar demonstrar essa centralidade, isto é, o modo como esse procedimento – que ele pensa como um "irmão mais velho" do conceito de estranhamento, de Viktor Chklovsky – se faz um ponto de convergência e retorno para os demais procedimentos narrativos do autor, concorrendo para que os sujeitos desidentificados, em Kafka, restem como uma espécie de duplo de si. No trabalho, o articulista se debruça particularmente sobre as narrativas curtas de *Contemplação (Betrachtung)* e a novela "O veredicto" ("*Das Urteil*"), que analisa em uma perspectiva comparada, para a qual mobiliza o poema "O cisne" ("*Le Cygne*"), de Baudelaire.

No capítulo 7, em "O neofantástico em duas narrativas de Franz Kafka", Gabriel Bittencourt de Oliveira analisa os contos "A preocupação do pai de família" ("*Die Sorge des Hausvaters*") e "Josefina, a cantora ou o povo dos camundongos" ("*Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*") para demarcar, a partir deles, o modo diverso, naturalizado, com que Kafka trata, em seus textos, os elementos fantásticos, se os observamos à luz do tratamento que lhes fora dado nos contos maravilhosos clássicos. A singularidade de Kafka, anota o articulista, é que, em sua

produção, há uma total indiferença dos personagens e dos narradores em relação ao acontecimento fantástico: a rigor, narradores e personagens observam o estranho sem em nada estranhá-lo – como em “A preocupação do pai de família”, conto no qual o que preocupa o patriarca não é a existência do estranho, mas o risco de ele nos superar.

Mais à frente, no capítulo 10, em “Flutuar rente ao chão”, Luis Gustavo de Paiva Faria destaca duas passagens de Kafka em que a ideia da flutuação aparece – na novela “O veredicto” (“*Das Urteil*”) e no conto/excerto “Um sonho” (“*Ein Traum*”) – para se dar a uma investigação dos sentidos que essa imagem alcança na obra do escritor – sentidos em certa medida opostos, diz o articulista, àquele que se apresenta, por exemplo, na tela “Sobre a cidade”, de Marc Chagall, em que um casal paira nos céus, longe do chão, vendo as casas e seus muros à distância. Em Kafka, defende o articulista, flutua-se – de modo objetivo e, mais ainda, subjetivo – sempre “rente ao solo”, a despeito do caráter ambíguo que atravessa essa consideração. O articulista não advoga um sentido único para a singularidade dessa flutuação; antes, concentra-se na demarcação de seus aspectos – entre eles, o fato de a flutuação ocorrer, ao que parece, conduzida pelo próprio espaço, em autonomia; ocorrer de forma compulsória, de certa forma à revelia do sujeito que flutua.

Por fim, as cartas de Kafka, que ainda carecem de uma edição crítica no Brasil, fazem-se tema do último estudo coligido neste volume. Em “Ecos de reciprocidade em Kafka: cartas a Milena e pequenas narrativas”, no capítulo 11, Patrícia Borges Chavda parte das cartas enviadas pelo autor a Milena Jesenská de 1920 a 1923 – com quem o autor manteve, na época, uma relação amorosa – para notar como Kafka exercitava, em sua correspondência, recursos de forma e expressão que mais tarde ecoariam em sua produção literária. Em seu artigo, a articulista apresenta uma série de fragmentos epistolares e de trechos literários em que aspectos temáticos ou estilísticos comuns ecoam, sugerindo uma retroalimentação entre as produções do autor nas suas diferentes vertentes genéricas.

\*\*\*

Kafka nasceu em 1883 e morreu há exatos cem anos, em 1924. Após um século de exegese, todo novo olhar para sua obra resvala em

algo já estabelecido; na melhor das sortes, apenas sugerido, mas não raro verdadeiramente esmiuçado, eventualmente refutado, normalmente transmudado e outra vez projetado na direção de desdobramentos futuros – desdobramentos que, outra vez, restarão carentes daquela fagulha inaugural das primeiras reflexões. Dito de outro modo, “sobre Kafka, tudo já foi dito. Não há interpretação que não tenha sido aventada, nem ângulo que permaneça inexplorado”, e a demonstração cabal dessa ideia é o próprio período com que a afirmamos, pois nem mesmo ele é inédito: décadas atrás, Jacó Guinsburg já se valia dessa exata construção para iniciar um artigo sobre a religião e a religiosidade no escritor e em sua obra.

Se, pois, hoje, parece impossível dizer algo de verdadeiramente novo sobre a obra do escritor tcheco-judeu-áustro-húngaro-alemão, a saída para aquele que ainda assim pretende contribuir com o seu quinhão talvez seja deslocar a atenção do universal para o pessoal e do conteúdo para a forma: dizer de um jeito próprio, mais pessoal, aquilo que se pretendia dizer, de modo que, caso esse dito repise um já dito, o novo passo sirva para revivificar as pegadas do caminho, estabelecendo-as em novos contornos, frescas e reconformadas. É o que fazem os autores dos textos a seguir.

Lembremos: para fazer frente a um século que confere frescor pós-moderno às campanhas de supressão da subjetividade individual humana radicalizadas no século XX, reinventando-as à luz das novas tecnologias, resta sempre, ou ao menos “ainda”, o levante e a celebração da experiência subjetiva individual, intransitiva – insequestrável. Em face da totalização que oprime, restam os achados das leituras íntimas que, no fruir de sua experiência singular, são feitas (da literatura, do mundo) por ninguém mais – nem menos – que nós mesmos; resta a articulação que fazemos, ao ler, por exemplo, Kafka, entre o que ele escreveu e a nossa vida, nosso modo de ver o mundo e escrevê-lo com o nosso olhar – nossas tentativas de nos mover em direção a algum lugar que não seja este em que nos confinam.

É desse confronto que despontam os textos que se seguem. Boa leitura.

*Belo Horizonte, 02 de janeiro de 2024.*

*Elcio Loureiro Cornelsen e Ewerton Martins Ribeiro*

## Referências

ROSENFELD, Anatol. Introdução. *In*: ROSENFELD, Anatol (org.). Entre dois mundos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1967. p. 6-11.

ARENDE, Hannah. Menschen in finsternen Zeiten. München: Piper Verlag, 1989.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages (1934). *In*: BENJAMIN, Walter. Gesammelte Schriften. v. II, org. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. p. 409-438.

BRECHT, Bertolt. An die Nachgeborenen. *In*: BRECHT, Bertolt. Svenborger Gedichte. London: Malik Verlag, 1939.

KAFKA, Franz. Aforismos de Zürau. Tradução de Tomaz Amorim Izabel. Cotia, SP: Editora Urutau, 2017.

# Uma saída para Pedro Vermelho: especulações sobre a animalidade em Kafka

Anna Gabriela da Conceição Teixeira

Falar sobre animalidade em Kafka em 2024 traz um desafio: muitos já falaram sobre e sob diversos pontos de vista. O que mais há para acrescentar sobre um autor com uma fortuna crítica tão ampla e robusta? Embora, a princípio, este seja um elemento complicador, a escrita kafkiana traz em si uma gama de significados tão grande que ela continua sendo relevante mesmo cem anos após a sua morte. Diante disso, assumiremos o risco de falar mais uma vez sobre os animais de Kafka, com foco no conto "Um relatório para uma academia", à luz dos questionamentos às ideias de divisão entre homens e animais, que passou por profundas mudanças nas últimas décadas graças aos avanços da biologia, mas também ao trabalho de filósofos e críticos como Deleuze, Guattari, Derrida e Giorgio Agamben. A obra crítica de Maria Esther Maciel, *Literatura e animalidade*, também será usada como base teórica.

No conto "Um relatório para uma academia" ("*Ein Bericht für eine Akademie*"), publicado pela primeira vez em 1917 na revista *Der Jude* (O judeu), de Martin Buber e Salman Schocken, e posteriormente incluída na coletânea *Um médico rural* (*Ein Landarzt*, de 1919/1920), acompanhamos o relato do macaco Pedro Vermelho sobre o seu processo de aprendizado da arte de ser humano. Ao longo da narrativa, ele demonstra como aprendeu a cuspir, beber, falar e, ao que tudo indica, ler e escrever, tornando-se assim um objeto de interesse da comunidade científica. Não por acaso, o relatório é feito para a comunidade acadêmica. Pedro narra

a sua trajetória a partir do momento de sua captura na Costa do Ouro,<sup>1</sup> por um navio da firma Hagenbeck.<sup>2</sup> O ponto de início da narração ser esse não é por acaso: durante o seu processo de humanização, Pedro precisou esquecer da sua vida como macaco. Não é possível para ele manter as duas identidades e, devido a isso, ele acaba se tornando uma espécie de macaco-homem, um ser que ficou no meio do caminho entre as duas espécies. De acordo com o próprio, tudo o que ele fez foi imitar as pessoas, não entendê-las ou tentar tornar-se uma, muito menos admirá-las; seu único objetivo era conseguir sobreviver e ficar fora de uma jaula.

O relatório de Pedro Vermelho traz um apanhado dos seus últimos cinco anos, com foco nas experiências que o permitiram passar por tamanha transformação. Conforme Walter Benjamin, a narração é uma forma de preservar experiências e conhecimentos e de construir a realidade.<sup>3</sup> Em "O narrador", o autor diz que "a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais".<sup>4</sup> Para Benjamin, a narração surge a partir de experiências vivenciadas e histórias ouvidas, no entanto, a escrita ainda tem o poder de preservar a tradição, uma vez que "a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz".<sup>5</sup> Em "Um relatório para uma academia", temos uma narrativa escrita que traz um narrador falando a partir de sua própria experiência, recheada de momentos traumáticos e de fato vivenciados pelo macaco. Embora Pedro não se recorde mais de sua natureza como macaco, ela é essencial para o aspecto fantástico do seu relato, e o seu esquecimento é necessário para que ele consiga se tornar um "homem". A memória é um importante aspecto

<sup>1</sup> Localizada no Golfo da Guiné, atual Gana, a região foi colonizada primeiramente pelos portugueses ainda no século XV, depois pelos suecos, dinamarqueses, holandeses e, do fim do século XIX à metade do XX, pelos ingleses. Explorada pela política colonialista europeia, sofreu com o intenso sequestro e a escravização de pessoas e apresamento de animais (FERREIRA. *Varia Historia*). Desta forma, a captura de Pedro Vermelho resulta diretamente da política colonial europeia.

<sup>2</sup> A Hagenbeck é uma empresa que de fato existiu e pertenceu a Carl Hagenbeck, comerciante alemão responsável pela difusão do zoológico moderno na Europa a partir da exposição de animais capturados, em especial no continente africano, no século XIX. (RIVIÈRE. *Allemagne d'aujourd'hui*.)

<sup>3</sup> BENJAMIN. Experiência e pobreza.

<sup>4</sup> BENJAMIN. Experiência e pobreza, p. 198.

<sup>5</sup> BENJAMIN. Experiência e pobreza, p. 220-221.

para a sustentação da subjetividade de Pedro e para a sua tentativa de assimilação, devido à sua capacidade de dar significado à experiência. Conforme Amado, a memória o faz

ao trazer o passado até o presente, recria o passado, ao mesmo tempo em que o projeta no futuro; graças a essa capacidade da memória de transitar livremente entre os diversos tempos, é que o passado se torna verdadeiramente passado, e o futuro, futuro.<sup>6</sup>

Diante desta reflexão, podemos nos perguntar: pode um animal narrar? Benjamin é específico ao dizer que a experiência deve ser passada de “pessoa para pessoa”, deduzindo então que ela seja uma característica plenamente humana. Não é o foco deste artigo trazer uma discussão biológica sobre as habilidades dos animais, mas a capacidade de comunicação do animal kafkiano o aproxima ainda mais da humanidade, borrando as fronteiras que nos separariam deste animal, pois ele não coloca o animal como uma metáfora do homem, mas como um animal em si. Conforme Anders:

É verdade que Kafka, quando faz a “natureza” falar ou agir, não deixa esses animais existirem só como homens na pele de bichos, mas sim, a cada vez, como animais inteiramente específicos. [...] Cada um deles é um animal rationalis, um bicho falante, que traduz seu comportamento pré-verbal para o verbal e, na verdade, só vive em reflexões.<sup>7</sup>

É importante notar que os animais de Kafka não são os únicos que falam. As fábulas, por exemplo, têm como uma de suas características a presença de animais falantes; no entanto, o animal de Kafka se distingue por não ser apenas um homem na pele de um bicho, como colocado por Anders. A sua capacidade de narrar como se fosse uma pessoa, mas que ao mesmo tempo mantém suas características animais e tem consciência delas, é o que torna a escrita de Kafka tão recorrente não só nos debates sobre os animais literários, mas também nos debates filosóficos sobre o tema, como veremos mais adiante.

<sup>6</sup> AMADO. *História*, p. 132.

<sup>7</sup> ANDERS. *Kafka: pró e contra – os autos do processo*, p. 150.

Kafka realiza esse movimento de intersecção entre humano e animal poucas décadas após o lançamento d'*A origem das espécies*, por Charles Darwin, em 1859, que acalorou o debate sobre a natureza humana ao nos classificar como um animal com parentesco direto com outros animais. No entanto, a busca pelo ponto de separação entre a nossa e as demais espécies não nasce com Darwin, de acordo Seligmann-Silva:

Ao longo do século XVIII havia um conflito entre os adeptos da teoria da "grande cadeia dos seres", que acreditavam existir uma continuidade entre o mundo mineral, vegetal e animal, indo das espécies mais simples às mais complexas e, por outro lado, aqueles que se empenhavam em distinguir de modo claro o homem do resto da criação. Esta última postura era, como é evidente, muito mais compatível com os dogmas da igreja, que autores como Herder e Kant ainda tentaram salvar nas suas incursões na antropologia. Mas a teoria da grande cadeia dos seres permitia, por exemplo, aproximar os negros dos animais, sobretudo dos macacos.<sup>8</sup>

Esta aproximação entre seres humanos não brancos de animais, entre eles judeus e negros, seria repetidamente utilizada como forma de desumanização destes povos e como parte do panorama social construído para justificar algumas das maiores atrocidades dos últimos séculos, como o genocídio indígena nas Américas, a escravidão e o holocausto.<sup>9</sup> A tentativa de criar uma clara definição desta diferença motivou uma busca pelo "elo perdido" que, dentro do contexto europeu, levou ao fortalecimento do conceito de raça entre os seres humanos, justificando mais uma vez atos xenofóbicos e racistas que permitiriam a opressão, perseguição, escravização e tentativas de extermínio de pessoas que não se enquadram no padrão de humanidade europeu.<sup>10</sup> Ribas, ao discutir *O aberto de Agamben*, diz que:

<sup>8</sup> SELIGMANN-SILVA. *ALEA*, p. 213.

<sup>9</sup> CALEGARI. *Signo*; MENEZES. *No bestiário dos campos, a animalização do homem*: Primo Levi, Yoram Kaniuk, Art Spiegelman.

<sup>10</sup> Consideramos importante destacar que se trata de um fenômeno europeu não porque racismo e xenofobia não existam em outras sociedades, mas porque quase todo o panorama teórico aqui abordado é de autoria de intelectuais europeus, bem como o contexto social da obra de Kafka e os exemplos de animalização, que também dizem respeito à Europa. Outro motivo para este destaque é o papel do pensamento europeu na disseminação do conceito de raça e na opressão a povos não brancos dos últimos séculos, que não pode ser tomado como padrão da humanidade, mas sim como uma questão europeia.

[Para Agamben] o elo perdido teria como função instituir e potencializar uma “zona de indiferença” na qual a “articulação entre o animal e o humano, o homem e o não homem, entre o falante e o vivente” se daria de forma incessantemente atualizada, criando um estado de exceção permanente no qual o humano seria decidido politicamente. Este estado de exceção estaria situado nessa zona imprecisa e “perfeitamente vazia” na qual poderia adentrar “o escravo, o bárbaro, o estrangeiro”.<sup>11</sup>

As narrativas de Kafka trazem personagens que parecem habitar este estado de exceção. Em *O processo*, Josef K. é arrastado para uma espiral de degradação até ser assassinado como um animal de sacrifício; em *A metamorfose*, Gregor Samsa passa pela transformação literal em um inseto daninho, sendo rechaçado pela sua família que parece se tornar mais feliz após a sua morte. Tanto Josef K. quanto Samsa perdem o seu “*status*” de humanos e, com isso, perdem o direito de qualquer redenção ou misericórdia, assim como animais de sacrifício; de consumo humano ou aqueles considerados como pragas.

Pedro Vermelho, em sua narrativa, sequer chega a ser considerado como homem em algum momento, somente alcançando a “saída” ao se tornar parte de um teatro de variedades, no qual ele se exhibe para os verdadeiros seres humanos em troca de não ser colocado em um zoológico, que não é nada mais que outra prisão, uma nova jaula. Embora não fale diretamente, Pedro também parece ter consciência de que seu *status* é instável e pode ser perdido a qualquer momento, basta que a sociedade mude de ideia e considere que o seu lugar é no zoológico para que tudo acabe. A “cidadania” do símio é construída sobre bases muito frágeis e depende do quanto ele consegue se fazer ser mais interessante fora de uma jaula, do que dentro de uma. Além de frágil, a sua saída vem a custo de um esforço enorme e que parece consumir todo o seu tempo. Apesar de todo o seu sacrifício, ele deixa claro que não almeja a liberdade, apenas uma saída:

Tenho medo de que não compreendam direito o que entendo por saída. Emprego a palavra no seu sentido mais comum e pleno. É intencionalmente que não digo liberdade. Não me refiro a esse grande sentimento de liberdade por todos os lados. Como macaco talvez eu o conhecesse e travei conhecimento com pessoas que

<sup>11</sup> RIBAS. *Revista de Filosofia*, p. 18.

têm essa aspiração. Mas no que me diz respeito, eu não exigia liberdade nem naquela época nem hoje.<sup>12</sup>

Para Deleuze e Guattari, as novelas de Kafka “são essencialmente animalescas, se bem que não haja animais em todas as novelas”,<sup>13</sup> porque o animal, segundo eles, coincide justamente com essa busca incessante por uma saída, tema que permeia toda a obra de Kafka.<sup>14</sup> Para os autores, existem três elementos presentes nas novelas de Kafka diretamente ligados a esta animalidade, que iremos analisar separadamente.

O primeiro elemento é: “não há motivo para distinguir os casos em que um animal é considerado em si próprio e aqueles em que já há uma metamorfose; no animal tudo é metamorfose, e esta é, num mesmo circuito, devir-homem do animal e devir-animal do homem”.<sup>15</sup> Não há diferenças entre Pedro Vermelho e Gregor Samsa, por exemplo, pois, por caminhos opostos, os dois vivem o mesmo processo de transformação radical num outro antes inacessível e irreconhecível. Gregor Samsa não tem escolha e já acorda transformando. Já Pedro Vermelho, embora procure se metamorfosear de maneira intencional, também não tem escolha: a transformação é a sua única saída, as alternativas são a prisão ou a morte. E tentar fazer alguma distinção entre esses processos não nos ajudaria em nada a entender estes personagens. Ao falar sobre um outro personagem de Kafka, Odradek, Mandelbaum resume bem esta situação: “classificar Odradek não auxilia em nada o entendimento desse texto. Que ele [a criatura] tem a ver com os homens, é algo já dado. Esse esforço de classificar, na verdade, já é um aspecto de nossa identificação com o pai de família”.<sup>16</sup> Isto é, a busca por uma classificação é essencialmente antropocêntrica e não nos deixa mais perto da subjetividade destes seres.

O segundo elemento a tornar as histórias de Kafka animalescas é que a metamorfose é como a conjunção de duas desterritorializações, aquela que o homem impõe ao animal forçando-o a fugir ou subjugando-o, mas também aquela que o animal propõe ao

<sup>12</sup> KAFKA. *Um médico rural*, p. 64.

<sup>13</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*: por uma literatura menor, p. 67.

<sup>14</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*: por uma literatura menor, p. 67.

<sup>15</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*: por uma literatura menor, p. 68-69.

<sup>16</sup> MANDELBAUM. *Franz Kafka*: um judaísmo na ponte do impossível, p. 28.

homem, indicando-lhe saídas ou meios de fuga a que o homem nunca teria pensado sozinho (a fuga esquizo); cada uma das desterritorializações é imanente à outra, relança a outra e obriga-a a ultrapassar um limiar”.<sup>17</sup>

Mais uma vez o caráter de retroalimentação entre homem e animal está presente. A desterritorialização ocorre numa via de mão dupla, colocando homem e animal em pé de igualdade em relação à perda de vínculo. Pedro Vermelho sequer se lembra de como era sua vida anterior e conta a história de sua captura a partir do relato de terceiros, perdendo a sua ligação com a condição de macaco. Sua transformação ocorre à custa da perda de uma parte de si mesmo, transformando-o radicalmente e para sempre, de forma que ela pode ser encarada como uma forma radical de alteridade que se torna possível justamente ao ultrapassar a fronteira entre humanidade e animalidade.<sup>18</sup>

Por fim, o último elemento elencado é

[...] o que conta não é, de modo nenhum, a lentidão relativa do devir-animal; porque, por mais lento que seja e quanto mais lento for, não deixa de constituir uma desterritorialização absoluta do homem, por oposição às desterritorializações relativas que o homem produz sobre si mesmo ao deslocar-se, ao viajar. O devir-animal é uma viagem imóvel e no mesmo sítio que só pode ser vivida ou compreendida em intensidade (ultrapassar limiares de intensidade).<sup>19</sup>

A lentidão é, tanto do ponto de vista da experiência quanto da ciência, relativa. Pedro Vermelho leva cinco anos para se transformar e, segundo ele, este período é um “espaço de tempo que medido pelo calendário talvez seja breve, mas que é infindavelmente longo para atravessar a galope como eu o fiz”.<sup>20</sup> A transformação não precisa ocorrer num passe de mágica e nem levar o tempo de uma vida para ser válida, pois o ponto de mudança está na intensidade da transformação. Conforme Maciel,<sup>21</sup> a capacidade de entrar em contato com a própria animalidade só é possível por meio da ordem dos sentidos e das sensações, não podendo ser descrita de maneira totalizante por meio das categorias do pensamento, daí

<sup>17</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka: por uma literatura menor*, p. 69.

<sup>18</sup> MACIEL. *Literatura e animalidade*.

<sup>19</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka: por uma literatura menor*, p. 68-69.

<sup>20</sup> KAFKA. *Um médico rural*, p. 59.

<sup>21</sup> MACIEL. *Literatura e animalidade*.

a “viagem imóvel” de Deleuze e Guattari. Podemos deduzir que o mesmo se aplica ao fazer o caminho contrário: o do animal que entra em contato com a sua humanidade.

Assim como Deleuze e Guattari veem na relação homem <> animal uma forma radical de alteridade, Derrida também a inclui em seu projeto filosófico. Enquanto Deleuze e Guattari viam a animalidade por meio da desterritorialização, Derrida a abordava utilizando a desconstrução, buscando “uma minuciosa reelaboração do esforço antropocêntrico da tradição filosófica ocidental”,<sup>22</sup> pois, para Derrida, rever o papel do ser humano e dos animais inclui uma revisão da própria filosofia. Ele desenvolve uma série de conceitos, “infraestruturas”, como *différance*, rastro, suplemento e arquiescritura, que não são exclusivamente humanas – ou seja, não se referem apenas ao homem ou ao sujeito, mas a todos os seres vivos e também ao meio ambiente. Elas representariam uma fissura que perturba o sistema, e identificá-las, por sua vez, abala binarismos como cultura x natureza, feminino x masculino. Esta desestabilização é tarefa da desconstrução. Portanto, as infraestruturas de Derrida não apenas descentram a subjetividade humana, mas deslocam a própria relação entre o mesmo e o outro a ponto de ambos não se referirem apenas aos humanos, mas a todo os viventes, sejam eles animais ou vegetais. Conforme Naas:

Seu objetivo [o de Derrida] é sempre repensar a linha entre o animal e o humano, absorver o animal dentro do humano e fazê-lo por causa do animal e do animal humano. O chamado de Derrida para tomar a questão do animal, assim, procura questionar a confiança e a garantia do homem em si mesmo, analisar os rastros de certa denegação, negação ou repressão que está, talvez, na origem desta confiança, e então – ao trabalhar ou pensar por meio deste trauma – multiplicar e diferenciar as linhas que separam o humano do animal para intervir nesta guerra entre as espécies.<sup>23</sup>

Ao fazer esta análise, Derrida traz uma série de pontos sobre as dificuldades da filosofia ocidental em apreender o animal como digno de ser observado, descrito e incluído nas noções humanas do que é uma

<sup>22</sup> CALARCO. *Continental Philosophy Review*, p. 108.

<sup>23</sup> NAAS. *Research in Phenomenology*, p. 242.

atitude ética. Ele destaca a diferença crucial entre ver e ser visto e, para o autor, os grandes nomes da filosofia ocidental em sua ampla maioria apenas viram o animal, mas nunca foram vistos por ele, daí o enfoque totalmente antropocêntrico do trabalho destes autores.<sup>24</sup> A crítica literária, ao tomar os animais como meras metáforas para algum sentimento humano, também acaba caindo neste lugar de apagamento do animal denunciado por Derrida.<sup>25</sup> Em *Literatura e animalidade*, Maciel traz como exemplo a crítica de *Vidas secas*, que normalmente vê a cachorrinha Baleia como uma metáfora humana devido à sua capacidade de amar e sonhar, sua inteligência e solidariedade, como se essas características fossem exclusivamente humanas e, ao mesmo tempo, pudessem ser identificadas em todos os seres humanos, algo que é contradito pelo próprio livro. De acordo com a autora, isso não só empobrece a crítica e as possibilidades do texto, como também limita a visão sobre o animal e impede que acessemos, mesmo que de maneira limitada, este outro.

Voltando à questão do ver e ser visto de Derrida, em *O animal que logo sou*, o autor declara:

Como todo olhar sem fundo, como os olhos do outro, esse olhar dito "animal" me dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar.<sup>26</sup>

Ser visto é condição essencial para compreender a subjetividade dos animais não humanos e a própria humanidade. Em *A metamorfose*, a irmã de Gregor Samsa é a única que não desvia o olhar do irmão e chega a vê-lo totalmente; não por acaso, um Samsa já transformado é o único a realmente sentir a emoção contida na apresentação de violino da irmã. Os dois, ao se olharem, puderam estabelecer um vínculo e se enxergarem um no outro, indo além da sua própria individualidade. Já Pedro Vermelho não suporta ficar muito tempo com a macaca com quem ele se permite "passar bem com ela à maneira dos macacos",<sup>27</sup> pois somente ele conse-

<sup>24</sup> PRIKLADNICKI. *Reinscrevendo a responsabilidade*: figurações da alteridade entre o humano e o animal.

<sup>25</sup> PRIKLADNICKI. *Reinscrevendo a responsabilidade*: figurações da alteridade entre o humano e o animal.

<sup>26</sup> DERRIDA. *O animal que logo sou*, p. 31.

<sup>27</sup> KAFKA. *Um médico rural*, p. 72.

que perceber a loucura em seu olhar. Os seres humanos, incapazes de ver e serem vistos pela macaca não são capazes de discernir qualquer tipo de sentimento ou pensamento no animal, e somente Pedro, por ainda preservar alguma interioridade macaca, é capaz de ter uma conexão com ela. Entretanto, este olhar é doloroso, e ele o evita ao máximo, ficando com a macaca aparentemente apenas para dar vazão à sua própria libido. Mesmo enxergando nela uma igual e vendo o seu sofrimento, ele não tenta mostrar a ela como achar a mesma saída que ele encontrou, e apenas a usa para suprir as suas necessidades, buscando conscientemente não se aprofundar nas suas dimensões psicológicas. Neste sentido, Pedro Vermelho já age à maneira dos homens.

Pedro aprende a se comportar como humano por meio da observação. Ele vê o que os humanos ao seu redor fazem e os imita, mas nunca é visto. De fato, o único a ter tido um contato mais intenso com a sua natureza de macaco foi um professor que, ao encarar a animalidade de Pedro, quase se tornou ele mesmo um símio: "A natureza do macaco escapou de mim frenética, dando cambalhotas, de tal modo que com isso meu primeiro professor quase se tornou ele próprio um símio, teve de renunciar às aulas e precisou ser internado num sanatório. Felizmente saiu logo de lá".<sup>28</sup> O fato de ele ter sido considerado louco ao encarar em si mesmo a sua própria natureza animal é um relato forte da dissociação da sociedade entre humanos e animais, tornando inaceitável o caminho reverso ao realizado por Pedro. Enquanto ele se torna objeto de escrutínio e ganha uma "saída" ao se tornar humanizado, seu professor é encarcerado em um sanatório ao se tornar "animalizado", e tudo leva a crer que só é readmitido ao público após suprimir os seus instintos não humanos.

Apesar de todo o aspecto fantástico da sua transformação, o macaco de Kafka continua sendo considerado um animal, ainda que tenha conseguido "através de um esforço que até agora não se repetiu sobre a terra, [chegar] à formação média de um europeu".<sup>29</sup> Por isso ele pode ser explorado em teatro de variedades sem causar nenhuma

<sup>28</sup> KAFKA. *Um médico rural*, p. 70.

<sup>29</sup> KAFKA. *Um médico rural*, p. 71.

comoção sobre a falta de ética de uma organização como essa, que além de animais também podia trazer seres humanos desumanizados, como pessoas com deficiência (anões, por exemplo), irmãos siameses, mulheres com barba e pessoas com qualquer condição que estivesse fora do escopo político do que é humano. Para estas pessoas, a racionalidade, que é normalmente usada para diferenciar humanos de animais, não era suficiente para garantir um *status* de cidadania, da mesma forma que ela não foi suficiente para Pedro.

Por mais inteligente que Pedro obviamente seja, outros argumentos são utilizados para questionar a sua superação da condição de símio, como a nudez. Em dado momento, Pedro conta sobre um tiro que levou na anca e cuja cicatriz ele costuma mostrar a qualquer pessoa, o que leva a uma série de críticas: "li recentemente, num artigo de algum dos dez mil cabeças-de-vento que se manifestam sobre mim nos jornais, que minha natureza de símio ainda não está totalmente reprimida".<sup>30</sup> Na sua visão isto é normal, já que "está tudo exposto à luz do dia, não há nada a esconder",<sup>31</sup> e que represálias só deveriam ser dadas aos seres humanos que tivessem uma atitude como essa. A questão da nudez também é trabalhada por Derrida em *O animal que logo sou*. Ao relatar a vergonha que sentiu ao ficar nu na frente de seu gato, ele se questiona "vergonha de quê?", afinal o gato também estava nu. Conclui então o autor "que o próprio dos animais, e aquilo que os distingue em última instância do homem, é estarem nus sem o saber. Logo, o fato de não estarem nus, de não terem o saber de sua nudez".<sup>32</sup> Pedro Vermelho toma consciência do tabu da nudez para os humanos, tanto que entende que o tipo de represália que recebeu seria justa se fosse dada a um ser humano, mas não passa a ver a si mesmo como nu. Ele se veste por imitação, não por vergonha de sua própria nudez e não vê problema algum em mostrá-la para quem quiser ver. Novamente citando Derrida: "Assim, nus sem o saber, os animais não estariam, em verdade, nus. Eles não estariam nus porque eles são nus".<sup>33</sup>

<sup>30</sup> KAFKA. *Um médico rural*, p. 61.

<sup>31</sup> KAFKA. *Um médico rural*, p. 62.

<sup>32</sup> DERRIDA. *O animal que logo sou*, p. 17.

<sup>33</sup> DERRIDA. *O animal que logo sou*, p. 17.

Imaginar a possibilidade de experimentar como é ser um animal (e, ao contrário, a possibilidade de um animal experimentar como é ser humano) é um exercício intelectual, artístico e filosófico, uma vez que “falar sobre um animal ou assumir sua persona não deixa de ser também um gesto de espelhamento, de identificação com ele. Em outras palavras, o exercício de animalidade que nos habita”.<sup>34</sup>

Neste sentido, os animais de Kafka representam uma tentativa de experimentar esta alteridade tão inacessível, uma vez que mesmo ao nos colocar no lugar de um animal o fazemos a partir da nossa subjetividade humana. Imaginar um macaco que faz um caminho inverso seria, então, um duplo exercício: o de se colocar no lugar de um animal que está se colocando em nosso lugar. Reduzir Pedro Vermelho a uma metáfora antropocentrada, embora possível, é uma limitação das possibilidades de Kafka que, como esperamos ter demonstrado neste artigo, nos ajuda a ver a própria condição do que nos torna humano. Neste sentido, como dizem os versos da canção de Caetano Veloso,<sup>35</sup> Pedro Vermelho seria aquele que não é recôncavo e nem pode ser reconvexo.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O aberto: o homem e o animal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- AMADO, Janaína. O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral. *História*, São Paulo, n. 14, 1995, p. 125-136. Disponível em: <https://historiasp.franca.unesp.br/edicao/historia-1995-14/>. Acesso em: 2 ago. 2023.
- ANDERS, Günther. *Kafka: pró e contra – os autos do processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 114-119. (Obras escolhidas; v. 1).
- CALARCO, Matthew. Deconstruction is not vegetarianism: humanism, subjectivity and animal ethics. *Continental Philosophy Review*, v. 37, n. 2, 2004. Tradução de Fábio Prikladnicki. Disponível em: <https://philpapers.org/rec/CALDIN>. Acesso em: 2 ago. 2023.
- CALEGARI, Lizandro Carlos. A literatura da Shoah no Brasil: o frágil corpo humano em 'A morte de um carrasco', de Joseph Nichthauser. *Signo*. Santa Cruz do Sul, v. 45, n. 82, p. 65-75, jan./abr. 2020. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/14309>. Acesso em: 2 ago. 2023.

<sup>34</sup> MACIEL. *Literatura e animalidade*, p. 198.

<sup>35</sup> RECONVEXO. *Memória da Pele*.

CALIXTO, Lunara Abadia Gonçalves. Símio verossímil: análise do conto “Um relato para uma academia”, de Franz Kafka. *Estação Literária*, v. 17, p. 62-72, jul. 2016. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/34511>. Acesso em: 2 ago. 2023.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: *Autêntica*, 2014.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

FERREIRA, Roquinaldo. A primeira partilha da África: decadência e ressurgência do comércio português na Costa do Ouro (ca. 1637-ca. 1700). *Varia Historia*, v. 26, n. 44, p. 479-498, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/sygWpsc9Q6xRzxQFyJ8xF6m/abstract/>. Acesso em: 02 ago. 2023.

GAVANSKI JUNIOR, Ricardo Carriel. Rotpeter – Limbo entre a civilização e a animalidade. *Uniandrade*, n. 20, 2018. Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/article/view/1128>. Acesso em: 2 ago. 2023.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. *Um médico rural*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MANDELBAUM, Enrique. *Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MENEZES, Filipe Amaral Rocha de. *No bestiário dos campos, a animalização do homem: Primo Levi, Yoram Kaniuk, Art Spiegelman*. 2023. 199 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/50510>. Acesso em: 2 ago. 2023.

NAAS, Michael. Derrida’s flair (for the animals to follow...). *Research in Phenomenology*, v. 40, n. 2, 2010. Tradução de Fábio Prikladnicki. Disponível em: <https://philpapers.org/rec/NAADFF>. Acesso em: 2 ago. 2023.

PRIKLADNICKI, Fábio. *Reinscrevendo a responsabilidade: figurações da alteridade entre o humano e o animal*. 2015. 143 p. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131624>. Acesso em: 2 ago. 2023.

RECONVEXO. Intérprete: Maria Bethânia. Compositor: Caetano Veloso. In: *Memória da Pele*. São Paulo: Polygram/Philips, 1989. 1 CD, faixa 1 (4 min).

RIBAS, Ranieri. O aberto: o homem e o animal em Giorgio Agamben – uma tentativa hipertextual. Pensando. *Revista de Filosofia*. Teresina/PI, v. 4, n. 8, p. 1-30, 2014. DOI: 10.26694/pensando.v4i8.1418. Disponível em: <https://periodicos.ufpi.br/index.php/pensando/article/view/3213>. Acesso em: 27 jun. 2024.

RIVIÈRE, Gaëtan. Carl Hagenbeck et les animaux: Von Tieren und Menschen (1908), entre mémoires et publicité d’un homme. *Allemagne d’aujourd’hui*, v. 230, n. 4, 2019, p. 103-115. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-allemande-d-aujourd-hui-2019-4-page-103.htm>. Acesso em: 2 ago. 2023.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Mal-Estar na cultura: corpo e animalidade em Kafka, Freud e Coetzee. *ALEA*, v. 12, n. 2, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/VgmYGjMDXvhG8yfc4xGsk4j/>. Acesso em: 2 ago. 2023.

SILVA, Luciana Silva Camara da. 'Um relatório para uma academia' ou o devir-animal às avessas? Considerações a respeito da animalidade em Franz Kafka. *In*: BRAGA, Elda Firmo; LIBANORI, Evelyn Libanori; DIOGO, Rita Miranda (org.). *Representação animal em textos literários*. Rio de Janeiro: Oficina da Leitura, 2016. 203 p. Disponível em: <https://encurtador.com.br/i24rA>. Acesso em: 2 ago. 2023.

# O canto e o silêncio das Sereias: o estranho por excelência em Kafka

Bárbara Lissa A. de Campos

*Às Sereias chegarás em primeiro lugar, que todos os homens enfeitiçam, que delas se aproximam. Quem delas se acercar, insciente, e a voz ouvir das Sereias, ao lado desse homem nunca a mulher e os filhos estarão para se regozijarem com o seu regresso; mas as Sereias o enfeitiçam com seu límpido canto, sentadas num prado, e à sua volta estão amontoadas ossadas de homens decompostos e suas peles marcescentes*

HOMERO. Canto XII, vv. 39-46.

## Introdução

A imagem das Sereias, ou *sirenes*, presentes no canto XII da *Odisséia*, é uma imagem que sobrevive: estes seres, bem como o próprio mito, oferecem-se a uma multiplicidade de leituras nos diferentes tempos que os olham. Uma de suas releituras se faz presente em "O silêncio das Sereias" ("*Das Schweigen der Sirenen*"), conto de 1917, de Franz Kafka, cujo olhar próprio da modernidade nos lança a uma desfamiliarização do mito, a um estranhamento operante – que se dá não como uma matéria nova ao sujeito, mas algo familiar que fora reprimido e retorna. O termo, compreendido por Sigmund Freud no texto "O infamiliar" ("*Das Unheimliche*"), faz referência a algo assustador que é recalcado e por vezes retorna, ou mesmo se repete, gerando estranheza, pois seria aquilo que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona.<sup>1</sup> Pela iconografia, as Sereias são representadas enquanto seres híbridos, cujo rosto é de mulher, o corpo é de pássaro e a voz tem um aspecto divino. Especialmente a partir do século VI antes da E.C., é possível encontrar representações do encontro de Odisseu com as Sereias, sendo uma das mais antigas um vaso (Figura 1) atualmente encontrado no Museu de Belas Artes de Boston. Nesta representação, há a figura do navio "com os marujos com seus elmos a remar, Odisseu está amarrado ao mastro,

<sup>1</sup> FREUD. O infamiliar (1919).

como narrado na epopeia, e as *sirens* com o corpo de ave, enquanto uma delas sobrevoa a embarcação, outras duas se posicionam em terra”.<sup>2</sup>



Figura 1: c. 575-550 a.C., Museu de Belas Artes de Boston.  
Fonte: LECLERCQ-MARX. *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du moyen âge*, il. 2.

Essa mesma ocorrência se repete em outros vasos e ânforas gregos. As sirenes eram tidas como aquelas que encantam os homens com seu canto claro, agudo e melodioso, atraindo e levando à morte todos os marinheiros que passam nas proximidades. Através do canto, elas prometem transmitir todo o seu conhecimento, pois afirmam saber tudo o que se passou em Tróia e tudo quanto há sobre a terra,<sup>3</sup> tornando, assim, o ouvinte mais sábio. Na *Odisséia*, embora sejam narradas como as mais belas por Odisseu, a sua descrição visual não vai além disso, pois “o texto homérico não fornece uma descrição física dessas criaturas, sua representatividade é dada apenas pela iconografia”.<sup>4</sup> A estranheza causada pelas Sereias no texto de Homero se deve não apenas ao seu corpo ser um híbrido entre humano e pássaro, mas também ao seu canto provocar uma inquietante sensação, arrastando os homens para os rochedos e provocando-lhes a morte. No conto de Kafka, o estranhamento é amplificado não apenas por essas figuras, que agora se contorcem e deixam o

<sup>2</sup> FONSECA; FERNANDES; SCHOLZE. *Roda da Fortuna*, p. 16.

<sup>3</sup> BRANDÃO. *Ágora*, p. 14.

<sup>4</sup> MENESES. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, p. 74-75.

cabelo horripilante voar livre no vento,<sup>5</sup> mas pela própria narrativa em si, marcada pelo efeito de choque entre familiar e inesperado.

No texto original, Odisseu (ou Ulisses) narra seu encontro com as Sereias ao passar pela temível ilha por elas habitada – local tido como ponto de passagem obrigatório para a viagem de volta ao reino de Ítaca, após a longa Guerra de Tróia. Seguindo os conselhos da feiticeira Circe, Ulisses atravessa a ilha amarrado ao mastro do navio para poder ouvir seu canto, pondo em risco sua vida, já que se encontra protegido pelos companheiros de viagem – os quais, com cera nos ouvidos, não as ouvem. Ao aproximar-se da ilha, à distância de um grito, os seres avançam rapidamente e erguem seu canto:

Vem até nós, famoso Odisseu, glória maior dos Aqueus! 185 Retém a nau, para que nos possas ouvir! Pois nunca por nós passou nenhum homem na sua escura nau que não ouvisse primeiro o doce canto das nossas bocas; depois de se deleitar, prossegue caminho, mais sabedor. Pois nós sabemos todas as coisas que na ampla Troia 190 Argivos e Troianos sofreram pela vontade dos deuses; e sabemos todas as coisas que acontecerão na terra fértil.<sup>6</sup>

Na cena narrada, cujo gozo está nos ouvidos de Ulisses, ele as escuta e é atraído por elas, mas, amarrado, os companheiros de viagem reforçam os nós, impedindo Ulisses de ir até o seu encontro, de modo que sobrevive a estes seres femininos e o navio não cai nos rochedos – seguindo a viagem. A resistência perante aquilo que parecia um desejo irrefreável – o canto das Sereias – é o que faz do personagem um herói, ao conseguir não ceder ao que nenhum outro homem havia conseguido. Chama a atenção, porém, que, embora ele ouça o canto divino desses seres femininos não todo humano, não todo animal, e sobreviva, ao narrá-lo ele apenas faz referência à promessa das Sereias a quem ouvir a sua doce voz partir “mais sábio”. Ele não narra o conteúdo em si, o que, talvez, diga sobre o caráter enigmático deste canto. Resta a pergunta, o que cantam as Sereias em relação ao que sabem?

## **As Sereias em um mundo cindido – o mito em Kafka**

<sup>5</sup> KAFKA. *Narrativas do espólio*, p. 105.

<sup>6</sup> HOMERO. *Odisséia*, canto XII, vv. 184-191.

As Sereias kafkianas, da era moderna, são “mais belas do que nunca – esticaram o corpo e se contorceram, deixaram o cabelo horripilante voar livre no vento e distendem suas garras no rochedo”, pois “já não queriam mais seduzir, desejavam apenas capturar, o mais longamente possível, o brilho do grande par de olhos de Ulisses”.<sup>7</sup> Em “O silêncio das Sereias”, Franz Kafka realiza uma releitura deste episódio da Odisséia, em que as Sereias são narradas por um Ulisses próprio de sua época – a modernidade. No texto, assim como as Sereias parecem descabeladas perante o olhar masculino, a narrativa parece falar do descontrole, da desordem das aparências e da perda da ordem mítica.

Ao contrário do mito original, o personagem kafkiano é narrado em terceira pessoa e construído enquanto um herói moderno em crise com a tradição. Ele vai ao encontro das Sereias, porém a narrativa não faz referência aos conselhos de Circe, ou de uma estratégia coletiva, nem mesmo de companheiros de viagem enquanto testemunhas do grande desafio. Ele parece ir a este encontro sozinho, confiando plenamente “no punhado de cera e no molho de correntes”.<sup>8</sup> Ao contrário do herói clássico, o personagem de Kafka não mais quer ouvir o canto desses seres, não mais quer o deleite deste encantamento, o que fica evidente na quebra do jogo de sedução: as Sereias, descritas como horripilantes, “já não queriam mais seduzir”,<sup>9</sup> tampouco Ulisses quer ser seduzido.

Ele tem como estratégia a escolha de colocar a cera em seus próprios ouvidos e amarrar a si próprio no mastro do navio. No entanto, o que ele não prevê é que as Sereias presentes no conto são aquelas que “têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio”.<sup>10</sup> Quando Ulisses chega, elas não cantam, “seja porque julgavam que só o silêncio poderia ainda conseguir alguma coisa desse adversário, seja porque o ar de felicidade no rosto de Ulisses [...] as fez esquecer de todo e qualquer canto”.<sup>11</sup> Ele, porém, não ouviu o seu silêncio, acreditando que cantavam e que não as escutava por estar protegido pela cera nos ouvidos. Na

<sup>7</sup> KAFKA. *Narrativas do espólio*, p. 105.

<sup>8</sup> KAFKA. *Narrativas do espólio*, p. 104.

<sup>9</sup> KAFKA. *Narrativas do espólio*, p. 105.

<sup>10</sup> KAFKA. *Narrativas do espólio*, p. 104.

<sup>11</sup> KAFKA. *Narrativas do espólio*, p. 105.

ausência de testemunhas, restou a dúvida: o que teria ele não ouvido ao colocar a cera nos ouvidos, o canto ou o silêncio das Sereias?

O conto de 1917 parece negar o mito clássico ao apresentar as Sereias como aquelas que agora silenciam e ao trazer um herói que, não mais cheio de certezas, e numa viagem inteiramente só rumo a este encontro, revela questões próprias da modernidade – e mesmo da representação do sujeito a partir do século XIX, no romance, cuja luta é solitária e não mais em prol de uma coletividade. Nessa luta, se o navegante se protege da sedução por um stratagema, as Sereias oferecem o seu silêncio. Compreendida pela ruptura com a tradição e pela fragmentação, uma das principais características da modernidade é o declínio da arte de narrar.<sup>12</sup> Kafka recorre ao mito, porém introduz desvios e discontinuidades próprios da era moderna, de modo que são nesses desvios que a mitologia parece representar uma promessa de libertação, pois o autor “não cedeu à sedução do mito”.<sup>13</sup> “Decifra-me ou te devoro” parece caracterizar o enigma da pós-modernidade, em que o pensamento social entende que vivemos um momento de paradoxo e contradição, fundados na própria modernidade.<sup>14</sup> Se o mito original trata da sabedoria, da capacidade de narrar e de transmitir experiência coletiva, se a figura do herói é construída perante o ato de vencer ao desejo de se entregar ao canto dos seres híbridos, a releitura kafkiana trata da incerteza do indivíduo e da impossibilidade de existir um herói, pois Ulisses não teria a nada vencido se as Sereias não cantam. Não haveria um desafio que o tornasse herói. Como saber ao certo o que se passou, se a própria recordação é distorcida em relação ao fato? Diante da dúvida, o conto trata da impossibilidade de narrar perante uma vida fragmentada e diante da ruína das certezas, uma vez que “tudo o que é sólido desmancha no ar”.<sup>15</sup> O personagem impotente, cindido pela dúvida e marcado pela impossibilidade de se projetar como herói parece revelar que na “contramão do

<sup>12</sup> BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*.

<sup>13</sup> BENJAMIN. Franz Kafka – A propósito do décimo aniversário de sua morte, p. 143.

<sup>14</sup> BERMAN. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*.

<sup>15</sup> MARX *apud* BERMAN. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, p. 24.

cartesianismo, não somos indivíduos, mas sim seres divididos entre sistemas psíquicos frequentemente contraditórios.”<sup>16</sup>

## **O feminino monstruoso aos homens: as Sereias enquanto o estranho por excelência**

Estranhas por natureza, porque híbridas de humano e animal; porque seres femininos com uma voz divina. Ainda mais estranhas, porque o encantamento que produzem leva ao descontrole da razão. Tanto no mito quanto no conto, as Sereias não se narram, mas são descritas por narradores masculinos, enquanto seres ora desejanter, ora assustadores. Neste sentido, elas estariam, de fato, sempre em silêncio – ou melhor, silenciadas. Nesse imaginário, as Sereias – tal como diversas outras figuras femininas mitológicas – são apresentadas enquanto monstruosas e assustadoras, configurando-se como um perigo aos homens. Duplamente o “outro” do narrador masculino, porque femininas, e um outro da humanidade, porque também animal.

Elas são a alteridade por excelência, um “outro”, um estranho, diante do qual uma inquietante estranheza “se dá enquanto uma conjugação de uma memória e uma propensão do desejo”.<sup>17</sup> Monstruosas e perigosas, afinal, na história do pensamento ocidental, mulheres, natureza e monstros têm algo em comum: representam corpos ameaçadores e que, por esse motivo, devem ser dominados. A separação entre natureza e cultura está na base da cultura ocidental, cujas narrativas desbravadoras do mundo, dos mares e dos oceanos sempre vieram acompanhadas de monstros marítimos. Para esse entendimento de humanidade, esses seres devem ser dominados para que se possa controlar, cada vez mais, a natureza em prol da cultura. Controla-se o estranho tornando-o cada vez mais um igual.

Fica evidente que o conceito de humanidade deveria ser repensado, talvez, como o faz o narrador kafkiano, ao descrever um Ulisses cindido pela ausência de certezas absolutas e, portanto, não mais compreendido enquanto potência absoluta. No conto, Ulisses passa de vítima

<sup>16</sup> IANNINI; TAVARES. Freud e o infamiliar, p. 16-17.

<sup>17</sup> DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 228.

a algoz, “uma raposa tão ladina”,<sup>18</sup> ao passo que as Sereias já não assustam, porque são “mais belas do que nunca”.<sup>19</sup> A imagem de Ulisses é construída não mais enquanto ser onipotente, mas sim limitado: ele não sabe se as ouviu, não decifrou o mistério do seu canto e por isso não tem nada a narrar além de que sobreviveu, embora não saiba ao quê – ao seu canto ou ao seu silêncio. O canto das Sereias, cujo conteúdo é oculto, enigmático e estranho, cujo signo é a própria coisa e não sua representação, aproxima-se da escrita feminina, que beira o indizível, conceituada por Lúcia Castello Branco, em *O que é escrita feminina*. Para a autora, essa escrita possui uma dicção, um ritmo, uma inflexão da voz simultaneamente lenta e precipitada, priorizando mais o como se diz, o tom oralizante, do que o conteúdo dito. Aproximando a palavra da coisa, do corpo. Um corpo híbrido, não todo humano, não todo animal.

## **A mensagem que não chega: as Sereias e o sentido estrangeiro**

“Por um instante, viu os movimentos dos pescoços, a respiração funda, os olhos cheios de lágrimas, as bocas semiabertas”.<sup>20</sup> Devido à ausência do sentido da audição, Ulisses de Kafka descreve atentamente a experiência visual e a gestualidade encenada pelas Sereias: com o gesto das bocas semiabertas, ele julga que elas cantavam, embora ao redor só houvesse silêncio. Aqui, o aspecto de morte e de esquecimento que rondam as Sereias parece ser amplificado, comprometendo a transmissão e a constituição de memória através do ato impreciso de narrar e nos deixando como legado apenas rastros – da experiência de Ulisses e do próprio mito original. Tal como é o caráter da memória, o conto de Kafka é construído menos pelo que se sabe da experiência transmitida por Ulisses e mais por suas lacunas e segredos.

Se a memória, como o sonho, possui o seu umbigo, o seu ponto cego em que tudo nada cabe, como uma absurda valise cujo fundo se perdeu, mas cujos objetos (para sempre perdidos) continuam lá, os textos de memória, mais ou menos oficiais, mais ou menos crédulos de uma verdade íntegra e de uma referencialidade possi-

<sup>18</sup> KAFKA. *Narrativas do espólio*, p. 105.

<sup>19</sup> KAFKA. *Narrativas do espólio*, p. 105.

<sup>20</sup> KAFKA. *Narrativas do espólio*, p. 105.

vel, mergulharão sempre nesse buraco negro, nesse inominável do discurso, nesse silêncio de palavras que se abrem sobre o vazio.<sup>21</sup>

As palavras se abrem para e sobre o vazio, assim como o canto não ouvido – ou jamais compreendido, ou sequer pronunciado. O canto das Sereias promete o saber, o anuncia, mas, como no mito original, o herói não experimenta o conhecimento pronunciado, ao contrário de outros marinheiros, “cujos ossos e peles se veem na ilha das Sereias, esses se deixaram atrair até elas – e morreram”.<sup>22</sup> Resta aqui, também, uma dúvida em relação ao texto clássico: Ulisses não narra o que sabiam as Sereias porque, amarrado, não foi até elas – e portanto não ouviu de fato o conteúdo cantado – ou porque elas prometem dizer algo que nunca será dito? Algo que não será jamais compreendido? Como os homens que morreram ao ir até o encontro delas nunca poderão narrar o que ouviram e como, talvez, Ulisses não tenha ouvido o conhecimento, deparamo-nos com a ausência de um narrador de fato para transmitir o conteúdo do saber. Como aponta Jacyntho Lins Brandão, o herói não narra o que ouviu do canto, em relação ao que dizem saber as Sereias. Se o conteúdo não é narrado, pode o canto não passar de um proêmio, das referências metalinguísticas através das quais, em princípio, se situa o enunciado no proêmio tanto da *Íliada* quanto da *Odisséia*.<sup>23</sup> Perante a ausência de conteúdo no canto, é possível perguntar se há mesmo o canto do que dizem saber ou se, já no mito clássico, há apenas a representação da situação enunciativa.

Seja como for, o poeta não quis minimamente registrar não só o canto das Sereias, mas sequer seu conteúdo, mantendo apenas essa representação do jogo enunciativo: quem fala (nós, sereias) e a partir de que falamos (sabemos... e sabemos...); com quem se fala (tu, Ulisses) e qual o resultado do canto (alegrar e fazer saber mais). Em resumo, trata-se de um discurso que basicamente representa os lugares no plano da enunciação, sem entrar no enunciado propriamente dito.<sup>24</sup>

O que cantam as Sereias? Prometem algo que não será dito, ou, seu canto estranho – porque incompreensível – não pode ser reproduzido

<sup>21</sup> CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope: uma leitura da escrita feminina da memória*, p. 125.

<sup>22</sup> MENESES. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, p. 76.

<sup>23</sup> BRANDÃO. *Ágora*, p. 15.

<sup>24</sup> BRANDÃO. *Ágora*, p. 15.

pela fala humana? O balbucio é incessante, mas sempre distante. Um canto enigmático que está sempre a distância e essa distância é um espaço a ser percorrido.<sup>25</sup> Ulisses não pode reproduzi-lo. Elas parecem indicar em que direção os viajantes deveriam ir, porém o canto não passa de “um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato. Elas não o enganavam, portanto, levavam-no realmente ao objetivo.”<sup>26</sup> Porém, uma vez atingido este objetivo, restava o desaparecimento. Ao que parece, mesmo no mito, o “límpido canto” aproxima-se da não linguagem. Assim, o silêncio do qual fala o narrador de Kafka poderia atuar não como uma negação do texto da *Odisseia*, mas, sim, como uma lente de aumento de algo que já fazia presença no texto original. O balbucio e o gemido, que priorizam mais a voz e o som do que o sentido, encontram seu transbordamento no silêncio não escutado pelo Ulisses kafkiano. O silêncio, ao se aproximar do indizível, do inominável, é um não todo e por ser inapreensível é ainda mais perigoso.

Além-palavra, além-corpo. O que há além do corpo? O sopro. O que há além da palavra? O silêncio. O que há além da vida? A morte. A respeito desses sinistros lugares do nada e do vazio, falamos nos esses estranhos textos da escrita feminina. E, ao nos falarem desse “mais-além”, falamos do gozo e da morte, da perda incessante e do transbordamento, do que está para além da linguagem, mas só através da linguagem pode ser pensado [...].<sup>27</sup>

O “além-canto”, o “além-palavra” é contra a lógica humana, portanto, só pode ser dito quando a narrativa torna-se a própria aproximação do vazio do canto das Sereias. Nessa zona fronteira entre o entendimento e o desconhecido, entre o estranhamento e o encantamento, Ulisses tenta captar o murmúrio, o qual nunca pode ser todo apreendido, o que torna a transmissão deste canto sempre um *devoir*. Talvez, essa seja a questão central não só deste conto de Kafka, mas de toda a obra deste autor, onde a mensagem é impossível de ser alcançada e cuja poética refere-se ao incomunicável. Em sua carta para Milena, o autor diz: “tento constantemente comunicar algo incomunicável, explicar algo inexplicável, falar de algo que sinto apenas em meus ossos e que só pode ser

<sup>25</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 11.

<sup>26</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 11.

<sup>27</sup> CASTELLO BRANCO. *O que é escrita feminina*, p. 71.

experimentado nestes ossos..."<sup>28</sup> Comunicar algo que só pode ser experimentado nos ossos certamente passa por ser arrastado, tal como no canto XII, até os rochedos, onde as certezas são esvaziadas e pode-se encarar o estranho, o desconhecido.

## **Kafka e a confusão como estratégia**

Mas eis que o narrador do conto, ao final, anuncia a chegada de "mais um apêndice", o qual revela que "Ulisses era tão astucioso, uma raposa tão ladina, que mesmo a deusa do destino não conseguia devassar seu íntimo".<sup>29</sup> Ao sentimento de havê-las vencido com a própria força e astúcia, ganhou em sua face uma expressão de entusiasmo tal, que as Sereias, ao que parece, desistiram de vencê-lo e decidiram por encenarem o próprio silêncio como canto. A partir de um apêndice, o narrador desconstrói a própria narrativa do conto, porque, talvez, Ulisses tivesse percebido que as Sereias haviam silenciado e se opôs a elas "usando como escudo o jogo de aparências acima descrito".<sup>30</sup>

No conto de Kafka, a razão e a astúcia introduziram estratégias no mito; por isso, os poderes míticos deixaram de ser invencíveis.<sup>31</sup> Anatol Rosenfeld,<sup>32</sup> em "Kafka e kafkianos", discorre sobre a característica presente na obra do autor tcheco no que diz respeito à "negação da negação" como algo que a identifica. Como se Kafka utilizasse a confusão como estratégia, o recurso estilístico do autor parece dizer das "possibilidades que se anulam, da dúvida que duvida da própria dúvida, *ad infinitum*".<sup>33</sup> Não há destino e essa é a "prova de que até meios insuficientes – infantis mesmo – podem servir à salvação".<sup>34</sup>

Como em um jogo de espelhos, onde um reflete o outro, alimentando-se mutuamente, as Sereias e Ulisses jogam, bem como o narrador do conto de 1917 com o leitor. Franz Kafka produz uma desautomatização de nossa leitura perante o mito não apenas por ressignificá-lo, mas pelo modo

<sup>28</sup> KAFKA. *Cartas a Milena*, p. 190-191.

<sup>29</sup> KAFKA. *Narrativas do espólio*, p. 105.

<sup>30</sup> KAFKA. *Narrativas do espólio*, p. 106.

<sup>31</sup> BENJAMIN. Franz Kafka – A propósito do décimo aniversário de sua morte, p. 143.

<sup>32</sup> ROSENFELD. Kafka e kafkianos, p. 227.

<sup>33</sup> MENESES. *Estudos Avançados*, p. 98.

<sup>34</sup> KAFKA. *Narrativas do espólio*, p. 104.

como o narra, pelas lacunas que produz. Por meio do efeito de distanciamento e de estranhamento, prolongamos nossa percepção. Ao nos desfamiliarizar com o mito, num primeiro momento, e depois nos apresentar uma outra possibilidade de leitura ao fim do conto, o espanto produz o próprio jogo de aparências e de ilusões, o qual o narrador diz Ulisses ter utilizado. O próprio texto de Kafka é um jogo de aparências, um jogo de espelhos entre mito e conto, entre as Sereias e Ulisses, entre narrador e leitor, que não produz reflexos, mas borrões. Quando parecemos compreender a negação moderna do mito, o narrador nega o sentido construído.

### **Considerações finais**

Pelo caráter plural que a obra de Franz Kafka apresenta em suas leituras, sua exegese é sempre um devir, passível de atualização e de novas interpretações. Ao apresentar uma releitura de um mito clássico, esse caráter é amplificado, considerando que os mitos são, também, obras abertas a interpretações ao longo do tempo. Em "O silêncio das Sereias", o mito é revisto como uma lembrança, na qual esta história pode ser reescrita, modificada, incessantemente. Diante das lacunas, dos desvios e percursos, a ausência de sentidos e explicações absolutas é uma arma de efeito ainda mais terrível, porque no conto de Kafka não temos leituras totalizantes, apenas possibilidades. Este conto nos suscita questões tais como: teriam as Sereias silenciado, tornando Ulisses um herói frágil e inseguro perante o ato de vencer ao desafio posto por elas ou teria havido apenas um jogo de aparências do qual estaria Ulisses ciente? Se o silêncio das Sereias pode nos levar a indagar a respeito do conteúdo prometido em seu canto, estaria Kafka negando o mito clássico ou enfatizando questões já presentes nele? Sabem as Sereias realmente o que prometem transmitir ou apenas prometem algo que nunca vão dizer? Ulisses não narra o conhecimento ouvido porque não o ouviu de fato ou por ser ele incompreensível à linguagem humana?

Para Anatol Rosenfeld, após a fase das exegeses especulativas em relação à obra de Kafka, a crítica atual tornou-se mais cautelosa e paciente em relação a leituras totalitárias. Diante da obra de Kafka, "alguns dos resultados convencem, embora se contradigam; outros se

complementam”.<sup>35</sup> Desde essas questões, o presente estudo não tem a pretensão de encontrar leituras definitivas sobre a narrativa kafkiana, mas algumas possibilidades diante de sua inquietante estranheza, afinal, “o problema não é interpretar a obra literária em conexão com o seu tempo, mas sim tornar evidente, no tempo que a viu nascer, o tempo que a conhece e julga, ou seja, o nosso”.<sup>36</sup> Kafka leu o mito com as questões próprias de seu espaço-tempo, a modernidade, assim como esse artigo pretende ler o mito – e o conto – desde as questões próprias do século XXI, desde seu olhar contemporâneo.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre Literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119.
- BENJAMIN, Walter. Franz Kafka – A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre Literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin, 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 137-164.
- BERMAN, Marshal. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *As musas ensinam a mentir* (Hesíodo, Teogonia, p. 27-28). *Ágora* (Aveiro), Aveiro, v. 2, p. 7-20, 2000.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope: uma leitura da escrita feminina da memória*. 1990. 387 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1990. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUBD-9D9GBU>. Acesso em: 03 maio 2023.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Editora brasiliense, 1991.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves; prefácio de Stéphane Huchet. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 29-36; p. 201-230.
- FONSECA, Fábio; FERNANDES, Daniel; SCHOLZE, Sara. O mito e sua iconografia: um estudo acerca das Sereias, da Antiguidade à Idade Média eclesiástica. *Roda da Fortuna*. Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medieval, v. 4, n. 1, p. 11-31, 2015. ISSN: 2014-7430.
- FREUD, Sigmund. O infamiliar (1919). In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar*. 1. ed. 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 27-125.

<sup>35</sup> ROSENFELD. Kafka e kafkianos, p. 225.

<sup>36</sup> BENJAMIN *apud* MENESES. *Estudos Avançados*, p. 93.

- HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal edições, 2018.
- IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro. Freud e o infamiliar. In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar*. 1. ed. 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 7-25.
- KAFKA, Franz. *Cartas a Milena*. Tradução de Torrieri Guimarães. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LECLERCQ-MARX, Jacqueline. *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du moyen âge*. Du mythe païen au symbole chrétien. Bruxelles: Acad. royale de Belgique, 1997.
- MENESES, Adélia Bezerra de. Sereias: sedução e saber. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, n. 75, p. 71-93, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/169168>. Acesso em: 06 maio 2023.
- MENESES, Adélia Bezerra de. As Sereias que silenciam (ou não). *Estudos Avançados*, v. 35, p. 93-112, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/192359>. Acesso em: 03 maio 2023.
- ROSENFELD, Anatol. Kafka e kafkianos. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 225-262.



# “Eu sou um fim ou um começo”: os *Diários* (íntimos) de Kafka

Camila Stefânia Gomes Bispo

## Introdução

Franz Kafka é, sem dúvida, um dos maiores escritores de todos os tempos. Nascido em Praga, durante o Império Austro-Húngaro, em 03 de junho de 1883, no seio de uma família judia de classe média, desde jovem enfrentou a sensação do não pertencimento tanto em relação ao ambiente familiar quanto em questões religiosas, linguísticas e profissionais:

Como judeu não pertencia totalmente ao mundo cristão. Como judeu indiferente – pois de início o foi – não pertencia totalmente aos judeus. Como cidadão de língua alemã, não totalmente aos tchecos. Como judeu de língua alemã, não totalmente aos alemães da Boêmia. Como boêmio, não totalmente à Áustria. Como funcionário de um Instituto de Seguro para os Operários, não totalmente à burguesia. Como filho de burguês, não totalmente ao operariado. Mas tampouco pertencia ao escritório, pois se sentia escritor. Entretanto, nem escritor é, já que sacrifica sua energia à família. Contudo, “eu vivo na minha família uma vida mais estranha que um estranho”.<sup>1</sup>

Entre suas principais obras constam as renomadas *A metamorfose*, *O castelo* e *O processo*, sendo as duas últimas publicadas postumamente graças à desobediência de Max Brod, amigo pessoal, biógrafo e testamenteiro de Kafka, a quem o escritor incumbiu a tarefa de queimar todos os seus escritos assim que morresse. Acrescidos às narrativas ficcionais, Kafka também deixou sob os cuidados de Brod vários papéis de caráter

<sup>1</sup> ANDERS *apud* ROSENFELD. *Entre dois mundos.*, p. 6.

pessoal, tais como cartas, cadernetas de reflexões filosóficas (cadernos *in-oitavo*), postais e aqueles que são conhecidos como seus diários íntimos – doze cadernos em formato *in-quarto*.

De acordo com Sâmella Freitas Russo, "Kafka tinha vinte e seis anos quando inaugurou o primeiro caderno de capa preta envernizada com cerca de 25CM de altura e 20CM de largura, no qual deu início à manifestação da sua peculiar subjetividade".<sup>2</sup> Os cadernos, afirma ela, são em sua maioria na cor marrom, com exceção dos dois primeiros na cor preta, e usualmente o escritor utilizava caneta de tinta preta, raramente a cor azul ou lápis. Uma vez que o diarista mantinha o hábito de arrancar folhas desses cadernos, o número total delas varia de volume para volume, embora provavelmente todos originalmente tinham por volta de sessenta páginas. O primeiro – e mais completo – dos doze contém 58, e os últimos, especialmente o 9º e o 10º, apenas cerca de um terço das folhas originais.

Inicialmente parece não existir preocupação por parte do autor em relação às datas, haja vista que a primeira inscrição consta apenas a partir da 15ª página e refere-se ao mês de maio de 1910. Somente a partir dos anos 1990 é que a impropriedade foi reparada graças a Hans-Gerd Koch, Michael Müller e Malcolm Pasley, "responsáveis pela edição crítica dos papéis de Kafka e baseados nas datas em que os eventos mencionados pelo diarista [...] esclareceram que os diários teriam tido início já no ano anterior, na primavera de 1909".<sup>3</sup>

Em seu *O livro por vir*, Maurice Blanchot fala sobre a intrigante escrita dos diários íntimos e utiliza os de Kafka para ilustrar suas afirmações:

O Diário íntimo de Kafka é feito não apenas de notas datadas, que remetem à sua vida, de descrição de coisas que ele viu, de pessoas que encontrou, mas também de um grande número de esboços de narrativas, algumas de poucas páginas, a maioria de algumas linhas, todas inacabadas, embora muitas vezes já formadas e, o que é mais impressionante, quase nenhuma tem relação com outra, não é a retomada de um tema já posto em obra, assim como não tem relação evidente com os acontecimentos diários.

<sup>2</sup> RUSSO. *Pandaemonium Germanicum*, p. 188.

<sup>3</sup> RUSSO. *Pandaemonium Germanicum*, p. 189.

Sentimos bem, entretanto, que esses fragmentos “se articulam”, como diz Marthe Robert, “entre os fatos vividos e a arte”, entre o Kafka que vive e o Kafka que escreve. Pressentimos também que esses fragmentos constituem os rastros anônimos, obscuros, do livro que busca realizar-se, mas somente na medida em que não tem parentesco visível com a existência da qual parecem ter saído, nem com a obra que constituem a aproximação. Se, portanto, temos aqui o pressentimento do que poderia ser o diário da experiência criativa, temos ao mesmo tempo a prova de que esse diário seria tão fechado, e ainda mais separado do que a obra realizada. Pois os arredores de um segredo são mais secretos do que ele mesmo.<sup>4</sup>

Para o crítico literário francês, os diários estão ligados à estranha convicção de que “podemos nos observar e que devemos nos conhecer”.<sup>5</sup> A escrita de um diário é, portanto, também uma prática de autoanálise e tentativa – muitas vezes frustrada – de representação de si através de um autorretrato escrito.

Não é a intenção deste estudo entrar a fundo na (re)criação da própria vida exercida por Kafka em seus *Diários*, mas fazer uma breve análise do caráter híbrido do conteúdo dos cadernos, em que o autor transita entre confissões, narrações do ordinário/extraordinário, laboratório de escrita e quase uma coletânea de apontamentos diversos. Iniciemos, enfim, com um rápido panorama sobre os diários íntimos.

### **O dia que não tem fim: os diários íntimos**

Parte da escrita autobiográfica e ainda em desvantagem em relação às narrativas ficcionais, a escrita diarística parece pouco aproveitada pelos críticos e estudiosos de vários escritores, incluindo Franz Kafka. Em princípio, é válido ressaltar que o diário íntimo apresenta particularidades muito interessantes, por exemplo, o fato de ser um gênero em que o autor é também o personagem principal e (teoricamente) o único destinatário. Ele também, segundo Mathias, “possui, de facto, a particularidade única que não existe em nenhum outro gênero literário de poder ser interrompido pela morte sem que por isso fique *inacabado*”.<sup>6</sup> Não há

<sup>4</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 277.

<sup>5</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 275.

<sup>6</sup> MATHIAS. *Revista Colóquio/Letras*, p. 47.

progressão possível na escrita diarística porque todos os momentos se equivalem. Tanto os dias assinalados quanto os que sequer foram anotados pertencem ao seu equilíbrio e simetria.

Escritos em primeira pessoa, como as autobiografias e as memórias, os diários demoraram para se consolidar como eixo importante no cânone literário. Valença atesta que eles “abrigam questões do foro íntimo, as coisas corriqueiras do cotidiano, reflexões pessoais que, dependendo do autor/narrador podem ser absolutamente banais e irrelevantes”.<sup>7</sup> Ainda de acordo com o jornalista, eles são registros usuais que levam aos leitores experiências pessoais do autor, com um caráter de introspecção, e emula, representa o real. É uma obra que está sempre no limiar entre ficção e não ficção e abriga em si contradições e paradoxos.

O autor de um diário é também seu tema, o que permite a ele ser um projeto eterno e infundável. Ele é uma recusa do escritor ao esquecimento, ao silêncio e não seria exagero dizer que pode ser visto como uma maneira de materializar-se a partir da escrita. Em 15 de outubro de 1921, Kafka escreve:

Transferei, faz uma semana, todos os meus diários a M... Estarei alguma coisa mais liberto? Não. Poderei ainda continuar uma espécie de diário íntimo. Se me fosse possível, seria diferente esse diário, ou melhor vai de hoje para a frente ocultar-se, deixará de existir. [...] parece-me que escrevi tudo sobre ele há muito tempo ou, que é a mesma coisa, que deixei a vida. Escreveria sem dúvida a propósito de M..., porém não propositalmente e, aliás, muita coisa seria dirigida contra mim; conforme a isso cessou a necessidade de tomar pormenorizadamente consciência destas espécies de coisas como antigamente, não sou a respeito disso esquecido como no passado, *sou uma memória que se fez viva*, e este é um dos motivos da minha insônia.<sup>8</sup>

Embora o diário íntimo pareça tão livre de forma e capaz de apreender todas as liberdades, uma vez que sonhos, comentários de si mesmo, pensamentos, ficções e os acontecimentos importantes (ou não) podem ser registrados e tudo lhes convém, há algo muito perigoso, de acordo com Blanchot: o compromisso com o calendário. Para o francês,

<sup>7</sup> VALENÇA. *Revista Continente online*, [s. p.].

<sup>8</sup> KAFKA. *Diários*, p. 135, grifo meu.

“o calendário é o seu demônio, o inspirador, o compositor, o provocador e o vigilante. Escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sob a sua proteção, e é também proteger-se da escrita, submetendo-a à regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar”.<sup>9</sup> Quer se queira ou não, o que se escreve se enraíza no cotidiano e na perspectiva que ele delimita. O autor sente que não deve faltar com a verdade, algo que pode acabar cerceando a descrição de seus pensamentos mais remotos, aberrantes e constrangedores. Sempre segundo Blanchot:

É preciso ser superficial para não faltar com a sinceridade, grande virtude que exige também a coragem. A profundidade tem suas vantagens. Pelo menos, a profundidade exige a resolução de não manter o juramento que nos liga a nós mesmos e aos outros por meio de alguma verdade.<sup>10</sup>

A inclinação do diário é a sua insignificância. Escrever sobre cada dia serve para lembrá-lo, auxilia o autor a escapar ao diálogo. Ao anotar sobre uma data, acaba-se vivendo-a duas vezes. É possível ao escritor proteger-se do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer – algo que definitivamente não acontecia com Kafka – e, assim, o veremos a partir de agora.

## **“Eu sou um fim ou o começo”: temas dos *Diários de Kafka***

Como já dito anteriormente, os diários só vieram a público pela primeira vez em 1937, treze anos após a morte de Kafka, em uma edição feita por Max Brod. A versão realmente completa, porém, só foi publicada em 1951, também organizada por Brod, quase três décadas depois que o autor morreu. Kafka escreveu seus diários em doze cadernos sem pauta de cerca de 25 cm X 20 cm, cada um deles contendo de vinte a 58 páginas.

Segundo Russo, entre os estudiosos de Kafka há a hipótese de que inicialmente ele não pretendia escrever propriamente um diário, uma vez que as primeiras páginas não foram datadas: “entre a nota inaugural até o aparecimento da primeira data (maio de 1910), a prática foi episódica

<sup>9</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 270.

<sup>10</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 271.

e, mesmo após o apontamento, não constante, cenário que se altera tão somente em 1911, quando ela passa a ter alguma regularidade”.<sup>11</sup> Porém, foi o próprio Kafka quem batizou as notas como “diário” (*Tagebuch*) em 1910, no segundo caderno.

Os diários foram levados a público, pela primeira vez, em 1937, no sexto volume dos *Gesammelte Schriften* (“Escritos completos”) – antes dessa publicação completa, alguns trechos dos diários apareceram já na década de 1920 de modo esparsos. No Brasil, Torrieri Guimarães foi responsável pela primeira tradução, em 1964, porém, traduzida do francês, e não do original em alemão.

Em relação ao conteúdo dos diários, de forma muito objetiva, ilustrarei os temas citados na introdução: o caráter híbrido da obra, algumas narrações do ordinário/extraordinário cotidiano do autor e exemplos de como ele servia também como laboratório de escrita.

Franz Kafka certamente não é visto como um dos escritores mais otimistas de seu tempo e o próprio diário aponta para o estado angustiado e, por vezes, quase premonitório. Em 1911 há uma nota em que Kafka diz que não chegaria aos quarenta anos:

*9 de outubro*

Se me fosse possível atingir os quarenta, certamente me casaria com uma solteirona de incisivos saltados, levemente descobertos pelo lábio superior. [...]. Contudo, que eu não chegarei de maneira alguma aos meus quarenta anos, é o que me faz desconfiar este impulso que frequentes vezes surge na metade esquerda de meu cérebro, que eu sofro como se fosse uma lepra interna e que, se me desligar do mal-estar e me limitar a fazer registro do fato, provoca-me idêntica impressão do aspecto dos cortes transversais do cérebro na figura dos manuais escolares, ou mesmo ainda me provoca a sensação de uma dissecação sem dor na carne viva, no transcurso da qual o bisturi, um tanto refrescante, com prudência pára e volta sem cessar, conservando-se por vezes do lado, imobilizado, dissecando com prudência membranas, delgadas como folhas, muito próxima das partes cerebrais em plena função.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> RUSSO. *Pandaemonium Germanicum*, p. 190.

<sup>12</sup> KAFKA. *Diários*, p. 63.

As mais de quinhentas páginas que abrangem a vida do escritor dos 26 aos quarenta anos indicam o caráter híbrido dos diários, uma vez que mesclam em si passagens mundanas sobre sua aparência – Kafka se achava franzino e baixo –, impressões de viagens e livros, relatos oníricos, sentimentos conflituosos com o pai, desilusão com o emprego, interesse e indiferença pelo judaísmo, encontros amorosos, esboços de ideias, entre tantos outros. O (aparente) caos dominava nos escritos, mas o diarista precisava das palavras depositadas nas pequenas páginas para aliviar-se um pouco do estado de angústia que o permeava durante o dia. Os diários eram sua espécie de salvação. Não é exagero dizer que ele escrevia para não morrer, como pode ser visto nas seguintes passagens ao longo dos anos:

*16 de dezembro de 1910*

Não abandonarei mais este diário. É aqui que se faz preciso que eu me agarre, porquanto apenas aqui eu o posso fazer [...] <sup>13</sup>

*17 de dezembro de 1910*

[...] O fato de haver suprimido e censurado a maior parte do que escrevi durante este ano, na verdade isto tudo se torna agora um obstáculo para continuar escrevendo. É em realidade uma montanha, cinco vezes mais volumosa do que tudo quanto eu escrevera até agora, e sua grandeza é suficiente para arrastar para si tudo o que a minha pena escreve. <sup>14</sup>

*25 de dezembro de 1910*

[...] Miserável, miserável e, entretanto, isto é dito com uma intenção boa. É bem meia-noite, porém como eu estou descansado, essa seria somente uma escusa para o caso de não ter escrito nada do bem decorrer do dia. A lâmpada elétrica acesa, o apartamento em silêncio, a obscuridade lá fora, os derradeiros momentos de vigília, conferem-me o direito de escrever ainda as coisas mais mesquinhas. E este direito, eu o utilizo afanosamente. Aí está portanto aquilo que eu sou. <sup>15</sup>

*17 de outubro de 1911*

Não consigo terminar nada, porque não disponho de tempo e isso afeta-me imperiosamente. Se eu no decorrer de todo o dia estivesse livre, se esta inquietação da manhã crescesse dentro de mim até ao meio-dia para acabar-se até a noite, então eu poderia dormir. Nestas condições, porém, apenas resta para que esta inquietação o

<sup>13</sup> KAFKA. *Diários*, p. 28.

<sup>14</sup> KAFKA. *Diários*, p. 29.

<sup>15</sup> KAFKA. *Diários*, p. 33-34.

máximo de uma hora do crepúsculo de noite, fortalece-se um pouco, depois é controlada e abre de modo inútil e muito perigoso um buraco em minha noite. Poderei suportar isso muito tempo? Existirá alguma utilidade em suportar isso, acharei somente o tempo?<sup>16</sup>

*20 de janeiro de 1915*

Acabou-se a possibilidade de escrever. Quando tornarei a encontrá-la? Em que estado desastroso verei F.! Minha estupidez mental, a incapacidade de preparar-me para esse encontro, que ressurgem apenas deixo de escrever, quando a semana passada quase não podia conter as importantes ideias que me suscitava. [...]. Qual mal eu leio, também! Aparentemente, não posso introduzir-me no mundo, apenas posso ficar tranquilamente deitado, receber, entender sobre mim o que recebo, e depois imergir.<sup>17</sup>

*11 de março de 1915*

Como passa o tempo; já se foram dez dias e não consigo nada. Todas as minhas tentativas fracassam. De quando em quando, uma página aceitável, mas não posso manter-me nessa altura; no dia seguinte sinto-me impotente.<sup>18</sup>

*25 de dezembro de 1915*

Abri o diário para encontrar o sono. Ora nele descubro a derradeira inserção ao acaso, assim também poderia representar-me mil outras do mesmo teor, datando de três ou quatro anos. Estou-me desgastando de um modo maluco, sentir-me-ia feliz em escrever e não escrevo. Na verdade devastei-me inteiramente.<sup>19</sup>

*Anotações colhidas em outros diários*

A minha capacidade de escrever perde-se. Daí advém o plano das análises autobiográficas. Não se trata de biografia, porém de uma análise e de uma marcação de partes componentes maiores ou menores. Utilizar-me-ia delas para reconstruir-me, tanto quanto aquele cuja residência não é mais estável, que deseja edificar uma sólida ao lado, se possível com os materiais da antiga.<sup>20</sup>

Certamente todo leitor de Kafka conhece a famosa *Carta ao pai*, escrita em 1919 por Franz, destinada a Hermann, em que o autor descreve como se sente intimidado pela figura paterna através de longo relato – que jamais foi lido pelo destinatário – e, conforme esperado,

<sup>16</sup> KAFKA. *Diários*, p. 71.

<sup>17</sup> KAFKA. *Diários*, p. 110-111.

<sup>18</sup> KAFKA. *Diários*, p. 113.

<sup>19</sup> KAFKA. *Diários*, p. 114.

<sup>20</sup> KAFKA. *Diários*, p. 166.

há também nos diários passagens em que o diarista demonstra como a sua criação o tornou frustrado pessoal e profissionalmente, muitas até mesmo bem anteriores e posteriores à missiva:

*21 de agosto de 1913*

Hoje eu recebi o *Livro do Juiz* de Kierkegaard. Como já desconfiava, o seu caso, além das diferenças essenciais, é muito idêntico ao meu, ao menos acha-se do mesmo lado que eu neste mundo. Isto me é confirmado por um amigo. Planejo a seguinte carta a seu pai, que amanhã remeterei se tiver força para isso.

[...] O meu emprego é-me insuportável pelo fato de contrariar o meu único desejo e a minha única vocação, que é a literatura. Como eu sou somente literatura, e como não desejo nem posso ser coisa diversa, o meu emprego jamais poderá atrair-me, apenas poderá ao invés disso destruir-me inteiramente. [...] No decorrer destes últimos anos não troquei vinte palavras por dia com a minha mãe, não troquei senão cumprimentos com o meu pai. Com respeito às minhas irmãs casadas e aos meus cunhados, jamais lhes dirijo a palavra, embora não esteja zangado com eles. A razão é simples, nunca lhes tenho nada a dizer. Tudo quanto não seja literatura enoja-me e torna-se detestável para mim porque me importuna ou entrava, mesmo que seja hipoteticamente.<sup>21</sup>

*25 de outubro de 1923*

Não cedi senão ao absurdo, aos estudos de Direito, ao escritório, mais tarde a absurdos serviços suplementares, a algo de jardinagem, de marcenaria, etc., serviços suplementares idênticos ao modo de agir de um homem que atira à rua um mendigo necessitado e que, ficando só, finge-se de benfeitor, dando, com a sua mão direita, esmola para a mão esquerda.

Ora, eu recusei sempre, indubitavelmente, e especialmente devido à minha fraqueza geral e, especialmente, da debilidade de minha vontade, o que só vim a entender demasiado tarde.<sup>22</sup>

Naturalmente, como ocorre com escritores que também redigiram diários íntimos, Kafka não deixa de utilizá-lo como laboratório de escrita, registrando entre as confissões tanto obras que chegaram a ser publicadas posteriormente quanto algumas que jamais saíram do plano das ideias. Alguns exemplos:

*19 de janeiro de 1911*

<sup>21</sup> KAFKA. *Diários*. p. 95-97.

<sup>22</sup> KAFKA. *Diários*, p. 139-140.

Certa vez imaginava um romance, onde dois irmãos entravam em luta um contra o outro; um ia para a América, ao passo que o outro ficava em uma prisão da Europa. Somente anotara algumas frases aqui e ali, cansei quase em seguida. [...] <sup>23</sup>

*12 de outubro de 1911*

Ontem estive na casa de Max trabalhando no meu diário parisiense. [...] <sup>24</sup>

*6 de agosto de 1914*

Analisado do ponto de vista literário, o meu destino é muito simples. O talento que eu possuo para passar a limpo a minha vida íntima, vida que está aparentada ao sonho, fez com que todo o resto caísse no acessório, e tudo o mais secou horrivelmente, não cessa de secar. Ora, a força de que eu posso dispor para realizar essa narração é totalmente imprevisível, pode ser que já me tenha abandonado definitivamente, pode ser que ainda me torne a surgir, ainda que evidentemente as circunstâncias em que vivo não a favoreçam em coisa alguma. Estou, portanto, flutuante, lanço-me sem descanso para o topo da montanha, porém somente com dificuldade ali posso estar um momento. Outros estão flutuantes também, porém em regiões mais baixas e com mais energia. Se ameaçam tombar, são apanhados na queda pelo parente mais chegado que anda ao seu lado e ali se acha para isso. Eu flutuo, porém nas alturas, não é desventuradamente a morte, são os eternos tormentos da agonia. <sup>25</sup>

*4 de janeiro de 1915*

Desejo intenso de iniciar uma nova novela; não cedi. É inteiramente inútil. <sup>26</sup>

*6 de janeiro de 1915*

Por hora, abandonei "O Mestre" e "O Assistente do Procurador Geral". Sinto-me, porém, quase incapaz de continuar "O Processo". <sup>27</sup>

Por fim e não menos importante, é bela e triste a forma como Franz Kafka tinha consciência de que nascera para ser escritor e de seu talento, haja vista que não foi capaz de destruir seus escritos e sim delegar aos outros a tarefa de queimá-los – talvez na esperança de que não o fizessem –, mas não pode dedicar-se exclusivamente à vocação de escritor, dado que os tempos sombrios em que vivera não foram capazes

<sup>23</sup> KAFKA. *Diários*, p. 38.

<sup>24</sup> KAFKA. *Diários*, p. 66.

<sup>25</sup> KAFKA. *Diários*, p. 102-103.

<sup>26</sup> KAFKA. *Diários*, p. 107.

<sup>27</sup> KAFKA. *Diários*, p. 107.

de permitir a ele o abandono completo da burocracia e do trabalho enfiado e angustiante. Sobre a literatura, vale a leitura das passagens:

*28 de março de 1911*

[...] Esta confusão consiste nas seguintes coisas: a minha ventura, as minhas faculdades e todas as possibilidades que tenho de ser útil de algum modo estão totalmente no campo literário. [...] Chego a esta conclusão pelo fato de que foi somente em estudos tais que escrevi o melhor dos meus trabalhos. – Ora, não me é possível dar-me completamente a tais ocupações literárias como seria preciso e isso por diferentes razões. Sem sequer ter em consideração a situação de minha família, eu não poderia viver somente da literatura, pela razão de que minhas obras progredem lentamente, e pelo caráter particular delas; além do mais a minha saúde e o meu caráter obstam a que me abandone a uma existência que seria incerta, ainda no caso mais favorável. Aí está o motivo pelo qual me fiz funcionário de um instituto de seguros sociais. Ora, estas duas ocupações não poderiam conciliar-se e permitir uma felicidade geral. A mais íntima ventura em uma torna-se na maior desventura na outra. Se sucede a mim ter escrito alguma coisa boa à noite, não me sinto capaz de executar seja o que for no escritório no dia seguinte. Estas alternâncias não acabam nunca de piorar. No escritório cumprio exteriormente os meus deveres, não aqueles meus deveres íntimos e cada dever íntimo que não satisfeito muda-se em infelicidade que se fixa permanentemente no fundo de mim próprio.<sup>28</sup>

*19 de setembro de 1917*

Não chego a entender como é possível a quem quer que seja quase, conseguir escrever, materializar a dor na dor, o que eu consigo, por exemplo, quando, em pleno desespero, quiçá com a cabeça fervendo de desventura, me assento a uma mesa para transmitir a alguém por escrito: Sou desgraçado. E muito mais, indo até para mais longe disso, e ajuntando inúmeros arrebiques em obediência aos dons que parecem não terem coisa alguma de comum com a desventura, ou mesmo com as orquestrações inteiras de associações. E não está nisso sequer a mentira sequer a pacificação da dor, é um excesso de forças dado pela graça num instante em que a dor esgotou, entretanto, e de modo visível todas as minhas forças e até ao mais profundo de meu ser que ainda descasca.<sup>29</sup>

*Anotações colhidas em outros diários*

Não são a indolência, a má-vontade, a falta de jeito – embora exista um pouco de tudo isto, visto que “a vermina nasceu do nada” – que

<sup>28</sup> KAFKA. *Diários*, p. 44-45.

<sup>29</sup> KAFKA. *Diários*, p. 123.

me fazem naufragar ou nem mesmo me fazem naufragar em todas as coisas: vida familiar, amizade, matrimônio, profissão, literatura, porém sim a ausência do solo, do ar, da lei. Criar para mim tais valores, aí está a minha missão, não para readquirir aquilo que perdi, porém a fim de me poder dizer que nada perdi, pois esta tarefa vale uma outra. [...] Das exigências da vida eu não trouxe nada, tanto quanto eu o sei, a não ser a comum debilidade humana. [...] assumi poderosamente a negatividade do meu tempo que me está aliás muito próximo, que eu não estou autorizado a combater porém que de certo modo tenho o direito de representar. [...] Eu sou um fim ou um começo.<sup>30</sup>

## Considerações finais

Ler o diário de alguém é sempre uma experiência peculiar, especialmente quando se trata de um autor de tamanha importância quanto Franz Kafka. Certamente a experiência de quem busca relatos extremamente íntimos ou um retrato perfeito do autor através de relatos ordenados cronologicamente em que há conexão entre todas as passagens é frustrada, mas é característico do universo kafkiano justamente sair do campo do óbvio e da banalidade.

Ainda que as citações de trechos dos *Diários* de Kafka sejam bastante comuns junto à crítica, poucos são os estudos dedicados exclusivamente a esses textos em sua integralidade, não sendo essa uma realidade exclusiva do nosso país. Existem poucas teses, dissertações e trabalhos de pós-graduação dedicados a ele, “e nenhum deles tem nele seu *corpus* de investigação principal, servindo quase sempre como material de apoio”, afirma Russo.<sup>31</sup>

Infelizmente o presente artigo não foi capaz de explorar temas com grande profundidade, mas guardo a esperança de que futuramente outros pesquisadores terão acesso às novas traduções para o português dos *Diários* e passem a vê-los não apenas como um complemento, mas sim como dignos de leituras e análises profundas tais como as narrativas ficcionais kafkianas.

<sup>30</sup> KAFKA. *Diários*, p. 164.

<sup>31</sup> RUSSO. *Pandaemonium Germanicum*, p. 200-201.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- KAFKA, Franz. *Diários*. Tradução Torrieri Guimarães. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- MATHIAS, Marcello Duarte. Autobiografias e diários. *Revista Colóquio/Letras*, Rio de Janeiro, n. 143, p. 41-62, 1997.
- ROSENFELD, Anatol. *Entre dois mundos*. Introdução de Anatol Rosenfeld; seleção e notas de Anatol Rosenfeld, J. Guinsburg, Ruth Simis e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1967.
- RUSSO, Sâmella Freitas. Os diários de Franz Kafka: uma introdução. *Pandaemonium Germanicum*. São Paulo, v. 25, n. 45, p. 187-211, 2022. DOI: 10.11606/1982-88372545187. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/191512>. Acesso em: 12 jun. 2023
- SOUZA, Celeste Ribeiro de. Pertencimento/não pertencimento. Franz Kafka: um exemplo a ser lembrado. *Estudos avançados (USP)*, São Paulo, v. 35, n. 103, p. 63-80, set./dez. 2001.
- VALENÇA, Jurandy. Kafka e seus diários. *Revista Continente online*. Rio de Janeiro, ed. 249, set. 2021. Disponível em: <http://www.revistacontinente.com.br/edicoes/249/kafka-e-seus-diarios>. Acesso em 18 jun. 2023.



# **Distante da lei: Kafka e a culpa irremediável**

Denise Cristina Campos

A obra de Kafka apresenta um tema que ecoa em várias narrativas: a latência da culpa e a obstrução do acesso às normas sociais. Há, em vários textos do autor, a sugestão de que o sujeito, por mais que busque alcançar a harmonia com a sociedade – o que em termos jurídicos seria agir em conformidade com as permissões legais e não agir contra as proibições – seja pela via do relacionamento com as pessoas, como em “Comunidade”, ou pela via do direito, como em “Diante da Lei”, encontra apenas punição pura e simples, desprovida de justificativa. Nessas narrativas curtas, não há possibilidade de final feliz. Há sempre um empecilho, uma rejeição, um guarda, uma norma arbitrária ou uma construção labiríntica que impede a paga ou a expiação pela culpa.

A convergência de muitos textos para esse mesmo tema encontra uma fonte em comum, a própria história de vida do autor. Em 1919, Kafka escreveu uma carta para seu pai com o intuito de responder à pergunta feita pelo próprio Hermann, que questionou ao filho as razões do medo que sentia em relação a ele. Partindo disso, Kafka afirma que, diante da figura imponente do pai, foi incapaz de responder oralmente a essa pergunta. Conforme apontado por Guatimosim,<sup>1</sup> em diversas passagens da carta, faz-se referência à potência da voz do pai. Em contrapartida, a Kafka resta o silêncio ou, quando muito, a escrita, e é a ela que o escritor recorre para apresentar ao pai as suas considerações sobre a pergunta

<sup>1</sup> GUATIMOSIM. *Kafka e a escrita destinada ao pai*: de uma Carta à letra.

oralizada. Apesar do esforço empregado na escrita da carta, esta nunca chega ao destinatário, fato que combina com a literatura de Kafka.

Na epístola, o escritor apresenta relatos de acontecimentos, questionamentos e reflexões sobre si, sobre sua família, sobre casamento, sobre o judaísmo e sobre trabalho. Todos esses temas orbitam a figura do pai, que é apresentado como uma autoridade inconteste e absoluta que funde as ideias de Deus, com sua voz de trovão, e de poder/lei, com a imposição de regras e ameaças. A carta apresenta o pai como um homem forte e imponente. Em alguns momentos, talvez em função da rememoração das vivências na infância, em que Franz era ainda menino, a imagem do pai é ainda mais agigantada. Hermann foi um homem de negócios que superou a sua origem humilde, nasceu na aldeia judaica de Wossek e conseguiu manter uma situação econômica favorável como comerciante. Para Kafka, o fato de o pai ter tido uma vida pregressa permeada por privações o colocava em uma posição de desdenhar das questões ou dos problemas dos filhos. Nesse sentido, nem mesmo em relação aos revezes enfrentados na vida, Kafka poderia apresentar problemas maiores que os problemas enfrentados pelo pai. Em comparação com o pai, o filho é sempre inferior. Diante disso, tem-se uma zona de impedimento, as atividades ou vivências que o pai domina são campos vedados ao escritor:

Para mim, então é como se entrassem em considerações apenas as regiões que você não cobre ou que não estão ao seu alcance. De acordo com a imagem que tenho do seu tamanho, essas regiões não são muitas nem muito consoladoras, e o casamento não está entre elas.<sup>2</sup>

Essa imagem do mapa ilustra muito bem essa visão do pai como alguém enorme, capaz de cobrir boa parte do mundo do autor.

Dentre os relatos apresentados na carta, há um relato que chama especial atenção. Segundo o autor, nos primeiros anos de vida, em uma noite ele estava choramingando continuamente pedindo água – ele confessa que não estava com sede, mas talvez queria distrair-se –, diante desse fato o pai, depois de ameaçar o filho severamente e, mesmo assim,

<sup>2</sup> KAFKA. *Carta ao pai*, p. 68.

não conseguir que o pequeno Franz parasse de choramingar, tirou-o da cama, levou-o para a *pawlatsche*<sup>3</sup> e deixou-o ali sozinho com as roupas de dormir e a visão da porta fechada. Essa cena repercutiu no imaginário do autor:

Anos depois eu ainda sofria com a torturante ideia de que o homem gigantesco, meu pai, a última instância, podia vir quase sem motivo me tirar da cama à noite para me levar à *pawlatsche* e de que eu era para ele, portanto, um nada dessa espécie.<sup>4</sup>

Nesse trecho, percebe-se o emprego da linguagem jurídica, o pai é comparado à instância de poder, mas não à primeira instância, e sim à última, ou seja, a decisão ou a ação do pai não é passível de recurso, não há outra instância que possa rever a decisão do pai.

O uso de termos jurídicos é corrente no texto. A familiaridade com o mundo jurídico, em função da sua formação como advogado, é perceptível na carta. Quanto a isso, o autor confessa, em carta a Milena, que a *Carta ao pai* é um trabalho de advogado com “todas as argúcias legais”.<sup>5</sup> A relação entre o escritor e o destinatário da carta não parece ser baseada em afeto, mas em autoridade. Nesse contexto, a retórica canalizada na escrita é a única arma que o autor tem para defender-se, ainda que não haja a possibilidade de retroagir à pena, já cumprida e ainda em curso, da falta de acolhimento. A formação de Kafka, mesmo não sendo motivo de estima pelo escritor, teve forte influência na literatura que produziu. Talvez o autor tenha visto no direito uma via de acesso à instância superior. Se a relação é baseada em autoridade, faz-se necessário conhecer os trâmites do poder para, pelo menos, tentar vislumbrar as fundamentações da sentença.

O relato da *pawlatsche* apresenta uma marcação exemplar da figura de poder que surge como um órgão sancionador. Não há clareza quanto à infração cometida, não há regra anterior que tenha sido descumprida. Há apenas uma ação aparentemente inocente que provoca a fúria de quem tem poder para penalizar. Talvez a regra tenha sido

<sup>3</sup> “Termo tcheco que designa o balcão ou a varanda de uma casa.” (KAFKA. *Carta ao pai*. Nota do tradutor.)

<sup>4</sup> KAFKA. *Carta ao pai*, p. 13.

<sup>5</sup> KAFKA *apud* GUATIMOSIM. *Kafka e a escrita destinada ao pai*: de uma Carta à letra, p. 47.

apresentada no momento das ameaças, entretanto, a ameaça é também uma espécie de punição. O desfecho do episódio com o abandono de Kafka ao relento apresenta um outro problema: a falta de proporcionalidade. O pai não corrige, não exige a reparação do “dano”, ele simplesmente aplica uma punição que não está no mesmo nível da ofensa. Essa ausência de explicação deixa o menino confuso em relação às regras que regem a vida na casa.

Em outra passagem, o escritor confirma o problema de adequação às regras familiares: “Eu vivia imerso na vergonha: ou seguia as suas leis, e isso era vergonha porque elas só valiam para mim; ou ficava teimoso, e isso também era vergonha, pois como me permitia ser teimoso diante de você?”<sup>6</sup> Que havia regras na casa isso é inegável, mas o problema é que essas regras só eram conhecidas no momento da infração e de conseqüente punição. Sendo assim, Kafka não tinha o seu direito de defesa assegurado. O fato de as regras serem aplicáveis apenas a Kafka também reforça essa áurea de injustiça que paira sobre o relato. É verdade que Hermann não batia em Kafka, o que poderia significar que não havia punição de fato, entretanto, a atitude verbal empregada no trato com o filho demonstra que a ameaça era uma punição ainda mais dolorosa:

É fato também que você nunca me bateu de verdade. Mas os gritos, o enrubescimento do seu rosto, o gesto de tirar a cinta e deixá-la pronta no espaldar da cadeira para mim eram quase piores. É como quando alguém deve ser enforcado. Se ele é realmente enforcado, então morre e acaba tudo. Mas se precisa presenciar todos os preparativos para o enforcamento e só fica sabendo do seu indulto quando o laço pende diante do seu rosto, então ele pode ter de sofrer a vida toda com isso. Além do mais, das muitas vezes em que, na sua opinião declarada, eu teria merecido uma surra, mas escapara por um triz por causa da sua clemência, se acumulava de novo um grande sentimento de culpa. De todos os lados eu desembocava na sua culpa.<sup>7</sup>

A comparação apresentada nesse trecho ilustra o peso da ameaça sobre o filho. Se a pena fosse apenas aflição ao corpo, então, com o

<sup>6</sup> KAFKA. *Carta ao pai*, p. 19.

<sup>7</sup> KAFKA. *Carta ao pai*, p. 30.

passar dos dias, eventuais marcas estariam curadas. Entretanto, como a pena afligia o ser de um menino em formação, a marca ainda ficou latente na vida adulta.

A citação apresentada termina com a repetição da palavra culpa. Ao longo da carta, conforme afirma Guatimosim,<sup>8</sup> a palavra *Schuld*, que tem a acepção de culpa e também de dívida, aparece 37 vezes, além disso, essa é a única palavra sublinhada em todo o texto. Na relação com o pai, a culpa parece ser o lugar de reincidência. A culpa ou a dívida que o filho tem para com o pai não decorre de uma desobediência gratuita e deliberada, mas de uma inadequação às regras que surgem, como em um campo minado, à medida que se caminha.

Franz deixa claro que queria estar a todo preço dentro da lei. Porém, aquela que se lhe oferece não vem do Estado de Direito que rege a todos, mas de uma exceção que exclui o desejo e a singularidade de cada um, deixando-o postado diante dos caprichos de um legislador que parece estar apenas no exercício de sua vontade.<sup>9</sup>

No Estado de Direito, as regras não seguem o arbítrio de uma única pessoa, antes, são resultado de um processo legislativo, que conta com a participação e/ou a representação das pessoas que se sujeitarão às normas criadas. Além disso, um dos princípios basilares do Estado de Direito é que todos são iguais perante a lei. Como bem apontado por Guatimosim, não é em um Estado de Direito que vive o autor em sua instância familiar, mas em um “Estado de Exceção”.

A análise das ações do pai apresentadas na carta demonstra que Kafka não apenas emprega uma linguagem jurídica, mas também lê os fatos sob a ótica do Estado de Direito. Novamente, se a relação se constitui sobre a ótica da autoridade, o autor denuncia que a atitude do pai não é juridicamente válida. No campo da teoria do direito é interessante pontuar que as relações se dão de duas formas: ou as pessoas seguem uma norma pré-estabelecida, fruto do contrato social (heterodeterminação), ou as pessoas obrigam-se autonomamente a algo, contrato particular

<sup>8</sup> GUATIMOSIM. *Kafka e a escrita destinada ao pai*: de uma Carta à letra, p. 36.

<sup>9</sup> GUATIMOSIM. *Kafka e a escrita destinada ao pai*: de uma Carta à letra, p. 24.

(autodeterminação). Quando se fala em obrigação, a teoria majoritária utiliza justamente o termo *Schuld* para definir um dos aspectos da obrigação.

Antes de apresentar uma definição de obrigação, o jurista Caio Mário faz a seguinte afirmação:

O ordenamento social é referido de deveres: do cidadão para com a sua Pátria, na órbita política; do indivíduo para com o grupo, na ordem social; de um para com os outros, dentro do organismo familiar; de uma pessoa para com outra pessoa, na vida civil. Não importa onde esteja, o homem acha-se rodeado de experiências, das quais lhe resultam situações que traduzem imposições, deveres ou obrigações.<sup>10</sup>

As obrigações, portanto, não são privilégio do sistema jurídico, as relações sociais também compartilham desse instituto. Ocorre que, enquanto na seara da lei a obrigação é fruto de uma validação pretérita e escrita, baseada na autoridade, nas demais relações sociais as obrigações baseiam-se em argumentos morais, regras não escritas, mas que são socialmente replicadas. Para dar um exemplo, cumprimentar as pessoas não é uma norma legal, mas socialmente é uma regra ensinada e reforçada por outros meios, que não a norma jurídica, o que gera uma obrigação em relação às demais pessoas, sendo assim, uma pessoa que não cumprimenta as outras pode ser taxada como mal-educada. Considerar que uma pessoa não é educada é fruto de normas morais que são social e culturalmente construídas. Não é, portanto, o mesmo que identificar uma pessoa como infratora da lei ou como criminosa, as sanções não são iguais.

Partindo dessas considerações, tem-se subentendido que o não cumprimento de uma obrigação pode levar a uma punição. As obrigações, como se percebe na etimologia da palavra, representam uma ligação entre partes, o rompimento dessa ligação gera um dever de reparação. De forma sistemática, a obrigação é composta por três elementos: subjetivo (partes), objetivo (prestação objetivo da obrigação) e elemento imaterial ou espiritual (vínculo jurídico "liame que liga os sujeitos,

<sup>10</sup> PEREIRA. *Instituições de direito civil: teoria geral das obrigações*, p. 3.

possibilitando ao credor exigir uma conduta do devedor”).<sup>11</sup> No fim do século XIX, Alois Brinz, partindo do estudo das fontes romanas do direito, desenvolveu a teoria de que o vínculo jurídico da obrigação pode ser decomposto em dois elementos: *Schuld* (dívida) e *Haftung* (responsabilidade). A dívida é o dever legal a ser cumprido e a responsabilidade é a possibilidade de sujeição da parte devedora pela parte credora para que seja cumprida a obrigação.

A decomposição apresentada é importante, pois permite que a obrigação seja analisada sob a ótica do cumprimento/não cumprimento. Uma vez instituída uma obrigação, tem-se uma parte credora e uma parte devedora, esta deve algo, que pode ser prestar um serviço, pagar uma quantia, entregar algo etc., para a parte credora. Caso a obrigação seja descumprida, ou seja, caso a *Schuld* não seja extinta nos termos do acordo ou da norma, surge para o credor uma pretensão executiva, ou seja, um direito de suprir o descumprimento da obrigação. De forma exemplificativa, caso um sujeito deva a outro uma quantia em dinheiro a ser devolvida em um determinado prazo, e isso não é feito, o credor pode ir atrás dos bens do devedor para ter ressarcida a quantia devida. Em se tratando de uma obrigação de prestar um serviço, por exemplo, caso o devedor não cumpra a obrigação no prazo determinado, o credor pode exigir que outra pessoa o faça às expensas do devedor ou exigir uma reparação pecuniária, por exemplo. Há outras modalidades de obrigação, mas o que importa ser frisado é que, em todos os casos, diante de um débito não pago, surge a responsabilização.

Nas conformações do direito moderno, a responsabilização por uma obrigação, especialmente em se tratando de obrigação civil, pode ser resolvida com uma reparação em dinheiro. Entretanto, nem sempre foi assim. No direito romano arcaico havia a possibilidade de o devedor responder por suas dívidas com o próprio corpo, o que era chamado de *nexum*. Por esse instituto, o devedor ou a família vendiam-se ao credor (automancipação) ou se davam em penhor (autoempenhamento) para satisfazer o cumprimento da obrigação preexistente. Essa forma de pagamento de dívida criava uma situação complicada para o devedor, pois

<sup>11</sup> SIMÃO. *Revista Jurídica ESMP-SP*, p. 168.

enquanto “não pagava ou outro não se oferecia para pagar por ele para liberá-lo (mediante a solenidade chamada *solutio per aes et libram*), ao credor cabia o direito de golpeá-lo e fazê-lo trabalhar por sua própria conta. O devedor era mantido em cárcere privado.”<sup>12</sup> Esse instituto, contudo, perdeu forças e, em 326 a.C., com a edição da *Lex Poetelia Papiria*, “ocorreu a supressão da *manus iniectio* e o credor não mais podia obrigar o devedor a trabalhar, ou mesmo castigá-lo”.<sup>13</sup> A impossibilidade de sanção pessoal fez com que esse instituto caísse de vez em desuso.

Em Kafka, a questão da lei e do direito parece apontar para um direito romano arcaico, pois a tortura é uma forma de punição recorrente em seus textos ficcionais. *Na colônia penal* é uma narrativa exemplar nesse sentido. Na carta ao pai, conforme apresentado, o escritor sente-se torturado pelo pai, a tortura não o atinge corporalmente, mas mentalmente, pois há uma constante exposição aos meios e aos instrumentos de tortura que poderiam ser empregados. Nesse sentido, à semelhança do Instituto do *Nexum*, o credor tem o devedor sob os seus poderes e, embora não o acorrente fisicamente, este fica aprisionado pelo medo e pela culpa. A qualquer momento, ou em uma manhã, o devedor pode acordar e se deparar com a execução da pena. A aplicação da punição, ainda que cruel e desproporcional, significaria extinção da obrigação e, portanto, liberação do credor. Mas isso não se apresenta como horizonte possível, nem na carta e nem em outras narrativas.

Como dito anteriormente, a obrigação institui um vínculo entre as partes. Esse vínculo pode ser resolvido por meio do pagamento da dívida ou por meio da responsabilização. Não sendo possível nem o pagamento e nem a responsabilização, permanece a *Schuld*. Ainda que tenha decorrido tempo suficiente para ocorrer a prescrição do débito, o que se teria é a extinção da responsabilização e não a extinção da dívida. Em outras palavras, o crédito deixaria de ser exigível, mas subsistiria a obrigação ainda que imprópria. Esta, também chamada de obrigação natural, pode ser definida da seguinte forma:

<sup>12</sup> SIMÃO. *Revista Jurídica ESMP-SP*, p. 172.

<sup>13</sup> SIMÃO. *Revista Jurídica ESMP-SP*, p. 173.

A obrigação natural é um *tertium genus*, entidade intermediária entre o mero dever de consciência e a obrigação juridicamente exigível, e por isso mesmo plantam-na alguns (Planiol, Ripert e Boulanger) a meio caminho entre a moral e o direito. É mais do que um dever moral, e menos do que uma obrigação civil. Ostenta elementos externos subjetivos e objetivos desta, e tem às vezes uma aparência do *iuris vinculum*.<sup>14</sup>

Entre Franz e o pai parece haver uma obrigação natural, que extrapola o mero dever moral, mas não chega a ser um dever jurídico. Por assim ser, nem os meios jurídicos e nem os meios de composição sociais são hábeis à solução desse vínculo.

Para além do problema obrigacional que se institui, há uma questão anterior que ecoa na relação com o pai: qual a norma ou acordo que deu causa ao surgimento da obrigação? Ou ainda, qual é a obrigação? Diante dessas questões, o escritor parece ser não um sujeito de direito, que participa das decisões que o afetam, mas apenas um sujeito de deveres, quando muito, em realidade, tem-se a impressão que não passa de um objeto de punições. A despersonalização de Kafka é enfatizada na carta pela constante aparição da palavra “nada”. A grandeza do pai, a imperatividade das regras, a distância da lei e a perenidade da culpa faziam-no sentir cada vez menor, franzino, impotente como um inseto.

Apesar de sua condição diminuta, Franz emprega esforços para entender a sua condição diante do pai. Essa figura que, mesmo estando tão perto e influenciando tanto a vida do autor, permanece inacessível e imperiosa. Há, na obra de Kafka, reflexos do caráter do pai na representação de instituições de poder e há também a tônica da vedação ao acesso a uma fundamentação que justifique a realidade dada. Para além das categorias jurídicas, o escritor recorre também à religião para buscar respostas. A origem judaica legou-lhe uma tradição extensa de discussão a respeito de mandamentos. É interessante notar que, no judaísmo, a Torá, livro fundador da tradição, é lida como sendo, também, um código de leis. O livro entregue aos israelitas por meio de Moisés apresenta regras morais, cerimoniais e de organização social. Mas há algo interessante

<sup>14</sup> PEREIRA. *Instituições de direito civil*: teoria geral das obrigações, p. 28.

nessa entrega, antes de apresentar a revelação, Deus pergunta se o povo aceita a revelação e, só após o aceite, as normas são entregues.

A dimensão pactual presente na tradição religiosa a qual o escritor pertencia não está presente na relação com o pai e essa condição influencia a leitura que o escritor faz do pentateuco. Talvez em busca de explicações a respeito da origem das normas, Kafka lê o livro de Gênesis. Essa leitura, entretanto, pela forma como o escritor registra as suas percepções, distancia-se da perspectiva pactual presente no livro do Êxodo, que relata o episódio da entrega da Torá ao povo. Na entrada do dia 19 de junho de 1916, Kafka faz a seguinte anotação:

E escutaram a voz do Senhor que caminhava pelo jardim, porque o dia arrefecera.

Descanso de Adão e Eva.

E o Senhor Deus deu a Adão e a sua mulher vestidos de peles de animais, e os cobriu.

Fúria de Deus contra a família humana. As duas árvores.

A proibição sem justificativa.

O castigo para todos (serpente, mulher, homem).<sup>15</sup>

Essa anotação do diário mostra uma leitura topicalizada do relato da queda, Gênesis 3. É interessante notar que as marcações que o autor faz desse relato demonstram que até mesmo na primeira infração não há uma clareza quanto aos motivos que sustentam a regra. Não comer do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal é para Kafka uma proibição sem justificativa. A regra está posta e não há possibilidade de discussão, pelo menos não nessa passagem.

O relato que inaugura a instituição da pena na tradição judaica não parece oferecer uma justificativa quanto à fundamentação da lei. O acesso ao núcleo de sustentação da norma é vedado. Essa percepção tem reverberações em toda a ficção de Kafka, que apresenta o estado de exceção como regra. A arbitrariedade não comporta racionalizações, o que é posto é uma regra incontestável. Não existe a menor possibilidade de contraditório ou de ampla defesa, a pena está à espreita. E a maior das penas é a impossibilidade do cumprimento da mesma e, consequentemente, a impossibilidade de liberação da culpa. Talvez, por isso, muitas

<sup>15</sup> KAFKA. *Diários*, p. 119.

das narrativas de Kafka arrastam-se no impasse da indissolução. Não há redenção possível, a dívida ultrapassa as possibilidades naturais de pagamento, a única forma de dissolução possível seria a morte.

A carta ao pai termina com uma resposta simulada do pai pelo próprio autor. Nessa “resposta” o pai afirmaria que o filho não é sincero na sua defesa, apenas simula uma posição de autodefesa, quando na verdade é um lutador desleal, que luta como um inseto daninho “que não só pica, mas também suga simultaneamente o sangue para conservar a vida”.<sup>16</sup> Com esse desfecho, tem-se que a culpa é o elemento que inicia e encerra a carta. O ponto de partida da carta é também a conclusão: o medo e a culpa são sentimentos que sustentam a circularidade da situação do autor. Franz tem medo do pai porque não consegue se libertar do sentimento de culpa que permeia essa relação. Não importa o que faça. Ainda que apresente a sua argumentação, ainda que discuta as irregularidades da pena, ainda que demonstre o absurdo de uma existência anulada, ele mesmo não ultrapassa a linha da consciência crítica para o rompimento com a realidade imposta. “Ao longo da vida, Kafka é o que não ousa o passo seguinte; o que, estando próximo, permanece distante. Essa posição ambígua, existencialmente dilaceradora, era, no entanto, a condição para que mantivesse sua medida crítica.”<sup>17</sup>

## Referências

- GUATIMOSIM, Bárbara Maria Brandão. *Kafka e a escrita destinada ao pai*: de uma Carta à letra. 2013. 205 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KAFKA, Franz. *Diários*. Tradução de Torrieri Guimarães. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- KAFKA, Franz. *Um médico rural*: pequenas narrativas. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- KONDER, Leandro. *Kafka: vida e obra*. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- LIMA, Luiz Costa. O contexto de Kafka. In: LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz*: Kafka. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. p. 164-185.
- PEREIRA, Caio Mário da Silva. *Instituições de direito civil*: teoria geral das obrigações. 24. ed. Rio de

<sup>16</sup> KAFKA. *Carta ao pai*, p. 72.

<sup>17</sup> LIMA. O contexto de Kafka, p. 172.

Janeiro: Editora Forense, 2011.

SACKS, Jonathan. *Uma letra da Torá*. Traduzido por Betty Rojter e Paulo Rogério Rosenbaum. São Paulo: Editora Sêfer, 2002.

SIMÃO, José Fernando. A teoria dualista do vínculo obrigacional e sua aplicação ao direito civil brasileiro. *Revista Jurídica ESMP-SP*, v. 3, p. 165-181, 2013.

# Kafka e o deslocamento impossível

Ewerton Martins Ribeiro

*Eu o recorde de um antigo provérbio jurídico: para o suspeito, o movimento é melhor do que o repouso, pois aquele que repousa sempre pode, sem o saber, estar no prato de uma balança e ser pesado junto com os seus pecados.*

Comerciante Block a Josef K., em *O processo*

A leitura da obra de Kafka permite notar algumas constantes, se considerarmos num mesmo esforço de apreciação seus romances, suas novelas, seus contos, suas narrativas menores, seus aforismos. Por exemplo, a recorrência da imagem gestual e do tom parabólico; o desenho do panorama arquitetônico como uma imagem significativa do estado (opressão, cisão, liberdade etc.) do personagem; o aspecto ora expressionista, ora onírico dessas construções; a investigação da dicotomia real/aparente; o trabalho com a voz narrativa, a sua indefinição, em certos momentos, incontornável etc. – e a dificuldade de atribuição de sentido que resulta da articulação de tudo isso: a projeção de um efeito literário que nos alcança carente de um substrato de sentido, sem deixar, em razão disso, de ser efetivo. É na esteira dessa lista que noto, particularmente, como alguns dos mais densos textos de Kafka põem em cena a dificuldade de se percorrer caminhos: se o autor, como revelam os seus *Diários*, era um adepto das caminhadas, para os seus personagens é sempre custoso se deslocar – chegar aos destinos, quase sempre impossível.

Em Kafka, essa impossibilidade de deslocamento se realiza de fato como uma ética. Pois vejamos: quando o deslocamento efetivamente ocorre ou é referido, ele é narrado como excentricidade (como em “O passeio repentino” e “O caminho para casa”), ironia (“Excursão às montanhas” e “Para a meditação de grão-cavaleiros”), absurdo (“Desejo de se tornar índio” e “As árvores”), imposição da descontinuidade (“Durante a construção da muralha da China”) ou condenação à morte (“Pequena

fábula”). Em *A metamorfose*, Gregor Samsa é um caixeiro-viajante, mas na história da sua transformação ele já surge transformado, o que significa dizer que ele “nasce” já incapacitado de realizar qualquer locomoção; *Na colônia penal*, já na iminência do fim, no porto, quando o explorador estrangeiro toma o barco para ir embora, o soldado e o condenado correm na sua direção, na esperança de poder partir junto dele. Para eles, contudo, não há esperança:

O explorador ainda estava no meio da longa escada que dava para os barcos quando os dois vieram correndo atrás. Provavelmente queriam forçar no último instante o explorador a levá-los consigo. Enquanto o explorador negociava com o barqueiro a travessia até o navio a vapor, os dois desceram a escada a toda pressa, sem dizer nada, pois não ousavam gritar. Mas quando chegaram embaixo, o explorador já estava no barco e o barqueiro acabava de soltá-lo da margem. Ainda teriam podido saltar dentro da embarcação, mas o explorador ergueu do fundo do barco uma pesada amarra, ameaçou-os com ela e desse modo impediu que eles saltassem.<sup>1</sup>

Talvez a exceção ao que se aborda aqui seja *O desaparecido*, o primeiro romance de Kafka, mais tarde nomeado por Max Brod como *Amerika*. No seu primeiro capítulo, publicado também como conto, sob o título “O foguista”, o jovem Karl Rossmann efetivamente chega a um destino, ainda que, nesse caso, a história já se instaure no destino alcançado – e, para efetivamente agarrá-lo, seja preciso sacrificar algo do caminho, a saber, o próprio foguista, mote da trama, e a vaga possibilidade de lhe fazer justiça, outro dos temas caros ao escritor. *O desaparecido ou Amerika*<sup>2</sup> é um livro que pode ser considerado, por mais de um aspecto, pré-kafkiano, razão pela qual não pretendo me aprofundar nele neste inventário. De todo modo, tirante o caso excepcional, o trânsito, em Kafka, acaba mesmo por se revelar no mais das vezes inviável.

No próprio *O foguista*: quando o jovem Rossmann volta ao navio para buscar o guarda-chuva esquecido, ele antes encontra

fechado pela primeira vez um corredor que teria encurtado muito o caminho, o que provavelmente se relacionava com o desembarque de todos os passageiros, e teve de buscar passagem a custo por um sem-número de pequenos recintos, corredores de curvas

<sup>1</sup> KAFKA. *O veredicto/ Na colônia penal*, p. 70.

<sup>2</sup> KAFKA. *O desaparecido ou Amerika*.

contínuas, curtas escadas que se seguiam sem parar umas às outras, um compartimento vazio onde estava abandonada uma escrivantina, até que<sup>3</sup>

– bem, até que ele se perca por completo, descaminho que é justamente o que instaura seu encontro e sua subsequente relação com o foguista, o que o conduzirá para o citado desfecho por subtração, outra das recorrências da obra do escritor.

O trecho que inicia o conto “A recusa”, coligido nas *Narrativas do espólio*, é outra ilustração dessa dificuldade, senão impossibilidade de locomoção na obra de Kafka.

Nossa cidadezinha não fica, por certo, situada nem de longe na fronteira; para chegar à fronteira a distância é tão grande que talvez ninguém aqui do lugarejo tenha estado lá: é preciso atravessar planaltos desérticos, mas também amplas terras férteis. A pessoa fica cansada só de imaginar uma parte do caminho, e mais que uma parte é algo que não pode nem imaginar. No percurso também há grandes cidades, muito maiores que nossa pequena cidadezinha. Dez cidadezinhas dessas, colocadas umas ao lado das outras, e dez outras impostas de cima para baixo não dão como resultado nenhuma dessas cidades grandes e apertadas. Se a pessoa não se perde no caminho, então ela se perde, sem dúvida, nas cidades, e desviar-se delas é impossível, por causa do seu tamanho. Mas quando se quer comparar tais distâncias, elas acabam sendo ainda mais longas da que vai até a fronteira – é como se alguém dissesse que um homem de trezentos anos é mais velho do que um de duzentos –; de modo que a distância do nosso povoado até a capital é maior ainda do que até a fronteira.<sup>4</sup>

Para Enrique Mandelbaum, esse tipo de construção textual, em que se vai enfileirando empecilhos e dificuldades ao deslocamento, confere aos textos de Kafka um parentesco com o gênero épico. Trata-se, contudo, de uma épica negativa, já que a ação heroica, em sua superação contínua de desafios grandiosos, é integralmente subtraída da aventura – a rigor, não há aventura. Escreve Mandelbaum:

Nesses textos em que a atividade central manifesta é o deslocamento de uma personagem, o seu ir [...] ou o seu vir [...] de um lugar para o outro, o elemento que problematiza e confere a densidade

<sup>3</sup> KAFKA, *Contemplação/ O foguista*, p. 46.

<sup>4</sup> KAFKA. *Narrativas do espólio*, p. 115.

peculiar à jornada que nos é narrada não advém propriamente da atividade descrita, mas do modo como as frases articulam e organizam o que é narrado, criando um interjogo ambíguo, uma tensão entre distância e proximidade.<sup>5</sup>

Nesses textos todos, temos uma geometria através da qual se reiteram dificuldades de deslocamentos espaciais com repercussões temporais, uma geometria do impossível ou, pelo menos, uma geometria na qual a comunicação se impossibilita.<sup>6</sup>

Quando Albert Camus escreveu que a obra de Kafka encena um “universo sem progresso”,<sup>7</sup> ele falava também sobre isso: a impossibilidade de deslocamento como a impossibilidade da comunicação. Para Camus, a obra de Kafka é uma obra em que personagens “trêmulos e obstinados” perseguem “problemas que eles nunca formulam”,<sup>8</sup> quando o que chamamos aqui de movimento seria, em certa perspectiva, a própria formulação. De igual modo, já se pensou essa impossibilidade de deslocamento como uma imagem para o caráter intransitivo do sentido, no diálogo que se estabelece, nas obras de Kafka, entre a emissão e a recepção; a impossibilidade de surgir, em “ação”, algo que seja um “comum” para essas duas instâncias, aspecto que já motivou a se pensar Kafka como um “poeta”.<sup>9</sup>

É também possível notar, em Kafka, a recorrência de uma espécie de abdicação do movimento (recusa, desistência, estagnação), conquanto recorrentemente se sugira que ele seja desejado; nota-se, igualmente, o modo como o espaço-tempo recorrentemente se dilata, dificultando a ação. “Diante da lei” e do seu porteiro, o homem do campo pede para entrar, mas “não tenta entrar”, ainda que a porta – destinada exclusivamente para ele – siga por todos os anos aberta; no excerto “Uma mensagem imperial”, que integra o conto “Durante a construção da muralha da China”, o imperador envia uma mensagem para você, mas, mal o mensageiro se põe em marcha, os espaços entre vocês começam a se dilatar e a se desdobrar de tal modo que, numa transfiguração literária do paradoxo

<sup>5</sup> MANDELBAUM. *Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível*, p. 44.

<sup>6</sup> MANDELBAUM. *Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível*, p. 54.

<sup>7</sup> CAMUS. *A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka*, p. 152.

<sup>8</sup> CAMUS. *A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka*, p. 147.

<sup>9</sup> PUCHEU. *Kafka poeta*.

de Zenão, de repente já não importa mais o quanto o homem avance: ele nunca será capaz de te alcançar, ainda que continue se movendo por toda a eternidade em sua direção. É como uma estrela que se afasta da Terra acima da velocidade da luz: ainda que lance continuamente o seu brilho em nossa direção, tudo o que vemos, para sempre, é o escuro.

Em relação a esse conto, nota-se ainda: ali, é o mensageiro quem se locomove; você, a quem a mensagem é destinada, não dá um passo sequer: aguarda-a parado, "sentado junto à janela",<sup>10</sup> na esperança de vislumbrar um brilho qualquer no céu absolutamente escuro da noite.

Curiosamente, ao mesmo tempo em que obsta todo deslocamento, a literatura de Kafka é toda feita de portas, pontes, estradas, caminhos, cavalos, corredores, janelas. Pois as pontes: até quando o homem se transforma nelas, o trajeto não se realiza – "meus pensamentos se moviam sempre em confusão e sempre em círculo"<sup>11</sup> –, pois "a ponte" situa-se num lugar em que não é usada nunca – "a ponte ainda não estava assinalada nos mapas"<sup>12</sup> –, e, mesmo quando surge finalmente um passante, em vez de realizar a passagem, ele causa intencionalmente o seu desabamento, saltando com os dois pés no meio do seu corpo (logo, despencando junto, possivelmente).

Em um dos fragmentos de *Passagens*, em que distingue o conceito de limiar do conceito de fronteira, estabelecendo aquele como uma região, uma "zona" (o fragmento consta na passagem "O, 2ª, 1ª"), Walter Benjamin escreve:

Ritos de passagem – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares.<sup>13</sup>

Com efeito, é possível notar que, em Kafka, essa obstrução ao deslocamento de que se fala ocorre, em certos momentos, de fato em razão de o espaço ser estabelecido em limiares intransponíveis. A de Kafka é

<sup>10</sup> KAFKA. *Um médico rural*: pequenas narrativas, p. 42.

<sup>11</sup> KAFKA. *Narrativas do espólio*, p. 64.

<sup>12</sup> KAFKA. *Narrativas do espólio*, p. 64.

<sup>13</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 815.

uma literatura que trata disso: do desgaste insuportável que há em toda travessia, mesmo que seja apenas de uma aldeia a outra; disso e do fato de que até mesmo “o tempo de uma vida comum que transcorre feliz”, como faz saber o avô de “A próxima aldeia”, não é “nem de longe suficiente para uma cavalgada como essa”.<sup>14</sup> Em Kafka, os gestos dos personagens indicam essa dificuldade: não raro, seus corpos pendem para a frente ou para o lado, sem que as pernas acompanhem a sugestão de movimento, restando um corpo a vacilar.

Ao pensar a obra de Kafka à luz do citado fragmento de Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin coloca isso de que vim falando aqui nos seguintes termos:

A experiência do limiar, da passagem, da transição, as metáforas das portas, dos corredores, dos vestibulos, tudo isso povoa a obra de Kafka – mas não leva a lugar nenhum. Pior: o limiar parece ter adquirido uma tal espessura que dele não se consegue sair, o que acaba negando sua função. Tenta-se atravessar uma porta escancarada sem poder sair do lugar, como se encena na parábola central de *O processo*, “Diante da Lei”. Assim, vagamos na obra de Kafka de limiar em limiar, de corredor em corredor, de sala de espera em sala de espera, sem nunca chegar aonde se almejava ir e correndo o risco de esquecer o alvo desejado.<sup>15</sup>

Essa mesma ideia – de se estar enredado em uma espécie de labirinto estabelecido menos por curvas que por densidade – se faz ver em “Sobre os símiles”, narrativa de Kafka em que se explica que,

quando o sábio diz: “Vá para o outro lado”, ele não quer significar que se deva passar para o lado de lá, o que, seja como for, ainda se poderia fazer, se o resultado da caminhada valesse a pena; ele no entanto se refere a algum outro lado lendário, a alguma coisa que não conhecemos, que nem ele consegue designar com mais precisão e que, também neste caso, não pode nos ajudar em nada.<sup>16</sup>

Já quando o que se tem à frente é uma referência mais prática, pedestre, do poder estabelecido, o caráter inviável de qualquer percurso alcança ares ainda mais surreais. É o que se dá em “Desista”, conto em que, após pedir a um guarda uma orientação do caminho até a estação rodoviária, o protagonista se vê tragado pelo seguinte diálogo:

<sup>14</sup> KAFKA. *Um médico rural*: pequenas narrativas, p. 40.

<sup>15</sup> GAGNEBIN. *Entre a vida e a morte*, p. 19.

<sup>16</sup> KAFKA. *Narrativas do espólio*, p. 210.

- De mim você quer saber o caminho?
- Sim – eu disse –, uma vez que eu mesmo não posso encontrá-lo.
- Desista, desista – disse ele e virou-se com um grande ímpeto, como as pessoas que querem estar a sós com o seu riso.<sup>17</sup>

Toda e qualquer viagem – seja a que leva de uma aldeia a outra ou a uma estação de trem, seja a que não visa alcançar nenhum outro objetivo senão um mísero “fora-daqui”, seja a composta pelo mais tímido passo, seja a que percebe que o que busca, na verdade, é o “outro lado” lendário, em sua instância de terceira margem – será, em Kafka, sempre tão imensa que a única forma sensata de a iniciar será, surpreendentemente, não levando nenhuma provisão junto a si. “A viagem é tão longa que tenho de morrer de fome se não receber nada no caminho”, diz o narrador de “A partida”, para em seguida completar: “Nenhuma provisão pode me salvar. Por sorte esta viagem é realmente imensa.”<sup>18</sup>

O que se revela nessa passagem é que, em Kafka, toda e qualquer viagem conduz à condenação, realize-se ela da forma mais convencional, a morte, ou de alguma forma diversa, como no confronto com uma aporia, outra das recorrências do escritor. Contraditoriamente, essa condenação vai surgir eventualmente como uma espécie de salvação – salvação do estado imediatamente anterior ao da condenação, isto é, o insuportavelmente tantalizador estado daquele que aguarda, de uma instância externa de poder, a resolução que nunca vem. Por isso abdica-se da provisão: para se salvar de uma viagem em que nenhuma provisão pode nos salvar, é preciso abdicar da própria ideia de provisão. Dito de outro modo, “tenho’ de morrer de fome”, ideia que remete ao aspecto metafísico ocasionalmente imputado à literatura de Kafka.

Vejamos, por exemplo, o caso de “O abutre”, um dos textos de Kafka que retoma o mito de Prometeu. Nele, a ave já não despedaça o fígado, mas os pés, membros que viabilizam a locomoção. Desse modo, a vítima já nem precisa estar acorrentada, pois surge já subtraída da funcionalidade de seu instrumento de fuga. A esse Prometeu, o que impede a salvação não vem de fora do indivíduo: integra-o como parte despedaçada de si. E, em face da impossibilidade da salvação via deslocamento,

<sup>17</sup> KAFKA. *Narrativas do espólio*, p. 210.

<sup>18</sup> KAFKA. *Narrativas do espólio*, p. 141.

recorre outra vez à única opção que resta, a salvação pela morte, uma forma de liberdade:

Agora eu via que ele tinha entendido tudo: levantou voo, fez a curva da volta bem longe para ganhar ímpeto suficiente e depois, como um lançador de dardos, arremessou até o fundo de mim o bico pela minha boca. Ao cair para trás senti, liberto, como ele se afogava sem salvação no meu sangue, que enchia todas as profundezas e inundava todas as margens.<sup>19</sup>

Em razão de tudo isso, em Kafka, no que diz respeito à concepção literária, a condenação quase não surge como um recurso para o acirramento da tensão narrativa, como talvez pudesse ser mais natural, mas como a sua inesperada resolução. É o que ocorre, com ares de estado da arte, com Georg Bendemann no fim de "O veredicto": se antes ele se movia com indolência pelo apartamento, agora, no instante imediatamente subsequente ao momento em que recebe a condenação paterna, ele já se move como um autômato, aceleradamente, superando sem dificuldades todo tipo de impedimento que pudesse se apresentar à sua locomoção – tudo para, ao cabo, se deixar cair ponte abaixo, em uma espécie de amor resolvido.

Mesmo em "A construção", em que se tem a vantagem de estar em casa e "conhecer com precisão todos os caminhos e todas as direções",<sup>20</sup> a radicalidade da neurose do animal protagonista impede que ele frua os espaços que ele mesmo construiu para percorrer. Para ele, o trânsito é penoso, beira o impossível, conduz ao esgotamento físico, e ao mesmo tempo parece-lhe que esses espaços estão prestes a serem tomados por outros seres que também têm, por justo direito de presença, esses espaços como casa. Urge, então, combater esses "outros", mas não há forma de combater, de modo que, ao cabo, após quase meia centena de páginas de radicalização neurótica, "tudo continuou inalterado" para o protagonista.<sup>21</sup>

"Vivia sob leis que tinham sido inventadas só para mim e às quais, além disso, não sabia por que, nunca podia corresponder plenamente",<sup>22</sup>

<sup>19</sup> KAFKA. *Narrativas do espólio*, p. 133.

<sup>20</sup> KAFKA. *Um artista da fome/ A construção*, p. 64.

<sup>21</sup> KAFKA. *Um artista da fome/ A construção*, p. 108.

<sup>22</sup> KAFKA. *Carta ao pai*, p. 19.

escreve Kafka em sua famigerada *Carta ao pai*, em uma demonstração de como o autor metamorfoseou suas questões mais pessoais em literatura. De fato, tudo o que foi dito aqui pode ser plasmado nas palavras ensaísticas do próprio Kafka, se retomamos alguns dos seus aforismos de Zúrau; de um modo ou de outro, todos os listados aqui sugerem o avanço pelo caminho como uma impossibilidade, um contrassenso, um absurdo. O aforismo 39A: "O caminho é interminável, dele não se diminui nem se adiciona nada, mesmo assim cada um abre a ele seu palmo infantil para medi-lo. 'Saiba, você também deve percorrer o caminho desse palmo, ele não lhe será subtraído'."<sup>23</sup> O 26: "Os esconderijos são incontáveis, a salvação apenas uma, mas as possibilidades de salvação novamente muitas, como os esconderijos. § Existe um objetivo, mas não há caminho. O que nós chamamos caminho é hesitação."<sup>24</sup> O 24: "Compreender a felicidade de que o chão sobre o qual você está não pode ser maior do que os dois pés que o cobrem."<sup>25</sup> O 14:

Se você caminhasse por uma planície, tivesse boa vontade de ir em frente, mas mesmo assim retrocedesse, isso então seria uma coisa desesperadora; mas já que você sobe uma encosta íngreme, tão íngreme quanto você mesmo viu lá de baixo, retroceder só pode ser devido ao tipo do terreno e você não deve se desesperar.<sup>26</sup>

E o 1: "O caminho verdadeiro vai por uma corda que não está estendida no alto, mas bem próxima do chão. Parece ser planejada mais para fazer tropeçar, do que para ser percorrida."<sup>27</sup>

Naturalmente, toda essa recorrência do problema do deslocamento nos convida a pensar, com pertinência, a respeito da sua relação com a grande história do êxodo judaico e a procura desse povo, ao longo dos tempos, por um lugar para chamar de seu. Um bom caminho para isso partiria, decerto, da consideração do que já fora estabelecido sobre o judaísmo *sui generis* de Kafka, isto é, seu judaísmo herdado e, por essa e outras razões, cambiante, vacilante, de certa forma subtrativo,

<sup>23</sup> KAFKA. *Aforismos de Zúrau*, p. 93.

<sup>24</sup> KAFKA. *Aforismos de Zúrau*, p. 65.

<sup>25</sup> KAFKA. *Aforismos de Zúrau*, p. 61.

<sup>26</sup> KAFKA. *Aforismos de Zúrau*, p. 41.

<sup>27</sup> KAFKA. *Aforismos de Zúrau*, p. 19.

todo dado a atravessamentos (a cultura tcheca, a língua alemã etc.). Por incompetência, não serei eu a avançar nesse tema, para além deste seu mero registro.

## **O não deslocamento nos romances**

Tratei até aqui sobretudo da prosa curta de Kafka, mas o problema do deslocamento, em sua literatura, tem sua imagem mais transparente em *O castelo*, romance que trata basicamente da impossibilidade de que K. se desloque até o castelo pelo qual foi contratado e seja por ele recebido. Contratado como agrimensor (isto é, alguém que, por profissão, mede terras e põe em termo objetivo a subjetividade espacial – registre-se, um ofício que K. nunca chegará a exercer), nosso protagonista chega à aldeia que se situa nas bases da construção. É já no seu segundo dia ali que se pergunta pela primeira vez, de modo direto, quando ele poderá ir até o castelo, e “nunca”<sup>28</sup> é a resposta que se recebe. Isso se dá ainda no segundo dos vinte e cinco capítulos que compõem a versão que nos restou do livro, que, como se sabe, ficou por ser terminado. Mais à frente, no quinto, o prefeito informará a K. que sua nomeação fora um erro, pois não há posição para um agrimensor no âmbito do castelo. Daí em diante, todo o romance será a história da experiência dessa não posição.

*O castelo* põe em cena uma impossibilidade que é tanto de ordem ético-metafísica (como os da aldeia não se privam de fazer K. se lembrar, com alertas que vão das proibições diretas às alusões vagas a certas “prescrições”) quanto de ordem física (quando K. inicia uma caminhada em direção ao castelo, ele logo vê a força da sua intenção ser consumida pela resistência da neve ou pela dinâmica das circunstâncias sociais em que ele se enreda no caminho). Caminhar até o castelo já seria em si mesmo conhecê-lo, e K. não pode de modo algum conhecê-lo; pelas leis da física, o deslocamento no espaço só pode ocorrer na transição do tempo, mas K. vive em uma espécie de presente contínuo.

É nesse contexto que Camus, em suas reflexões sobre a impossibilidade de locomoção do agrimensor K., vai pensá-la como uma imagem para a já citada impossibilidade da comunicação.

<sup>28</sup> KAFKA. *O castelo*, p. 39.

Mas a comunicação entre a aldeia e o castelo é impossível. Durante centenas de páginas, K. se empenhará em encontrar seu caminho, encaminhará todas as gestões, fará astúcias, tergiversará, não se zangará nunca e, com uma fé desconcertante, tentará exercer a função que lhe confiaram. Cada capítulo é um fracasso.<sup>29</sup>

O problema do deslocamento também é determinante na trama de *O processo*, mas ali ele se estabelece em um registro diferente. Logo no início do romance, quando o bancário Josef K. ameaça sair de casa, os guardas que há pouco tinham aparecido em seu quarto sentenciam: “Não. [...] O senhor não tem permissão para sair. O senhor está detido.”<sup>30</sup> Contudo, poucas páginas à frente, ao terminar a sua inquirição, o inspetor que os acompanha avisa que os trabalhos do dia terminaram e pergunta se K. não gostaria de finalmente ir ao banco trabalhar. O diálogo que se segue demonstra como a detenção – isto é, o impedimento ao deslocamento do personagem – vai se construir, ao longo da trama, em um caráter mais subjetivo que meramente espacial.

— Como posso ir ao banco se estou detido?

— Ah, sim – disse o inspetor, que já estava perto da porta. — O senhor me entendeu mal. É claro que o senhor está detido, mas isso não deve impedi-lo de exercer sua profissão. Tampouco deve ficar tolhido no seu modo de vida habitual.

— Então estar detido não é tão ruim – disse K. e se aproximou do inspetor.

— Nunca afirmei o contrário – replicou este.<sup>31</sup>

K., contudo, descobrirá dia após dia o quão ruim era estar detido naqueles moldes. Se a rigor ele seguirá podendo se deslocar fisicamente pelo espaço até a última cena da história, quando finalmente o buscam para conduzi-lo à execução, nenhum dos seus deslocamentos vai colaborar para liberá-lo do processo, antes o contrário: todo movimento precipitará seu caso mais rapidamente na direção do seu destino, isto é, a “faca de açougueiro comprida, fina e afiada dos dois lados”<sup>32</sup> com que seu coração será acutilado, enquanto seu pescoço é pressionado contra uma

<sup>29</sup> CAMUS. *A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka*, p. 153.

<sup>30</sup> KAFKA. *O processo*, p. 11.

<sup>31</sup> KAFKA. *O processo*, p. 25.

<sup>32</sup> KAFKA. *O processo*, p. 277.

pedra. Por todo o livro, K. vive detido ao processo, não a um espaço físico. É em relação ao processo que ele é incapaz de se deslocar.

Isso não quer dizer que essa impossibilidade subjetiva de deslocamento não seja, também no romance, metaforizada pela impossibilidade real de deslocamento espacial. No terceiro capítulo, em uma visita aos cartórios, K. vai passar mal justamente ao tentar ir embora. A cena é uma ilustração direta dessa impossibilidade de movimentação do personagem em meio ao que Modesto Carone chama de “instâncias reificadas do mundo administrado”;<sup>33</sup> uma ilustração de como a densidade do aparelho judiciário e burocrático moderno, em sua onipresença metafísica, se faz capaz de eliminar a fluidez da vida, em sua humanidade.

Tudo começa com um ligeiro mal-estar, seguido de tontura. No ar irrespirável dos cartórios, a fraqueza repentina escala, e, subitamente, logo K. já não consegue mais ficar em pé. “— Não dá – disse balançando a cabeça e sentou-se outra vez, suspirando.”<sup>34</sup> Quando vê, K. já depende completamente da burocracia para tudo, até mesmo para que possa escapar da burocracia. Quando ouve um funcionário do cartório cogitar com uma colega a possibilidade de levá-lo não para a enfermaria, mas para fora da atmosfera sufocante daquele recinto, K. praticamente implora:

— Isso mesmo! – exclamou K., e de alegria quase interrompeu a fala do homem. — Sem dúvida vou ficar imediatamente melhor, não estou tão fraco assim, preciso apenas de um pouco de apoio sob os braços, não lhes darei muito trabalho, não é um caminho longo, me levem só até a porta, fico então um pouco sentado nos degraus da escada e logo me recupero; na verdade não sofro de acessos como esse, eu mesmo estou surpreso. Também sou funcionário e estou habituado ao ar de escritório, mas aqui parece de fato muito ruim, são os senhores mesmo que o dizem. Façam portanto a gentileza de me conduzir um pouco, tenho tonturas e me sinto mal quando me levanto sozinho. E ergueu os ombros para facilitar a ambos a tarefa de o pegarem por baixo dos braços. O homem, porém, não atendeu ao apelo, mas conservou as mãos tranquilamente nos bolsos da calça e riu alto.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> KAFKA. *O processo*, p. 325.

<sup>34</sup> KAFKA. *O processo*, p. 88.

<sup>35</sup> KAFKA. *O processo*, p. 89.

Ao cabo, carregam K. dali. "Ele estava entregue aos dois, se eles o largassem, cairia como uma tábua."<sup>36</sup> Curiosamente, quando põe seus pés fora do cartório e fecha a porta atrás de si, K. imediatamente recobra as forças: chega a descer as escadas correndo, em saltos tão longos que quase assustam a ele mesmo.

Esse não seria o único acesso de objetiva incapacidade de movimento do personagem. Perto do fim, em sua visita à catedral, K. está decidido a partir, mas ouve seu nome e é outra vez enredado, restando incapaz de seguir em frente.

Já havia praticamente deixado a região dos bancos e se aproximava do espaço livre entre eles e a saída, quando pela primeira vez ouviu a voz do sacerdote – uma voz poderosa e treinada. Como ela penetrava a catedral, pronta para recebê-la. Mas não era a comunidade de fiéis que o sacerdote chamava; era algo inequívoco e não havia escapatória; ele bradava:

— Josef K.!

K. estacou e olhou para o chão diante dele. No momento ainda estava livre, ainda podia continuar andando e escapulir por uma das três pequenas portas escuras de madeira à sua frente, não muito distantes. Isso significaria que não havia entendido, ou que na verdade havia entendido, mas não queria levá-lo em consideração. Caso, porém, se voltasse, estava preso, pois então teria confessado que entendera muito bem que era de fato a pessoa chamada e que também iria obedecer. Se o sacerdote tivesse chamado outra vez, K. certamente teria ido embora, mas como tudo ficou em silêncio, virou um pouco mais a cabeça enquanto esperava, pois queria ver o que o sacerdote estava fazendo naquele momento. Ele estava no púlpito, calmo como antes, mas podia-se ver nitidamente que tinha percebido o movimento de cabeça de K. Seria um jogo de esconde-esconde infantil se agora K. não voltasse completamente a cabeça.<sup>37</sup>

A importância dos gestos: na medida em que faz um leve movimento de cabeça, K. já se sente necessariamente enredado pelo sacerdote, que em seguida lhe conta a história do homem do campo diante da lei, de que já tratei aqui.

\*\*\*

<sup>36</sup> KAFKA. *O processo*, p. 93.

<sup>37</sup> KAFKA. *O processo*, p. 256.

"A sentença não vem de uma vez, é o processo que se converte aos poucos em veredicto",<sup>38</sup> é o que K. ouve do sacerdote. Curiosamente, assim como ocorre em "O veredicto", em *O processo*, quando a sentença se faz ver (lá, por meio do veredicto objetivamente pronunciado pelo pai; aqui, pela chegada de dois senhores à casa de K., vindo buscá-lo para a execução, já no último dos dez capítulos do livro), toda dificuldade de movimento é suprimida e os corpos parecem avançar desimpedidos – quase com alegria, na direção do seu desenlace.

Para sermos mais precisos, no início da caminhada, K. até tem um momento de hesitação, em que ameaça não continuar andando, mas rapidamente ele muda de ideia, critica-se por ela e logo já está quase mais empenhado em sua marcha que os próprios algozes. Em dado momento, quando o trio diminui a marcha, K. chega a dizer aos seus acompanhantes, mesmo já tendo em vista qual era o destino ao qual se encaminhava: "Eu não queria de modo algum ficar parado".<sup>39</sup>

De certa forma, era sobre isso o processo de K., era "este" o processo de K. – e, ousado dizer, era este o processo "literário" de Kafka: um processo em razão do seu desejo, da sua necessidade de se deslocar – ao menos assim o próprio K. o interpretou, em meio à sua caminhada em direção ao acutilamento. "Eu sempre quis abarcar o mundo com as pernas, e além do mais com um objetivo reprovável. Isso não estava certo. Devo então demonstrar que nem sequer o processo de um ano me serviu de lição?",<sup>40</sup> diz K. a si mesmo. No último trecho do trajeto, é o próprio K. quem puxa os dois senhores para a frente, fazendo-os correr para lhe acompanhar em direção à morte.

## Referências

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução do alemão de Irene Aron. Tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. v. 2. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

CAMUS, Albert. A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka. In: CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 2019. p. 143-160.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Entre a vida e a morte. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN,

<sup>38</sup> KAFKA. *O processo*, p. 258.

<sup>39</sup> KAFKA. *O processo*, p. 275.

<sup>40</sup> KAFKA. *O processo*, p. 275.

- Elcio (org.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 12-26.
- GUINSBURG, Jacó. Religião e religiosidade em Kafka. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, Folhetim, p. 8, 28 ago. 1983.
- GUINSBURG, Jacó. Religião e religiosidade em Kafka. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, Suplemento Literário, p. 6, 12 mar. 1966, n. 27882.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KAFKA, Franz. *Um artista da fome/ A construção*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- KAFKA, Franz. *O veredicto/ Na colônia penal*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- KAFKA, Franz. *Um médico rural: pequenas narrativas*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- KAFKA, Franz. *Contemplação/ O fogueira*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- KAFKA, Franz. *O castelo*. Tradução de Modesto Carone. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- KAFKA, Franz. *O desaparecido ou Amerika*. Tradução de Susana Kampff Lages. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- KAFKA, Franz. *Aforismos de Zürau*. Tradução de Tomaz Amorim Izabel. São Paulo: Urutau, 2017.
- KAFKA, Franz. *Diários: 1909-1923*. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Todavia, 2021.
- LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz: Kafka*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- MANDELBAUM, Enrique. *Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PUCHEU, Alberto. *Kafka poeta*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.



# Além da alegoria: um procedimento supra-alegórico do narrador de Kafka

Filipe de Freitas Gonçalves

Um dos mais centrais procedimentos da narração de Kafka é a desidentificação de tudo. Por “tudo” entendo sujeitos, objetos e o que há entre eles, como os objetos que adquirem formas subjetivas (tais como Odradek) ou sujeitos que aparecem objetificados (tais como o homem-ponte). Dentro desse “tudo” estão não apenas os objetos da narração, mas o próprio meio dela, ou seja, seus narradores, e tudo que diz respeito ao universo da enunciação do texto. Digo que esse é um procedimento “central” não porque ele seja capaz de, sozinho, explicar todas as feições da obra de Kafka, mas porque, a partir dele, parece ser possível encontrar a chave para outros procedimentos, num desdobramento que, ao fim e ao cabo, quando rebobinado à sua origem, volta sempre à desidentificação. Esse procedimento é irmão mais velho do que Chklovsky<sup>1</sup> chama de “estranhamento” em texto já clássico, mas a ele não se resume, uma vez que a noção de estranhamento fala sobre um procedimento exterior à coisa apresentada. No exemplo dado pelo autor, o cavalo do conto de Tolstói apresenta de forma estranhada a noção de propriedade, mas o procedimento tem como objetivo, por meio do estranhamento, revelar uma faceta oculta da noção de propriedade, sem propriamente desestabilizar a substância do problema. Isso se dá sem uma desestabilização do que seja a propriedade: pelo contrário, o resultado é uma afirmação mais matizada do que a propriedade de fato é, ou seja, um reforço da

<sup>1</sup> CHKLOVSKY. A arte como procedimento.

identidade, mesmo que no campo da diferença. A desidentificação toca exatamente na identidade dos objetos, sujeitos e conceitos, ou seja, em sua substância. Trata-se, assim, de uma espécie de estranhamento elevado ao quadrado. Já o encontraremos, e talvez em suas formas mais puras, nas primeiras estórias de Kafka, publicadas no livro *Contemplação (Betrachtung)*, e depois complexificada, mas ainda assim fundante, nos contos escritos a partir de "O veredicto" ("*Das Urteil*").

O que pretendemos fazer neste ensaio é um movimento duplo: primeiro, analisar o procedimento da desidentificação, como o estamos entendendo, nas narrativas curtas reunidas pelo autor no volume "Contemplação" (a partir de uma análise cuidadosa da entrada "Olhar distraído para fora") e, depois, no conto "O veredicto", para que possamos, a um só tempo, entender como o procedimento aparece no texto e como ele se desdobra, das narrativas iniciais e extremamente curtas, no conto mais desenvolvido; segundo, vamos procurar relacionar esse procedimento de Kafka com alguns elementos fundamentais da poesia de Baudelaire, usando como exemplo de análise o poema "O cisne" (*Le Cisgne*). Por fim, apontaremos semelhanças e diferenças entre os dois casos, com o intuito de explicar ambos por uma localização histórica no processo de desenvolvimento da modernidade capitalista. Começamos olhando diretamente para um texto curto:

OLHAR DISTRAÍDO PARA FORA

O que vamos fazer nestes dias de primavera que agora chegam rápido? Hoje cedo o céu estava cinzento, mas indo-se agora à janela fica-se surpreso e se apoia a maçã do rosto no trinco. Lá embaixo vê-se a luz do sol certamente já declinante no rosto infantil da jovem que caminha e olha em volta e ao mesmo tempo se vê sobre ela a sombra do homem que atrás dela anda mais depressa. Então o homem já passou e o rosto da menina está completamente iluminado.<sup>2</sup>

O texto apresenta desafios consideráveis à interpretação. Na primeira sentença encontramos um implícito significativo: se a pergunta se refere aos dias de primavera "que agora chegam rápido", é porque, antes, houve dias de primavera que não chegavam rapidamente. A frase inicial, portanto, além da colocação de uma indicação sobre o que se pretende

<sup>2</sup> KAFKA. *Contemplação/ O fogueira*, p. 25.

fazer, temporaliza a pergunta indicando que a dúvida se refere ao período em que há uma espécie de aceleração do tempo. No passado, quando o tempo seguia outro passo, talvez a pergunta sobre a ocupação nesses dias de primavera não fosse pertinente. Demorando mais a chegar, os dias de primavera, nesse passado implícito da pergunta, dariam oportunidade aos sujeitos de encontrar o que fazer, mas, chegando tão rápidos, esses dias não dão mais a oportunidade de uma organização satisfatória das atividades. A primeira frase nos coloca, portanto, diante de uma sobreposição temporal sofrida por um conjunto de sujeitos reunidos sob o pronome “nós”, implícito na conjugação do verbo ir. Essa misteriosa primeira pessoa do plural, embora aponte para uma coletividade, deixa também, especialmente pela continuação da narrativa, a nítida impressão de que o sujeito que enuncia a frase ocupa um papel importante nessa coletividade. Ele fala em nome dela. Há, como sempre, pelo menos duas possibilidades de leitura para esses casos: a primeira pessoa implica o sujeito que enuncia mais quem o lê (eu + tu = nós) ou o sujeito que enuncia mais um terceiro, diferente de quem o lê, que fica fora do grupo identificado (eu + ele = nós). Esse “nós” está, portanto, desdobrado em duas temporalidades distintas: primeiro, quando o tempo passava de forma regular e nós conseguíamos encontrar o que fazer; segundo, agora que o tempo passa mais aceleradamente e nós não conseguimos encontrar o que fazer com facilidade.

O que o implícito da sentença conjugado com a primeira pessoa do plural faz é, de início, desidentificar esse conjunto referido pelo “nós”. Há, pelo menos, dois “nós”: um de antes e outro de agora, num procedimento de corte temporal. A sentença seguinte dá continuidade ao processo, ao encadear um conjunto de ações não conectadas logicamente. Depois de afirmar que o dia amanheceu cinzento, o narrador nos diz que, apesar disso, quando se vai à janela, fica-se surpreso. Surpreso com o que? Isso não é respondido, já que, na sequência, a pergunta óbvia não é respondida, mas emendada por uma ação não explicada: apoiar a maçã do rosto no trinco, ou seja, encontrar uma posição em que a contemplação da paisagem da janela se dê por um tempo prolongado. O porquê dessa contemplação prolongada simplesmente não nos é dito. É importante notar que, agora, as indicações são absolutamente impessoais. Não

há um só indício textual de que o sujeito da enunciação, necessariamente presente dentro do conjunto do “nós”, esteja de fato executando essas ações. Tudo aparece separado de uma subjetividade que está presente, mas que parece se esconder por detrás da impessoalidade, primeiro da primeira pessoa do plural e, agora da impessoalização das sentenças pela partícula “se”.

O segundo parágrafo confirma esse tom de corte cinematográfico do final do anterior: as ações agora são todas encadeadas como uma espécie de movimento de câmera que capta uma sequência de imagens que, no texto, estão congeladas em instantâneos. Como *frames* congelados de um filme que mostra a paisagem da janela num dia cinzento em que se encosta a maçã do rosto no trinco. Se o primeiro frame é exatamente o encostar o rosto no trinco, a sequência capta o que os olhos desse personagem estão vendo quando olham para a rua. O adjetivo “certamente” nos lembra, logo no início, tratar-se de uma espécie de suposição, dada a impessoalização do trecho: não é que o narrador de fato esteja olhando para aquela paisagem e vendo a luz do sol declinante sobre o rosto infantil da jovem, mas que, hipoteticamente, ficar-se-ia surpreso ao olhar para fora, já que se veria uma cena desse tipo. Tudo está no campo da suposição e não da realização plena da ação. Sobrepondo-se à luz do sol “certamente” declinante, há a sombra do homem que caminha “mais depressa”. O homem não aparece senão por meio de sua sombra que se projeta sobre o rosto infantil, mas sua entrada parece espelhar, na cena representada, o implícito identificado na primeira frase. Assim como lá havia um desdobramento do “nós” em dois, há aqui também uma sobreposição de duas imagens: o rosto infantil que aparece banhado pela luz declinante do sol e a sombra do homem que caminha depressa, uma temporalidade que parece querer repousar e aproveitar a luz do sol e outra que segue rápida em direção a algo que não se sabe ao certo na narrativa o que seja. Se projetarmos esse conjunto de imagens no desdobramento do “nós”, teremos, então, uma interpretação para o implícito: trata-se da diferença entre a infância e a vida adulta. O primeiro “nós”, aquele submetido a um processamento do tempo que deixa as atividades se organizarem organicamente, seria o infantil, que anda devagar e se demora sob a luz do sol declinante; o

segundo “nós”, aquele que vê os dias de primavera chegarem rápidos, é como o homem que anda apressado.

O pressuposto necessário a esse tipo de interpretação é a desidentificação de todos os elementos narrativos. Recapitule-se a título de clareza. O “nós” inicial do texto divide-se em dois pela aceleração do tempo que, antes, não era sentida. A pergunta feita no início da estória diz respeito, exatamente, a uma necessidade nova produzida por essa mudança, que implica não apenas um desenvolvimento do sujeito ou do grupo na direção da alteração de suas características fundamentais, mas uma ruptura que o transforma em algo que ele não é. São formas diferentes de operar o processo de mudança: no primeiro caso, as situações e o sujeito (ou o sujeito da coletividade) se transformam “dialeticamente”, de forma que as contradições encontrem soluções num nível diferente de organização; no segundo caso, há uma ruptura entre o sujeito de antes e o de depois sem que tenha havido, entre os dois estágios, um processo de transformação. A pergunta inicial aponta exatamente para o momento em que se ganha consciência de um salto entre um estágio e outro de desenvolvimento, o que se processara sem a consciência do sujeito. É exatamente porque a transformação se dá no sentido da produção inexplicada de um outro (desidentificado do “nós” que estava ao acesso da consciência até esse momento) e não na transformação de um “nós” em outro que ele pode desdobrar-se numa imagem fora de si mesmo e produzir correspondências alienadas de si. A menina e o homem são como o “nós” do passado e o “nós” do presente, convivendo num mesmo espaço e se relacionando. A sua convivência só é possível porque estão, todos eles, alienados de sua identidade, já que, se não o estivessem, não poderiam conviver já considerando que estariam separados pelos processos de mediação entre um nível de desenvolvimento e outro, qual seja, o tempo. Nesse sentido, a primeira consequência para a desidentificação é a espacialização do tempo, a possibilidade da convivência, num mesmo espaço, de temporalidades incongruentes.

A última frase da pequena narrativa nos aponta exatamente para essa espacialização do tempo, já que ela centra o olhar do espectador, que, com a maçã do rosto encostado no trinco, fita o movimento da rua, no rosto ensolarado da jovem, depois que a sombra do homem se foi.

O rosto da jovem sem a sombra do homem remete à experiência infantil pura, com o tempo em que a primavera vinha no passo certo e não se precisava perguntar sobre o que fazer. Ao olhar para a garota, quem olha fita a si próprio num estágio de desenvolvimento em que os dias de primavera não vinham tão rápido e em que era possível banhar o rosto com a luz do sol, mesmo num dia cinzento. Apesar da imagem solar do final, o olhar desidentificado do sujeito impessoal que olha aponta para uma impossibilidade da própria cena, já que, ao mesmo tempo, afirma-se uma identidade possível entre o “nós” num determinado momento de seu desenvolvimento e o rosto ensolarado da jovem e aposta-se na desidentificação certa entre eles. A imagem final da estória talvez seja a de alguém que olha uma foto da própria infância e não se reconhece, embora saiba que ele é o representado na fotografia. O final, nesse sentido, apesar de solar, é melancólico.

Esse tipo de procedimento, que aqui encontramos atomizado em pequenas frases que se seguem numa narrativa enigmática, estará presente, de uma forma ou de outra, em quase todas as estórias de “Contemplação”. No início do conto “O passageiro”, o narrador nos afirma já de partida: “Estou em pé na plataforma do bonde e totalmente inseguro em relação à minha posição neste mundo, nesta cidade, na minha família”.<sup>3</sup> A sua insegurança não diz respeito apenas à posição no sentido social, mas propriamente físico. Ele parece estar falando de fora do próprio corpo, numa experiência de desdobramento que é a base filosófica para sua insegurança quanto à sua posição social. Antes de estar inseguro quanto ao lugar social que ocupa nas mais variadas instâncias de organização mundana, ele está inseguro quanto a coisas mais básicas, como a posição física que ocupa na plataforma do bonde: “Não posso de modo algum sustentar que estou nesta plataforma, que me seguro nesta alça, que me deixo transportar por este bonde, que as pessoas se desviam dele ou andam calmamente ou param diante das vitrines”.<sup>4</sup> A voz que fala está descolada de seu próprio corpo, desidentificada dele, compondo com ele uma espécie de duplo. Esse processo de recusa da

<sup>3</sup> KAFKA. *Contemplação/ O fogueira*, p. 28.

<sup>4</sup> KAFKA. *Contemplação/ O fogueira*, p. 28.

própria corporalidade é tão intenso que a pergunta feita pelo narrador é exatamente como se a moça que ele observa não se fizesse as mesmas perguntas, ou seja, como ela se satisfaz com uma visão pacificadora de seu próprio corpo, oferecida pela visão alheia ilustrada no parágrafo anterior exatamente pela visão do narrador. Na pequena e importante história “Desejo de se tornar índio”, a fantasia de ser um indígena se desmonta quando se retira dela os elementos fundamentais de sua sustentação: a espora, a rédea, a cabeça do cavalo. Como uma fantasia pobre que aos poucos vai caindo sobre o chão, a imagem que tem o sujeito de si a partir de seu desejo se desmonta naquilo que ele pode realmente ver/ser: “pradaria ceifada rente”.<sup>5</sup>

Esses procedimentos, presentes em todas as histórias de formas variadas, chegarão ao conto “O veredicto” e se transformarão, lá, em lógica da própria narração, mais propriamente do que um aspecto textualmente tratado pelo autor. A narrativa pode ser dividida em três partes: 1) apresentação da situação do amigo de São Petesburgo e decisão de comunicar o noivado; 2) primeira interação com o pai, sob a aparência da normalidade; 3) segunda interação com o pai, sem a aparência de realidade. Logo no primeiro momento, já temos o mesmo efeito de temporalização do espaço: o amigo de São Petesburgo é apresentado como alguém com quem já se já foi familiar, mas que, pela distância misturada com a passagem do tempo, transforma-se num outro: “[...] a exótica barba cheia ocultava mal o rosto tão conhecido desde os anos de infância [...]”.<sup>6</sup> A sensação de Georg Bendemann é muito similar à do enunciador da pequena estória que analisamos: a barba que esconde “mal” o rosto conhecido produz a mesma sensação de melancolia solar que encontramos antes na identificação de um “eu” do passado com o rosto da menina sob o sol. Essa sensação mista de reconhecimento e estranhamento continua quando o narrador nos informa que a possibilidade de regressar significava deixar “[...] que todos o olhassem com espanto como a alguém para sempre de volta [...]”,<sup>7</sup> ou seja, como alguém diferente, mas igual, que retorna. Alienado do “eu” que os amigos teriam conhecido, “[...] não

<sup>5</sup> KAFKA. *Contemplação/ O foguista*, p. 25.

<sup>6</sup> KAFKA. *O veredicto*, p. 29.

<sup>7</sup> KAFKA. *O veredicto*, p. 30.

se podia na verdade transmitir a ele nenhuma comunicação real [...]”.<sup>8</sup> Essa primeira parte da história parece estar enquadrada pela imagem do protagonista olhando para a janela. Logo no primeiro parágrafo, depois de escrever uma carta ao amigo, ele, com “[...] o cotovelo apoiado sobre a escrivaninha, olhou da janela para o rio, para a ponte e para as colinas da outra margem, com o seu verde sem vigor”.<sup>9</sup> Depois de escrever a carta anunciando o noivado, “[...] ficou longo tempo sentado à escrivaninha, o rosto voltado para a janela. Mal respondeu, com um sorriso ausente, a um conhecido que, passando pela rua, o cumprimentara”.<sup>10</sup>

O enquadramento do trecho nos leva a um procedimento novo, consequência ele também da desidentificação: a gestualidade da narrativa. Já observado por Benjamin<sup>11</sup> em ensaio clássico sobre o autor, a narrativa se processa, em larga medida, por uma gestualidade própria dos personagens. O texto, por isso mesmo, presta-se facilmente à ilustração, que encontrará, nos pequenos detalhes gestuais, rico material imagético. O gesto, no entanto, tem uma peculiaridade que só se fará sentir de forma completa no final da história: ele não aparece na narrativa como um movimento do personagem, mas como imagem alienada de si. Da mesma forma como Georg Bendemann observa a paisagem, o efeito da narração é que os leitores observam a imagem do personagem a admirar a paisagem. O congelamento imagético do sujeito produz sua duplicação desidentificada. No primeiro parágrafo, o narrador nos informa que ele “[...] fechou [a carta] com uma lentidão lúdica [...]”,<sup>12</sup> colocando em evidência exatamente uma separação entre o processo mecânico da escrita da carta e o gesto demorado de fechá-la. Entre a imediatez dos atos cotidianos e o gesto demorado do personagem opera-se a desidentificação dele consigo. Nessa lentidão, ele talvez pudesse, como o enunciador de “O passageiro”, questionar-se sobre o lugar de seu próprio corpo no mundo, num ato de consciência espiralada que o levasse, como a ironia dos românticos, ao “nada”.

<sup>8</sup> KAFKA. O veredicto, p. 30.

<sup>9</sup> KAFKA. O veredicto, p. 29.

<sup>10</sup> KAFKA. O veredicto, p. 33.

<sup>11</sup> BENJAMIN. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte, p. 137-164.

<sup>12</sup> KAFKA. O veredicto, p. 29.

Mas todo esse movimento só ganha esse sentido pleno quando relido à luz da terceira parte da narrativa, que poderia ser esquematizada como uma sequência de gestos em que a consciência espiralada ao “nada” se volta contra o mundo concreto e impõem ao personagem seu veredicto. O pai, cujos movimentos o filho acompanha “completamente absorto”<sup>13</sup> (o que já nos indica a importância da gestualidade), também aparece duplicado, estranhado de si próprio e, portanto, desidentificado: “Na loja ele é totalmente diferente do que é aqui, sentado com todo o peso do corpo e os braços cruzados sobre o peito’, pensou”,<sup>14</sup> nos diz o narrador. O estranhamento do pai não é aqui simplesmente um procedimento literário, mas a apreensão do próprio objeto da narração, a mudança brusca que aponta exatamente para a desidentificação do pai. Aqui, no entanto, essa desidentificação produz um resultado muito diferente da melancolia solar que vimos antes: agora, ela produz o horror. Diante do pai que se revela lentamente pelos gestos bruscos e detalhadamente descritos pelo narrador, vemos uma espécie de segundo enredo se desenhar à nossa frente, levando a desidentificação para o plano da narração. Se, no início, o amigo de São Petesburgo estava desidentificado de si mesmo, agora, revela-se, há uma estória subterrânea em que ele se comunica com o pai do personagem numa espécie de conspiração contra Georg Bendemann, mas a natureza mesma desse conflito não se nos revela. Esse mistério da narrativa (a sobreposição de dois enredos), que pode receber diversas interpretações coerentes com o universo de Kafka, pode também ser lido, pela chave do desdobramento da desidentificação como procedimento narrativo básico, como vazio. Apesar de algumas indicações desencontradas, a acusação do pai e o veredicto são inexplicáveis por uma lógica cartesiana de narrativas, mas aparecem plenos de sentido quando se admite que eles são o resultado da desidentificação dos personagens e sua consequente redução à gestualidade. A rigor, não é o pai que acusa e condena, mas esse seu duplo desidentificado e gestual que vai surgindo aos poucos durante a narrativa. E, também, a rigor, não é o filho que sai do apartamento e se afoga no rio, mas seu “eu” desidentificado com aquele que

<sup>13</sup> KAFKA. O veredicto, p. 34.

<sup>14</sup> KAFKA. O veredicto, p. 35.

encontráramos no início da história (mas que já estava potencialmente diante do leitor nas demoradas observações da paisagem).

Depois do veredicto do pai, o narrador nos apresenta o movimento do protagonista de forma inusitada: "Georg sentiu-se expulso do quarto [...]". A partir dessa sensação, o narrador não nos informa que ele saiu do quarto, mas que "[...] passou correndo [pela escadaria] como se fosse por cima de uma superfície oblíqua, passou por cima da criada que se dispunha subir para arrumar a casa pela manhã".<sup>15</sup> O ato de sair está implícito nessa sequência quase cinematográfica; ele aparece escondido no corte narrativo do sentimento de expulsão à descida da escada. Esse corte final leva o protagonista ao ponto máximo de sua desidentificação. Durante toda a conturbada cena de interação com o pai, ele mantém em quase todos os momentos um tom irônico, condescendente com as acusações sem sentido. Seu eu não-desidentificado, aquele que encontramos no início da narrativa e que está dentro de uma lógica cartesiana, resiste, pela ironia, às investidas do pai-desidentificado, mas, ao final, não resiste e assume plenamente sua forma desidentificada, dando ao desfecho da história a primazia de seu segundo enredo, não cartesiano, não integrado à lógica mecânica da vida. Quem pula é o Georg-desidentificado que vemos emergir pela sensação de expulsão, mas que não vemos surgir pelo corte narrativo. O que essa omissão nos revela, como havíamos percebido na narrativa de "Contemplação", é que não há propriamente um processo de transformação em que um se verte no outro, mas um corte a partir do qual um Georg, se olhasse para o outro, não o identificaria como a si mesmo.

Se a hipótese que apresentamos no primeiro parágrafo estiver correta, poderíamos seguir esse tipo de análise e encontrar seus desdobramentos em outras formas narrativas mais longas ou mais breves. A pergunta que gostaria de responder, agora, é o que esse procedimento em si significa do ponto de vista histórico. É importante notar que a pergunta se dirige ao procedimento "em si" e não às camadas de significado que ele eventualmente assume nas narrativas. No caso de "O veredicto", por exemplo, poderíamos pensar em duas possibilidades imediatas de

<sup>15</sup> KAFKA. O veredicto, p. 42.

conteúdo para a desidentificação: uma de ordem religiosa e outra de ordem psicanalítica, sobrepondo o pai mitológico ao pai real da constituição das reações familiares burguesas. No campo da prosa, a crítica tem apontado para o uso de tais procedimentos nos escritores da segunda metade do século XIX, sendo Flaubert talvez a figura mais marcante do surgimento de uma nova forma de narrativa que rompe com os modelos românticos instaurados por Balzac e, antes dele, Walter Scott. A apreensão das subjetividades como mônadas isoladas por meio do discurso indireto livre, como propõe Frederic Jameson,<sup>16</sup> e a prevalência da descrição sobre a narração, como propõe Lukács,<sup>17</sup> apontam exatamente para um processo de erosão do entrelaçamento entre os elementos da narrativa, levando, em última instância, em Kafka, à erosão da identidade do próprio sujeito consigo. É claro que, de um ponto a outro, há um salto fundamental que pode fazer parecer ao observador tratar-se de dois procedimentos opostos (no caso das narrativas pós-1848, o adensamento da subjetividade; no caso de Kafka, seu esvaziamento), mas isso é apenas aparential: o adensamento subjetivo feito pelo afastamento entre sujeito e mundo objeto é, em última instância, o apagamento da constituição da própria subjetividade, que se processa socialmente, e, portanto, a antessala do esvaziamento da desidentificação de Kafka.

Baudelaire é o poeta que encarna esse mesmo processo no campo da poesia. Seu trabalho talvez esteja mais próximo do de Kafka do que o dos prosadores, e será produtivo procurarmos similaridades e diferenças entre o que analisamos até aqui e um de seus poemas mais importantes: "O cisne" (*Le Cigogne*). Este poema de grande poder dramático encontra sua força num processo de alegorização da paisagem a que olha o eu-lírico. Esse processo se dá por uma espécie de sobreposição de temporalidades, marcada ainda no início do poema pela digressão do pensamento do poeta ao "[...] atravessar o Carrossel atual".<sup>18</sup> Dirigindo seu pensamento a Andrômaca, o poeta pensa na passagem do tempo e na mudança a que foi submetida a cidade, que ele agora observa. Na praça a que olha teria havido – lembra-se o eu-lírico – um viveiro de

<sup>16</sup> JAMESON. *The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act*.

<sup>17</sup> LUKÁCS. Marx e o problema da decadência ideológica.

<sup>18</sup> BAUDELAIRE. *As flores do mal*, p. 273.

aves, em que se teria passado a cena central do poema: um cisne foge de seu cativeiro e, em busca de água numa poça que não lhe satisfaz as necessidades, olha para o céu, exclamando (na forma de “[...] censuras a Deus”,<sup>19</sup> como nos informa o poeta na estrofe seguinte): “Água, quando cairás? quando soarás, trovão?”.<sup>20</sup> A imagem de que se lembra o poeta (e que ele não está vendo quando fita a paisagem) espelha, na verdade, sua própria situação: assim como ele, mirando a paisagem transformada da Praça do Carrossel, pensaria em Andrômaca, o cisne, na mesma paisagem, diante de sua situação dificultosa, olha ao céu, censurando, “[...] imbuído do lago natal [...]”,<sup>21</sup> e diz sua frase, imaginada pelo poeta como tradução dos sentimentos percebidos pelos gestos do animal.

No início da próxima parte do poema, a solução para seu método de construção, e para a sobreposição de temporalidades, aparece na referência do poeta à ideia de que “[...] tudo se transforma em alegoria [...]”.<sup>22</sup> Muito própria dessa sobreposição, a alegoria, como forma artística, opera exatamente pelo esvaziamento da concretude dos objetos em que toca para transformá-los em mero sinal de apontamento a uma significação abstrata. Todas as imagens a que olha o poeta perdem suas especificidades em nome da representação, diante dele, daquilo que ele sente dentro de si como consequência da transformação da cidade e das novas relações sociais instauradas pela derrota de 1848. O poeta justapõe, então, para finalizar seu texto, uma série de imagens que reforçam a sobreposição de temporalidades: de um lado, refere-se à figura mitológica de Andrômaca, esposa de Heitor tomada pelos helenos como troféu de guerra e figura importante em tragédias como *As troianas*, de Sófocles, e *Hécuba*, de Eurípedes (ambas sobre o problema do destino das prisioneiras troianas ao fim da Guerra de Troia); e, por outro lado, refere-se à “[...] negra, tísica e depauperada [...]”, que, assim como o cisne, pensa em seu “lago natal”, pensa na “[...] África estimada”, ou ainda, o órfão,

<sup>19</sup> BAUDELAIRE. *As flores do mal*, p. 275.

<sup>20</sup> BAUDELAIRE. *As flores do mal*, p. 275.

<sup>21</sup> BAUDELAIRE. *As flores do mal*, p. 275.

<sup>22</sup> BAUDELAIRE. *As flores do mal*, p. 275.

"o marinheiro numa ilha esquecido,/ No preso, no vencido!... e em mais outros também!"<sup>23</sup>

O jogo de espelhamentos e temporalidades é complexo e precisa ser devidamente compreendido para que sua feição alegórica apareça de forma plena. De um lado, temos o poeta e a Praça do Carrossel em sua forma atual (em meados do século XIX), que o leva a pensar, por outro lado, na transformação da cidade, que se cristaliza em seu discurso poético de duas formas: primeiro, a imagem de Andrômaca e, depois, do cisne. Tanto Andrômaca quanto o cisne, apesar de se tratar de duas imagens muito diferentes e oriundas de universos distintos, alegorizam a mesma coisa: a melancolia do poeta diante das transformações da cidade. Essas transformações, longe de serem apenas de tipo físico-geográfico, indicam também as transformações sociais de seu tempo, que o poeta lamenta na forma da derrota de 1848. O cisne não é simplesmente um cisne nem Andrômaca é Andrômaca, mas ambos, intercambiáveis no poema, funcionam, como a "negra, tísica e depauperada", "o marinheiro numa ilha esquecido", "o preso" ou "o vencido", como alegoria do estado de espírito do eu-lírico. Estão, todos, numa posição intercambiável, já que representam a melancolia do poeta diante da paisagem que observa. Perdem as suas especificidades para ganhar significado dentro do poema.

Perdem suas especificidades em nome do processo de alegorização, mas ainda não estão desidentificados como estarão no universo de Kafka. É importante apontar essa diferença, porque ela marca, no plano estético, o desenvolvimento dos problemas sociais enfrentados pela sociedade capitalista no tempo de Baudelaire para o tempo de Kafka. Embora estejam descaracterizados de suas especificidades e só ganhem significado no poema dentro de sua relação com o eu-lírico, as imagens evocadas pelo poeta ainda não estão desfeitas como imagem, ou seja, ainda não perderam sua identidade, mas estão mascaradas – para o leitor, pelo eu-lírico – no processo da construção do poema. Em outros termos, podemos dizer que, quando transformada em alegoria, uma imagem perde seu significado concreto apenas de forma circunscrita ao momento de significação. Andrômaca só representa a melancolia da derrota social

<sup>23</sup> BAUDELAIRE. *As flores do mal*, p. 277.

desse poeta francês dentro de seu poema; fora dele, ela continua sendo a esposa de Heitor, personagem da mitologia grega que aparece em algumas tragédias. A possibilidade dessa vida dupla não está mais em Kafka: a desidentificação, que funciona aqui como forma de intensificação dos processos alegóricos tradicionais, incide sobre a própria substância das imagens, impossibilitando que elas ganhem, fora do texto, significados concretos exteriores àquilo que o jogo literário do autor permite. Para que seja claro: não se implica daqui que elas não ganhem depois dos textos de Kafka outras possibilidades de sentido oriundas de sua concretude, mas que essa possibilidade não está inscrita na ficção kafkiana. Isso porque a transformação de seu significado não está representada no próprio texto, mas apenas colocado como uma fatalidade desidentificada.

Esse, talvez, seja um dos pontos mais altos do procedimento kafkiano. Como disse no início deste trabalho, a desidentificação não incide apenas sobre objetos, mas também sobre os próprios instrumentos da narração. Já vimos como isso se processou na desidentificação dos personagens implicada na criação do próprio enredo no caso de "O veredicto", mas resta perceber como a naturalidade de seu aparecimento na narrativa indica exatamente a fatalidade desidentificada a que me referi acima: ele circunscreve o fato de que os objetos desidentificados não são identificados como tal no texto, num processo que esconde seu próprio método de execução, sem o que, a rigor, ele seria apenas um processo alegórico mais tradicional, em que o esvaziamento do sentido concreto de determinadas substâncias opera dentro do campo restrito da obra. Ao não incluir esse processo dentro do horizonte de sua própria narração, Kafka intensifica o esvaziamento de sentido e nos introduz num mundo em que o inespecífico é a regra.

O procedimento de Kafka, nesse sentido, não é simplesmente alegórico, mas supra-alegórico: ele surge da alegoria, mas é uma intensificação de seus procedimentos pelo apagamento de suas fronteiras. Podemos ainda retomar a comparação feita, nos primeiros parágrafos, com o estranhamento. Um dos efeitos mais tradicionais da alegoria é exatamente sua capacidade de estranhar objetos, e isso é observado já na Antiguidade, quando Quintiliano a relaciona com a ironia e sua capacidade de inverter o sentido natural dos termos, fazendo com que

signifiquem o contrário daquilo que seu sentido concreto implica. A alegoria, nesse sentido, tira de contexto e, por isso, ela costuma vir, historicamente, acompanhada da sátira. Em Kafka, não estamos simplesmente diante de um deslocamento de sentido ou da mudança de contexto, mas da abolição do contexto como forma de atribuição de sentido.

É importante notar, para fechar este texto, a novidade desse tipo de procedimento e o potencial interpretativo que sua percepção enseja. Desde o trabalho seminal de Gunther Anders, a obra de Kafka tem sido interpretada a partir de uma multipotencialidade de sentidos: uma mesma imagem poderia ter vários níveis interpretativos e seu trabalho se resumiria, assim, a uma espécie de enigma. Uma das críticas mais comuns à alegoria como forma artística está exatamente no fato de que, potencialmente, ele leva à arbitrariedade da interpretação e à perda de balizas para a significação. Isso, no entanto, nunca se concretizou de forma plena, já que a alegoria (o que fica bem evidente na forma dos enigmas) sempre veio acompanhada de certa transparência convencional, o que a tornou desinteressante. Se o perigo da arbitrariedade do sentido sempre esteve latente em obras alegóricas, ele nunca chegou a se concretizar, porque as várias convenções sempre garantiram que o significado se mantivesse legível dentro de seu contexto cultural. A novidade do procedimento kafkiano parece ser exatamente sua capacidade de nos colocar diante dessa possibilidade limite em que, desidentificados, os objetos fluam num espaço inespecífico. Isso significa que ela não é simplesmente alegórica, mas que ela realiza os piores pesadelos dos críticos da alegoria (e, nesse sentido, a condenação lukacsiana é coerente com o escopo de sua produção crítica). Isso significa também que a tentativa de atribuir sentido é vã, uma vez que a obra não se propõe à produção de sentido (ou à identificação de várias camadas possíveis de sentido, o que, dentro do registro alegórico ou do estranhamento seria uma prática crítica justificada), mas simplesmente à contemplação do “nada”. Essa constatação não nos deve levar à aporia de tentar interpretar o vazio, mas à tentativa de atribuir sentido aos seus gestos fundamentais, principalmente o apagamento do contexto alegórico que atribuiria sentido convencional aos elementos narrativos.

Esse desafio, assim como o de mostrar que outros procedimentos kafkianos podem ser rebobinados à desidentificação, serão objeto de futuros trabalhos.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance III: o romance como gênero literário*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019. p. 387-635.
- BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 137-164.
- CHKLOVSKY, Victor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan (org.). *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Editora UNESP, 2013. p. 83-108.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Editora UNICAMP, 2006.
- HARVEY, David. *Paris: capital da modernidade*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.
- JAMESON, Frederic. *The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act*. London: Methuen, 1983. p. 151-169.
- KAFKA, Franz. *Contemplação/O fogueira*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- KAFKA, Franz. O veredicto. In: KAFKA, Franz. *Essencial*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2011. p. 29-42.
- LUKÁCS, György. Marx e o problema da decadência ideológica. In: LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010. p. 51-103.
- LUKÁCS, György. Narrar ou descrever?: uma discussão sobre naturalismo e formalismo. In: LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010. p. 149-185.
- LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.
- OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine, 1830-1848*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

# O neofantástico em duas narrativas de Franz Kafka

Gabriel Bittencourt de Oliveira

## O neofantástico em Franz Kafka

A obra de Kafka é rica em seus enigmas. A prolífica produção de Kafka possui, pode-se dizer, em seu âmago, essa característica de suscitar questionamentos e indagações frente aos sentidos, muitas vezes obscuros em suas narrativas. Dentre as diversas ferramentas literárias utilizadas por Kafka na construção de seus mistérios, destacaremos neste estudo apenas uma: o elemento do fantástico (ou neofantástico, como falaremos a frente). O fantástico aparece constantemente nos textos de Kafka, geralmente para estimular seus labirintos e parábolas desesperadoras, como em clássicos como "Chacais e árabes", em que chacais conversam e exprimem seus desejos sombrios em relação ao povo árabe, ou em *A metamorfose*, em que o caixeiro viajante Gregor Samsa acorda metamorfoseado em um inseto monstruoso não definido, para o desespero de sua família que dependia de seu sustento. Para a nossa análise usaremos apenas dois textos que estão entre os mais comentados da fortuna crítica sobre o autor: "A preocupação do pai de família", publicado em 1919 em *Um médico rural*; e "Josefina, a cantora ou o povo dos camundongos", publicado em 1924 em *Um artista da fome*.

O fantástico nas narrativas de Kafka se apresenta de um modo diverso do que era visto anteriormente nos contos maravilhosos. A nova forma de Kafka de tratar de elementos fantásticos em suas narrativas foi chamado por estudiosos de "neofantástico" e foi entendido também

em paralelo com uma nova forma de lidar com o real.<sup>1</sup> A principal característica desse novo tipo de fantástico é a total indiferença dos personagens e narradores frente ao acontecimento fantástico,<sup>2</sup> portanto, o fantástico kafkiano é um fantástico julgado pelo leitor, mas não pelos personagens e narradores envolvidos, que consideram o acontecimento como corriqueiro ou até o tratam de forma indiferente. Esse neofantástico causa seu efeito no leitor a partir de um confronto entre duas concepções de real: a concepção de real do leitor x real posto na narrativa, que seus personagens e narradores julgam como dentro do escopo de sua realidade.

Refletindo sobre essa característica vale comentar que a noção de real é mutável historicamente, determinada pela época, cultura e sociedade que o indivíduo está inserido.<sup>3</sup> E a partir disso, vemos que a narrativa neofantástica está atrelada a uma concepção de real ou verossímil que o leitor tem em sua época, cultura e sociedade; e que o modo como ele reage à narrativa e seus acontecimentos reflete a concepção de real e verossímil de seu tempo histórico. E a partir disso compreendemos o horizonte que o autor possui ao escrever sua obra. Como o século XX se caracterizou como um século de dúvidas e incertezas, a literatura fantástica não se diferenciou ao entrar nesse movimento de deslocamento do real e de confronto com novas formas de se conceber o que é real e o que não é.<sup>4</sup>

Dentro desse solo de dúvidas que foi o século XX, nasceu o neofantástico como uma nova forma de tratar as narrativas em uma época em que reina a dúvida e o questionamento, estabelecendo um terreno propício ao encadeamento de sentimentos opostos: o real (dentro da lógica interna da narrativa) com o supra-real (dentro da lógica externa do leitor):

[...] o real, em suma, passa a ter uma dimensão paradoxal, fazendo habitar concessivamente os opostos. O que parece haver, pois, na concepção sobre o real subjacente ao que se entende por neofantástico é a sua própria complexificação, entendido como coabitação entre o racional e irracional, entre o lógico e o absurdo, entre o cotidiano banal e um acontecimento estranho que irrompe

<sup>1</sup> OLIVEIRA. *Estudos semióticos* (online), p. 99.

<sup>2</sup> OLIVEIRA. *Estudos semióticos* (online), p. 99-100.

<sup>3</sup> OLIVEIRA. *Estudos semióticos* (online), p. 100.

<sup>4</sup> OLIVEIRA. *Estudos semióticos* (online), p. 101-102.

gerando impacto. Além disso, [...], o neofantástico faz com que o real da concepção do fantástico clássico seja visto como um mero parecer tranquilizador, já que o real é mais da ordem do insondável e do complexo do que esse parecer.<sup>5</sup>

Destacam-se, entre autores que trabalharam o neofantástico, os argentinos Jorge Luis Borges e Júlio Cortázar, além, claro, do tcheco Franz Kafka, que se notabilizou por ter escrito antes de ambos. As narrativas de Kafka são grandes exemplos de como funcionam as narrativas neofantásticas, pois o autor constrói, em suas narrativas, um universo angustiante e labiríntico em que a fronteira entre o real e o supra-real está embaçada, se é que tal fronteira realmente existe na literatura de Kafka, onde a vírgula e o sonho se confundem.<sup>6</sup> Temos narrativas do autor tcheco em várias possibilidades desse esquema. Um exemplo do real que se apresenta como supra-real é a narrativa curta “A batida no portão da propriedade”. Nessa narrativa, o narrador-protagonista e sua irmã passam por um portão de uma propriedade e, após sua irmã bater ou aparentar bater no portão de tal propriedade, é instaurado uma contingência de eventos que culmina na acusação e prisão do narrador-protagonista. O interessante a se destacar nesse conto é que o neofantástico se instaura quando uma simples batida no portão de uma propriedade é tomada como algo absurdamente repressivo, o que naturalmente não seria. Na narrativa nunca é questionado o nível da gravidade do ato, mas simplesmente a probabilidade desse ato de ter ocorrido:

Apontavam para a propriedade diante da qual havíamos passado e nos lembravam da batida no portão. Os proprietários vão nos denunciar, logo terá início o inquérito. Eu estava muito calmo e tranquilizei também minha irmã. Provavelmente ela não tinha dado nenhuma batida e, caso o tivesse feito, em parte alguma no mundo poderiam prová-lo.<sup>7</sup>

O real nesse conto se confunde com o supra-real. Ninguém questiona jamais o absurdo de uma ação corriqueira como a da irmã de bater ou aparentar bater no portão da propriedade ser tratada como um ato criminoso de extrema gravidade. Esse elemento que chamamos aqui de

<sup>5</sup> OLIVEIRA. *Estudos semióticos* (online), p. 105.

<sup>6</sup> OLIVEIRA. *Estudos semióticos* (online), p. 107.

<sup>7</sup> KAFKA. A batida no portão da propriedade, p. 92.

neofantástico é constante nas construções literárias de Kafka, destacaremos duas delas mais detalhadamente a seguir.

## **O mistério de Odradek em "A preocupação do pai de família"**

Essa narrativa de Kafka é uma das mais enigmáticas já escritas pelo autor (que já é conhecido pelas narrativas de difícil compreensão). O texto curto trata do personagem Odradek pela voz do narrador que depois descobrimos se tratar do "pai de família". Odradek é um ser que se assemelha a um carretel em formato de estrela e coberto de fios. O primeiro elemento neofantástico apresentado no conto é demonstrado quando o narrador descarta uma finalidade útil anterior para o ser de Odradek, que é móvel e de impossível captura:

Alguém poderia ficar tentando a acreditar que essa construção teria tido anteriormente alguma forma útil e que agora ela está apenas quebrada. Mas não parece ser este o caso; pelo menos não se encontra nenhum indício nesse sentido; em parte alguma podem ser vistas emendas ou rupturas assinalando algo dessa natureza; o todo na verdade se apresenta sem sentido, mas completo à sua maneira. Aliás não é possível dizer nada mais preciso a esse respeito, já que Odradek é extraordinariamente móvel e não se deixa capturar.<sup>8</sup>

O narrador em nenhum momento demonstra espanto pelo ser de Odradek. Pelo contrário, ele, embora considere que o ser de Odradek seja sem sentido, também o considera "completo à sua maneira". Além dessa existência no mínimo curiosa, Odradek também se comunica, algo totalmente inconforme para um ser de seu aspecto. E como ocorre na cartilha neofantástica kafkiana, o narrador não se espanta ou questiona o fato de Odradek falar, mas se restringe a transcrever e comentar suas respostas sucintas, em conformidade com as perguntas feitas, que são simples tal qual se fossem dirigidas a uma criança:

Ele se detém alternadamente no sótão, na escadaria, nos corredores, no vestíbulo. Às vezes fica meses sem ser visto; com certeza mudou-se então para outras casas; depois porém volta infalivelmente à nossa casa. Às vezes, quando se sai pela porta e

<sup>8</sup> KAFKA. A preocupação do pai de família, p. 44.

ele está inclinado sobre o corrimão logo embaixo, tem-se vontade de interpelá-lo. É natural que não se façam perguntas difíceis, mas sim que ele seja tratado – já o seu minúsculo tamanho induz a isso – como uma criança. ‘Como você se chama?’ pergunta-se a ele. ‘Odradek’, ele responde. ‘E onde você mora?’ ‘Domicílio incerto’, diz e ri; mas é um riso como só se pode emitir sem pulmões. Soa talvez como um farfalhar de folhas caídas. Em geral com isso a conversa termina. Aliás, mesmo essas respostas nem sempre podem ser obtidas; muitas vezes ele se conserva mudo por muito tempo como a madeira que parece ser.<sup>9</sup>

Odradek não é questionado quanto a sua existência de caráter fantástico. Como afirma Gustavo Maciel de Oliveira: “Parecemos estar em face do que se configura como o que é absolutamente estranho, mas o narrador continua falando de Odradek com naturalidade”,<sup>10</sup> e que “[...] não vemos o narrador se espantar com Odradek e, no texto todo, até o último parágrafo, narra como alguém que o observa”.<sup>11</sup> O personagem, misterioso para o leitor, é tratado como uma criança estranha e perdida, e os questionamentos dirigidos a ele se encaminham nesse sentido.

A naturalidade do narrador com a fantástica existência de Odradek entra em contraste com a relação dele com esse enigmático personagem que, embora não cause o espanto que ocorreria em uma narrativa fantástica tradicional, estimula sentimentos diversos e mais complexos ao pai de família em relação a sua existência. Odradek é tratado como um infante até certo ponto, pois os conhecimentos do pai de família sobre ele são limitados, e aí nasce a preocupação que está no título da narrativa. Mesmo que Odradek não prejudique ninguém, o pai de família se preocupa que este o sobreviva, e aos seus filhos e aos filhos de seus filhos, vendo essa ideia como “quase dolorosa”:

Inutilmente eu me pergunto o que vai acontecer com ele. Será que ele pode morrer? Tudo o que morre teve antes uma espécie de meta, um tipo de atividade e nela se desgastou; não é assim com Odradek. Será então que a seu tempo ele ainda irá rolar escada abaixo diante dos pés dos meus filhos e dos filhos dos meus filhos, arrastando atrás de si os fios do carretel? Evidentemente ele não

<sup>9</sup> KAFKA. A preocupação do pai de família, p. 44.

<sup>10</sup> OLIVEIRA. *Estudos semióticos* (online), p. 109.

<sup>11</sup> OLIVEIRA. *Estudos semióticos* (online), p. 109.

prejudica ninguém, mas a ideia de que ainda por cima ele deva me sobreviver me é quase dolorosa.<sup>12</sup>

Assim, temos um enigma moldado pelo sentimento neofantástico nesta narrativa. Por que um ser como aquele existe? Como ele existe? Nada disso é respondido e sequer questionado pelo narrador-observador que “ante a presença de um acontecimento ou do que se caracteriza como não tendo sentido claro, não demonstra uma busca pela explicação do fenômeno”.<sup>13</sup> O tom da narração do texto é completamente naturalizada, enquanto para o leitor os acontecimentos narrados são possuidores de uma total estranheza. Embora o narrador afirme que Odradek seria “completo à sua maneira”,<sup>14</sup> a preocupação do pai de família nunca é sobre o motivo da existência de Odradek, mas à sua continuidade após a morte do pai de família e de seus filhos e dos filhos dos seus filhos.

Mesmo Odradek não prejudicando absolutamente ninguém, o pai de família se incomoda com a permanência de sua existência, criando um sentimento estranho para o leitor, mais perfeitamente natural para o narrador-personagem, que em momento algum questiona o porquê de sentir aquilo. Tal sentimento suscitado no leitor, que chamamos aqui de “neofantástico”, é fonte de grande parte da riqueza enigmática do conto de Kafka, que suscita frequentes questionamentos e reinterpretações, impossíveis em uma obra mais realisticamente fechada ou estrita a apenas uma interpretação possível.

## **Os enigmas em “Josefina, a cantora ou o povo dos camundongos”**

“Josefina, a cantora ou o povo dos camundongos” é um dos contos finais da vida de Franz Kafka e nos apresenta uma bela reflexão sobre o fazer artístico na modernidade. A narrativa gira em torno de Josefina, uma cantora no povo dos camundongos. O conto é estruturado em primeira pessoa por um narrador que faz parte do povo dos camundongos, onde nasce e floresce Josefina e seu canto, sua arte:

<sup>12</sup> KAFKA. A preocupação do pai de família, p. 44-45.

<sup>13</sup> OLIVEIRA. *Estudos semióticos* (online), p. 109.

<sup>14</sup> KAFKA. A preocupação do pai de família, p. 44.

Nossa cantora se chama Josefina. Quem não a ouviu não conhece o poder do canto. Não existe ninguém a quem seu canto não arrebate, o que deve ser mais valorizado ainda, uma vez que nossa raça em geral não é amante da música, para nós a música mais amada é a paz do silêncio; nossa vida é dura e, mesmo quando procuramos nos livrar de todas as preocupações diárias, já não sabemos nos elevar a coisas tão distantes do nosso cotidiano como a música. Mas não o lamentamos muito; nem mesmo chegamos a esse ponto; consideramos como nossa maior vantagem uma certa esperteza prática, da qual evidentemente necessitamos com a máxima premência; e é com o sorriso dessa astúcia que costumamos nos consolar de tudo, ainda que aspirássemos – o que não acontece – à felicidade que talvez emane da música. Só Josefina é uma exceção; ela ama a música e sabe também transmiti-la; é a única; com o seu passamento a música desaparecerá – quem sabe por quanto tempo – da nossa vida.<sup>15</sup>

Nada sabemos sobre o narrador, e não existe nenhum apontamento no texto sobre sua origem ou sobre sua vida. As únicas informações que temos sobre ele é sua condição de pertencente ao povo dos camundongos e suas opiniões sobre Josefina, que são exploradas durante todo o percurso da narrativa. A mesma condição de camundongos do povo só é certamente afirmada a partir do título da narrativa dado pelo autor. São nos concedidas pistas durante todo o texto, mas nunca uma afirmação categórica de que o povo tratado no conto se trata de um povo de camundongos. Dito isso, a informação da condição de camundongos do povo de Josefina (além de claro, de Josefina ela própria) nos arremata já de início com a condição neofantástica do conto. As condições adicionais dos camundongos da narrativa de poderem se expressar por meio da palavra, terem pensamentos racionais e até cantarem (embora seja uma condição exclusiva de Josefina) nos são apresentados como elementos fantásticos que não seriam estritamente inovadores, basta lembrar das fábulas de Esopo, que há séculos colocava animais como personagens capazes de falar e de se expressar.

A novidade no neofantástico de Kafka é a naturalidade e profundidade com que o elemento fantástico é tratado. Pode-se argumentar que nas fábulas de Esopo a condição de animais falantes também não é questionada. Embora existam paralelos entre o texto de Kafka e as fábulas,

<sup>15</sup> KAFKA. Josefina, a cantora ou o povo dos camundongos, p. 20.

existem também diferenças marcantes. As fábulas de Esopo assumem funções pedagógicas, e os animais falam tendo em vista uma mensagem edificante, uma lição de moral. Os textos de Kafka raramente possuem uma mensagem edificante, pelo contrário, na maioria das vezes suas conclusões são pessimistas. Tendo isso em vista, o neofantástico de “Josefina” se diferencia do fantástico de Esopo e suas fábulas por se tratar de fantástico banalizado dentro de uma realidade difícil e cruel. Pois é nesse cenário, de uma situação fantástica e ao mesmo tempo fria e cruel, que Kafka nos apresenta uma reflexão profunda sobre como a arte de cantar é entendida nesse curioso e sofrido povo dos camundongos:

Muitas vezes me perguntei o que acontece efetivamente com essa música. De fato somos inteiramente não-musicais; como é que entendemos a música de Josefina, ou pelo menos acreditamos entender, já que ela nega nosso entendimento? A resposta mais simples seria que a beleza do seu canto é tão grande que até o sentido mais embotado é incapaz de resistir, mas esta resposta não é satisfatória. Se fosse realmente assim, diante desse canto precisaríamos, de uma vez por todas, ter o sentimento de algo extraordinário, a sensação de que nessa garganta ressoa alguma coisa que nunca ouvimos antes e que não temos absolutamente capacidade de escutar – algo para o qual Josefina e ninguém mais nos torna aptos. Mas na minha opinião é justamente isso o que não ocorre; eu não o sinto e nunca o notei também nos outros. Em círculos de confiança admitimos abertamente uns aos outros que o canto de Josefina, enquanto canto, não tem nada de excepcional. É realmente um canto? Embora não sejamos musicais temos tradições de canto; em épocas antigas do nosso povo o canto existiu; as lendas falam a esse respeito e foram conservadas inclusive canções, que naturalmente ninguém mais sabe cantar. Temos portanto uma noção do que é canto e a arte de Josefina não corresponde, na verdade, a essa noção. Pois é realmente um canto? Não é talvez apenas um assobio? E assobiar todos nós sabemos, é a aptidão propriamente dita do nosso povo, ou melhor: não se trata de uma aptidão, mas de uma manifestação vital bem característica. Todos nós assobiamos, mas certamente ninguém cogita fazê-lo passar por arte; assobiamos sem prestar atenção nisso, até mesmo sem o perceber, e muitos entre nós ignoram totalmente que o assobio faz parte das nossas peculiaridades. Portanto se fosse verdade que Josefina não canta, mas só assobia e que talvez, como pelo menos me parece, mal ultrapasse os limites do assobio usual; que talvez a sua força não baste nem para esse assobio costumeiro, ao passo que um trabalhador comum da terra o emite sem esforço o dia inteiro enquanto realiza o seu trabalho

– se tudo isso fosse verdade, então o suposto talento artístico de Josefina estaria refutado; mas a partir daí teria que ser solucionado o enigma da sua grande influência.<sup>16</sup>

O grande questionamento do narrador é se o canto de Josefina realmente corresponde a uma arte. Ele relaciona o canto de Josefina aos assobios comuns ao seu povo de camundongos, uma coisa que todos fazem, então o que faz os assobios de Josefina se destacarem? O que faz deles arte/um canto? Se seu canto não é extraordinário, se ele não se destaca entre os chiados e ruídos do seu povo, então não deve ser considerado uma arte. Assim inicialmente questiona o narrador, deixando transparecer um juízo de valor dentro de um critério sobre o que é a arte.<sup>17</sup> Porém, o que faz o canto de Josefina ser arte é sua postura frente a algo ordinário e comum a todos de seu povo: o assobio. Apesar de ser uma atividade comum a todos os camundongos, Josefina trata seu assobio como algo artístico, ao mesmo tempo que ela assobia como todos os camundongos de seu povo assobiam, seu assobio tem algo diverso, algo de artístico que apenas ela dentre todos os camundongos do povo dos camundongos faz.<sup>18</sup>

O interessante nesta reflexão de Kafka sobre a arte é que ela só poderia ter se desenvolvido através de uma narrativa neofantástica. É conhecido o sentimento de estranheza que Kafka nutria por seu “povo”, seja ele o povo judeu, sua nação, sua língua, ou até seu corpo.<sup>19</sup> Um sentimento de estranheza que, podemos supor, também se reflete na sua condição de escritor e artista, e que pode ter se refletido no próprio texto de “Josefina”. Portanto, podemos interpretar o conto como uma grande reflexão sobre o ser artístico a partir de um sentimento de estranheza frente a sociedade. O conto de Josefina encarna o embate entre individual e coletivo, entre os que cantam, como Josefina, e os que não cantam, embora possam cantar.<sup>20</sup> A solidão do artista na sociedade transfigurada por Kafka na situação de Josefina em seu povo é particular, pois nos leva a refletir a partir de um povo diferente daquele do leitor, mas

<sup>16</sup> KAFKA. Josefina, a cantora ou o povo dos camundongos, p. 20-21.

<sup>17</sup> LINS; SPYKER. *Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC*, p. 2644.

<sup>18</sup> LINS; SPYKER. *Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC*, p. 2645.

<sup>19</sup> GAGNEBIN. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, p. 5.

<sup>20</sup> LINS; SPYKER. *Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC*, p. 2649

que possui muitas semelhanças. Kafka poderia ter escrito a história da cantora Josefina em qualquer povo ou contexto, mas porque ele escolhe exatamente se utilizar do elemento neofantástico com o emprego de um povo constituído por camundongos? Podemos apenas supor que dentro do projeto literário de Kafka exista um motivo para a utilização de tal ferramenta, que não seja apenas de suscitar interrogações na cabeça do leitor.

Os textos de Kafka despertam sentimentos que não esgotam interpretações, inclusive interpretações sobre a própria arte, como em "Josefina". E esses sentimentos de estranheza que o próprio leitor sente ao ler o texto de Kafka não se limita à temática (como, por exemplo, a estranheza do artista em relação a sociedade, em "Josefina"), mas estão ancorados neste elemento de narrativa chamado de elemento neofantástico, que vai de encontro à própria concepção de fantástico utilizada anteriormente. É fantástico que os camundongos falem e pensem racionalmente, mas essa não é a questão com a qual o autor se preocupa, no neofantástico essa situação não é sequer discutida, sendo preterida pela reflexão sobre o fazer artístico de Josefina, que pode ou não ser considerada arte, de acordo com nosso narrador crítico.

## Conclusão

O autor colombiano Gabriel García Marquez falava que tinha sido inspirado a se tornar escritor após ler *A metamorfose* de Franz Kafka. E de fato existem semelhanças entre a literatura de ambos, principalmente no trato do elemento fantástico. Tanto García Marquez quanto Kafka (e podemos compor esse coro com Borges e Cortázar) se utilizaram do método literário do neofantástico em suas narrativas. Podemos supor que se trata de um reflexo da modernidade na escrita literária, que apenas assim poderia transmitir um sentimento que repercute, como afirma Oliveira,<sup>21</sup> uma "crise da veridicção" do século XX, muito elaborada por pensadores que se dedicaram ao tema do fantástico e, principalmente, do neofantástico na literatura.

As incertezas da passagem do século XIX para o século XX trouxeram consigo uma ruptura da concepção vigente de realidade. A emergência

<sup>21</sup> OLIVEIRA. *Estudos semióticos* (online).

das guerras mundiais, das crises econômicas, sociais e humanitárias, e de todo o complexo conjunto de elementos que mudaram drasticamente todo o mundo no século XX influenciou fortemente a escrita literária fantástica, que se tornaria neofantástica.<sup>22</sup> Era inadmissível uma guerra que afetasse todo o mundo, que de forma ou outra tivesse um impacto global perpétuo. Era impossível, até que ocorreu (inclusive duas vezes no século XX). Não é à toa que o fantástico se viu banalizado na literatura, que o neofantástico acompanhou esse processo histórico da humanidade e a literatura se viu aceitando os maiores absurdos e estranhezas fantásticas de forma cotidiana, como se não fosse nada de mais e os problemas a serem tratados fossem outros.

Não é à toa que nesse contexto de dúvidas e de atordoamento do solo fixo da realidade Kafka escreveu contos como "A preocupação do pai de família" e "Josefina, a cantora ou o povo dos camundongos". Em um mundo em que a tecnologia vive em constante desenvolvimento, em que instrumentos bélicos são desenvolvidos cada vez mais com rapidez e a incerteza reina nas cabeças de cada pai em relação ao mundo do futuro de seus filhos, fica cada vez mais compreensível um sentimento como o que o pai de família possui em relação ao misterioso Odradek. É um mundo onde a vida tem se tornado imprevisível, difícil e rápida, e a postura do artista é cada vez mais questionada por uma sociedade burguesa e utilitarista. Logo as reflexões sobre a ratinha cantora Josefina não é algo totalmente alheio a questões contemporâneas, que apareceram no século XX de forma avassaladora e perpétua na humanidade.

São apenas reflexões que a literatura de Kafka pode suscitar nos leitores. Elas não pretendem de forma alguma encerrar o assunto tratado, o que seria impossível na literatura desse autor. Kafka e os elementos neofantásticos de suas narrativas são fonte de incansáveis discussões, que podem envolver narrativas mais longas como *A metamorfose* ou "A construção", até narrativas curtíssimas, como "O abutre" ou "A ponte". Tanto Odradek quanto Josefina são apenas dois exemplos de uma literatura riquíssima que se utiliza de elementos como os do neofantástico para, de certo modo, jamais encerrar as discussões e interpretações

<sup>22</sup> OLIVEIRA. *Estudos semióticos* (online), p. 102.

sobre o significado do texto. Termino este texto citando Gagnebin sobre a abrangência interpretativa de uma obra única como a do autor tcheco, exemplificada pela "A preocupação do pai de família":

Odradek nos convida, como toda a obra de Kafka, a um exercício muito distante de nossos estudos comparativos de literaturas nacionais, de nossas tentativas de interpretação coerente da tradição. Nos convida a uma literatura sem língua materna nem pátria, a um pensamento sem origem assegurada nem objetivo determinado, além das relações bem estabelecidas de propriedade e identidade. Um pensar irreverente, arriscado sem dúvida, brincalhão também, talvez um aprender a "rolar escada abaixo" sem se machucar, um andar menos reto e correto, um caminhar incerto sem a pretensão de saber aonde leva o caminho.<sup>23</sup>

## Referências

GAGNEBIN, J. M. Deslocamentos e deformações em Kafka. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. IX, n. 17, p. 1-14, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://revistaviso.com.br/article/202>. Acesso em: 29 jun. 2023

KAFKA, Franz. A batida no portão da propriedade. In: KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio. Tradução de Modesto Carone*. São Paulo: Companhia das letras, 2020. p. 92-94.

KAFKA, Franz. Josefina, a cantora ou o povo dos camundongos. In: KAFKA, Franz. *Um artista da fome/ A construção. Tradução de Modesto Carone*. São Paulo: Companhia das letras, 1998. p. 37-59.

KAFKA, Franz. A preocupação do pai de família. In: KAFKA, Franz. *Um médico rural. Tradução de Modesto Carone*. São Paulo: Companhia das letras, 1999. p. 43-45.

LINS, Ronaldo Lima; SPYKER, Elis Sezana. Estética e política: um limiar em "Josefina, a cantora ou o povo dos camundongos" de Franz Kafka". *Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC*, p. 2641-2651, 2016. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais-artigos/?id=1516>. Acesso em: 29 jun. 2023.

OLIVEIRA, Gustavo Maciel de. A crise de veridicção e o neofantástico: o real a partir de Franz Kafka. *Estudos semióticos (online)*, v. 16, n. 2, São Paulo, p. 98-114, out. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/162984/171185#toc>. Acesso em: 12 jun. 2023.

<sup>23</sup> GAGNEBIN. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, p. 13.

# Tornar-se outro: uma leitura de “Um relatório para uma academia”, de Franz Kafka

Júlia Carolina Arantes

A narrativa “Um relatório para uma academia”, de Franz Kafka, consiste em um discurso de um personagem-narrador que foi convidado por acadêmicos a oferecer um relatório sobre a sua vida pregressa de símio; entretanto, ele não pode corresponder ao convite, pois, para alcançar sua posição presente, foi necessário justamente se separar de sua condição animal. Seu processo evolutivo aconteceu ao longo de cinco anos, diferentemente do percurso do *Homo sapiens*, que levou milênios para ser levado a cabo; ao mesmo tempo, a origem símia da plateia acadêmica “não pode estar tão distante dos senhores como a minha está distante de mim. Mas ela faz cócegas no calcanhar de qualquer um que caminhe sobre a terra – do pequeno chimpanzé ao grande Aquiles”.<sup>1</sup>

Em “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”, Walter Benjamin aponta para a presença massiva de animais em toda a obra do autor tcheco e como o leitor, em contato com tais narrativas, pode levar muito tempo para perceber que os personagens não são humanos: “Quando descobrimos, finalmente, o nome da criatura – símio, cão ou toupeira – erguemos os olhos, assustados, e verificamos que o mundo dos homens já está longe”.<sup>2</sup> Em verdade, se tomarmos a título de exemplo três narrativas de Kafka, como a supracitada “Um relatório para uma academia”, “Josefina, a cantora, ou o povo dos camundongos”

<sup>1</sup> KAFKA. Um relatório para uma academia, p. 60.

<sup>2</sup> BENJAMIN. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte, p. 158-159.

e *A metamorfose*, logo desde o título, ou desde a primeira linha do texto, o leitor já é esclarecido acerca da animalidade dos protagonistas. Em “Um relatório”, lemos nas primeiras linhas: “Eminentes senhores da Academia: Conferem-me a honra de me convidar a oferecer à Academia um relatório sobre a minha pregressa vida de macaco”;<sup>3</sup> em “Josefina...”, o título nos esclarece acerca da espécie da cantora e, ao longo da narrativa, o narrador não aponta nominalmente para a natureza roedora de seus companheiros, visto que ele próprio é um rato, tornando inútil identificar-se a todo o momento como tal; e em *A metamorfose*, lemos a célebre primeira frase: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso”.<sup>4</sup> Assim, não é exatamente que o leitor demore para perceber que os personagens não são humanos, mas, sim, que ele se esqueça frequentemente da natureza animal dos personagens, tomando-os como humanos, ou seja, como semelhantes a si próprio.

Em “Mal-estar na cultura: corpo e animalidade em Kafka, Freud e Coetzee”, Márcio Seligmann-Silva, a partir de uma leitura freudiana da narrativa, mostra que a renúncia do narrador à sua origem simiesca e às lembranças de sua juventude equivale ao sacrifício levado a cabo pela humanidade para se inscrever na cultura: nós também somos o narrador que recalçou sua animalidade e estamos condenados a morar no mal-estar, a nos sentirmos desabrigados. Por vezes, a vida nua escapa e o recalçado retorna;<sup>5</sup> por causa disso, entram em ação, nas narrativas de Kafka, as figuras de porteiros, policiais, juízes, pais, advogados, em suma, as entidades de poder que têm o dever de capturar, enjaular e interditar o outro. Para Benjamin, “Kafka não se cansava de escutar os animais para deles recuperar o que fora esquecido”,<sup>6</sup> ou seja, o escritor, com papel e caneta em mãos, estava a postos para capturar o animal em si mesmo, mas, ao fazê-lo, ele desterritorializa a sua própria humanidade. É por essa exata razão que Kafka parece construir máquinas narrativas que têm como efeito o leitor frequentemente se esquecer da

<sup>3</sup> KAFKA. Um relatório para uma academia, p. 59.

<sup>4</sup> KAFKA. *A metamorfose*, p. 227.

<sup>5</sup> SELIGMANN-SILVA. *Mal-estar na cultura: corpo e animalidade em Kafka, Freud e Coetzee*, p. 152.

<sup>6</sup> BENJAMIN. *Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte*, p. 170.

natureza animal dos personagens, como falamos acima. Ao cair em si de que o personagem com quem tanto se identifica e simpatiza é, em realidade, um macaco, um rato ou um inseto, o leitor se desterritorializa. Ao tema da desterritorialização retornaremos mais à frente em nosso texto.

Ademais, como nos lembra Seligmann-Silva, nada é esquemático e dicotômico em Kafka, ou seja, não há uma polarização entre vida nua/animal x a instituição do poder/humano. Assim, a narrativa que abre o volume em que “Um relatório para uma academia” se encontra, *Um médico rural*, é exatamente “O novo advogado”, em que o cavalo Bucéfalo, antigo companheiro de batalha de Alexandre da Macedônia, que, segundo a mitologia, era um animal indomável, torna-se um advogado: “O animal, que foi recalcado em nós e sobre cujo sacrifício inscrevemos a cultura, é quem porta a insígnia de delegado e é representante de nosso super-eu”.<sup>7</sup> Em uma leitura oposta, para Benjamin, Bucéfalo, com a morte de Alexandre e com o seu dorso aliviado de seu fardo, estaria finalmente livre do conquistador, cujo ímpeto levava o animal para frente. Cavalo e cavaleiro eram carregados pelo movimento tempestuoso do progresso; o cavalo, agora, toma o caminho de volta, para o contato com um passado arcaico através da escrita. Dessa maneira, Bucéfalo não portaria a insígnia do delegado, como interpreta Seligmann-Silva, pois, de acordo com Benjamin, o animal nunca pratica o direito, mas, sim, apenas mergulha nos códigos e lê e vira as folhas dos velhos códices.<sup>8</sup>

Ainda que o narrador de “Um relatório para uma academia” esteja impossibilitado de narrar a sua recalçada vida de macaco, está vivo em sua memória como se deu o processo de se estabelecer no mundo dos homens. Na contramão do habitual apagamento, na obra de Kafka, de marcações temporais ou espaciais, em “Um relatório...”, três nomes próprios pairam sobre o relato, circunscrevendo o contexto em que se desenrolam os acontecimentos: Costa do Ouro, a firma Hagenbeck e Hamburgo. A terra natal do narrador era a Costa do Ouro, uma região no continente africano, na costa do Golfo da Guiné, hoje, o território de Gana, que recebeu tal nome por ser, obviamente, uma importante fonte aurífera.

<sup>7</sup> SELIGMANN-SILVA. Mal-estar na cultura: corpo e animalidade em Kafka, Freud e Coetzee, p. 152.

<sup>8</sup> KAFKA. Um relatório para uma academia, p. 12.

Consequentemente, esse território foi disputado, explorado e saqueado entre os séculos XV e XX pelos portugueses, holandeses, suecos, prussianos, dinamarqueses e britânicos. A expedição de caça na Costa do Ouro que capturou o protagonista foi financiada por Carl Hagenbeck (1844-1913), um comerciante e traficante de animais silvestres que criou o conceito moderno de um zoológico sem jaulas e com quem o narrador afirma já ter esvaziado desde então algumas boas garrafas de vinho tinto.

Como afirma Nigel Rothfels, em *Savagens e bestas: o nascimento do zoológico moderno* (*Savages and beasts: the birth of the modern zoo*), a empresa de Hagenbeck caçava, capturava, comercializava e exibia não apenas animais, mas também pessoas, no fim do século XIX e começo do XX, em Hamburgo, na Alemanha.<sup>9</sup> O começo do negócio de compra e venda de animais exóticos pela família Hagenbeck pode ser rastreado desde 1848, quando os funcionários do peixeiro Claus Hagenbeck, o pai de Carl, retornaram de um dia de pesca no rio Elba com seis focas que haviam capturado em suas redes.<sup>10</sup> Claus teve a ideia de expor os animais para a vizinhança, na própria casa da família, em troca de dinheiro. Com o crescente interesse do público por conhecer animais exóticos, a casa dos Hagenbeck se tornou um pequeno zoológico. Claus comprava animais de pequeno porte, como hienas, marsupiais, pássaros, macacos, guaxinins, no porto de Hamburgo, exibia-os em seu pequeno zoológico doméstico e depois os revendia.<sup>11</sup> Em questão de poucos anos, a firma Hagenbeck fornecia animais para prestigiosos jardins zoológicos, como os de Dresden, Paris, Viena, Berlim, Rotterdam, Amsterdam, e financiava expedições para a África em que eram caçadas vultosas quantidades de espécimes de médio e grande porte, como elefantes, girafas, antílopes, leões, leopardos, guepardos, avestruzes, búfalos, javalis, rinocerontes, entre outros.<sup>12</sup> Em 1874, a firma Hagenbeck começou a capturar indígenas em todo o mundo “para a apresentação em espetáculos altamente rentáveis para as sociedades científicas e para o público em geral”.<sup>13</sup> No

<sup>9</sup> ROTHFELS. *Savages and beasts: the birth of the modern zoo*, p. 8.

<sup>10</sup> ROTHFELS. *Savages and beasts: the birth of the modern zoo*, p. 45.

<sup>11</sup> ROTHFELS. *Savages and beasts: the birth of the modern zoo*, p. 46.

<sup>12</sup> ROTHFELS. *Savages and beasts: the birth of the modern zoo*, p. 50.

<sup>13</sup> ROTHFELS. *Savages and beasts: the birth of the modern zoo*, p. 9.

fim dos anos 1880, Hagenbeck inicia uma série de apresentações, em que os animais, “ele alega, foram treinados de maneiras totalmente novas e humanas”.<sup>14</sup> Em 1907, Hagenbeck inaugura um zoológico em Hamburgo, que abriga permanentemente as exposições e as performances de animais e pessoas. Como foi mencionado anteriormente, o Hagenbeck Tierpark elimina as jaulas, “que se tornaram um objeto de grande desconforto para os visitantes dos parques zoológicos mais antigos”.<sup>15</sup> O novo e moderno zoológico de Hagenbeck contava com panoramas em que os espécimes eram separados uns dos outros e do público através de fossos cuidadosamente escondidos:

Aqui, os animais pareciam viver nas selvas da África ou da Índia, mesmo que eles vivessem de fato em um zoológico no norte da Alemanha. No parque de Hagenbeck, os visitantes podiam observar os animais e mesmo os povos “exóticos” em seus “habitats nativos” – as selvas africanas, as estepes russas, as planícies americanas e o gelo ártico – sem nunca encontrarem uma grade ou barreira visível e sem nunca deixarem o conforto de sua própria “civilização”.<sup>16</sup>

Como afirma Rothfels, era importante para Hagenbeck criar, aos olhos do público, uma ilusão teatral de que os animais viviam em liberdade, diferentemente de outros zoológicos como o de Berlim e o de Londres, que se preocupavam apenas em expor os animais.<sup>17</sup> O zoológico deveria ser como um planeta em miniatura, em que o público passearia por todas as zonas climáticas, livre de perigos.

Os nomes próprios Costa do Ouro e Hagenbeck são signos da destruição colonial empreendida pelos Estados ditos “civilizados” sobre os povos ditos “selvagens”. Como aponta Achille Mbembe, em *Necropolítica*, a expressão máxima de soberania imputa o poder e a capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer: “Ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder”.<sup>18</sup> A distinção entre os que podem viver e os que devem morrer

<sup>14</sup> ROTHFELS. *Savages and beasts: the birth of the modern zoo*, p. 9.

<sup>15</sup> ROTHFELS. *Savages and beasts: the birth of the modern zoo*, p. 9.

<sup>16</sup> ROTHFELS. *Savages and beasts: the birth of the modern zoo*, p. 9.

<sup>17</sup> ROTHFELS. *Savages and beasts: the birth of the modern zoo*, p. 42.

<sup>18</sup> MBEMBE. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*, p. 5.

está baseada, principalmente, na dicotomia razão e desrazão, que, por consequência, institui o mesmo e o outro, o amigo e o inimigo.

Mbembe, a partir de uma leitura de Hegel, contextualiza como se dá a relação entre a morte e o “devir sujeito”:

Primeiro, o ser humano nega a natureza (negação exteriorizada no seu esforço para reduzir a natureza a suas próprias necessidades); e, em segundo lugar, ele ou ela transforma o elemento negado por meio de trabalho e luta. Ao transformar a natureza, o ser humano cria um mundo; mas no processo, ele ou ela fica exposto(a) a sua própria negatividade.<sup>19</sup>

Assim, para Hegel, o humano destrói o animal que o habita e se lança na história, tornando-se sujeito. Fazer política é praticar essa soberania, exercer esse trabalho de morte. Posteriormente, em sua argumentação, Mbembe trata do ponto de vista de Georges Bataille a respeito de como a morte estrutura a ideia de soberania, política e sujeito, e como Hegel, em contraste com o filósofo francês, compreende que “nada está definitivamente perdido na morte; de fato, a morte é vista como detentora de grande significação, como um meio para a verdade”.<sup>20</sup> Neste momento, interessa-nos menos analisar o contraste entre a filosofia de Bataille e a de Hegel e mais considerar como a desumanização de um povo caminha junto com a ideia de dominação da razão sobre a natureza, do humano sobre o não-humano; como a soberania institui o direito de matar. Não é gratuito que a captura de animais e humanos, principalmente nos continentes africano e americano, a fim de que os cativos se tornassem fonte de entretenimento para os europeus, tenha se dado sob um regime imperialista e colonialista.

Mbembe afirma que, na visão dos colonizadores, as colônias eram habitadas por selvagens e, por isso, não eram “organizadas de forma estatal e não criaram um mundo humano”.<sup>21</sup> Por não formarem um exército como uma entidade distinta, suas guerras não poderiam ser consideradas como tal. Dessa forma, os ditos “selvagens” não estabeleceriam distinção entre combatentes e não combatentes, entre amigos e inimigos: “Em suma, as colônias são zonas em que guerra e desordem, figuras internas

<sup>19</sup> MBEMBE. *Necropolítica*: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte, p. 11.

<sup>20</sup> MBEMBE. *Necropolítica*: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte, p. 14.

<sup>21</sup> MBEMBE. *Necropolítica*: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte, p. 34.

e externas da política, ficam lado a lado ou se alternam”.<sup>22</sup> Assim, os controles e as garantias de ordem judicial são suspensos, possibilitando que as colônias sejam governadas na ausência absoluta de lei. “Aos olhos do conquistador, ‘vida selvagem’ é apenas outra forma de ‘vida animal’, uma experiência assustadora, algo radicalmente outro (alienígena), além da imaginação ou da compreensão”.<sup>23</sup> Em diálogo com Hannah Arendt, Mbembe afirma que, para os colonizadores, os “selvagens” se comportavam como parte integrante da natureza, ou seja, eles seriam seres humanos “naturais”, que carecem do caráter específico humano e, por isso, os europeus os massacravam sem terem consciência de cometerem um crime.<sup>24</sup> Se a natureza é vista como uma fonte de recursos e uma paisagem para a atividade extrativista, os humanos que ali habitam são compreendidos na mesma chave: como ferramenta e instrumento de produção.

Retomando a narrativa “Um relatório para uma academia”, o narrador nos conta como se deu a sua captura: ao anoitecer, ele, junto ao seu bando, foi surpreendido por traficantes, de tocaia às margens do rio, que atiraram no grupo de animais. O narrador foi o único a ser atingido, com dois tiros: “Um na maçã do rosto: esse foi leve, mas deixou uma cicatriz vermelha de pelos raspados, que me valeu o apelido repelente de Pedro Vermelho”.<sup>25</sup> O segundo tiro, mais grave, acertou-o embaixo da anca e o deixou manco. Pedro Vermelho perde a consciência e acorda preso “numa jaula na coberta do navio a vapor da firma Hagenbeck”.<sup>26</sup> A gaiola era pequena demais para que ele pudesse ficar de pé ou deitado; portanto, sua alternativa era agachar-se, “com os joelhos dobrados que tremiam sem parar”.<sup>27</sup> Pela primeira vez na vida, Pedro Vermelho se viu sem saída, diferentemente de sua vida de macaco, em que tudo o que ele conhecia eram inúmeras vias de escape. “Eu não tinha saída mas precisava arranjar uma, pois sem ela não podia viver”.<sup>28</sup>

<sup>22</sup> MBEMBE. *Necropolítica*: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte, p. 35.

<sup>23</sup> MBEMBE. *Necropolítica*: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte, p. 35.

<sup>24</sup> MBEMBE. *Necropolítica*: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte, p. 36.

<sup>25</sup> KAFKA. Um relatório para uma academia, p. 61.

<sup>26</sup> KAFKA. Um relatório para uma academia, p. 62.

<sup>27</sup> KAFKA. Um relatório para uma academia, p. 62.

<sup>28</sup> KAFKA. Um relatório para uma academia, p. 63.

Em *Kafka: por uma literatura menor*, Gilles Deleuze e Félix Guattari tratam justamente desse movimento de busca por uma linha de fuga, “uma saída, ou bem uma entrada, ou bem um lado, um corredor, uma adjacência etc.”,<sup>29</sup> e não a liberdade por oposição à submissão. Como nos lembra Pedro Vermelho, retornar à sua vida anterior de macaco, quando talvez ele tivesse conhecido a liberdade, era impossível. Aqui, destacamos a potência desse talvez: o próprio narrador não tem certeza se a vida dentro da imanência da animalidade seria mesmo a liberdade.

Nos primeiros dias de confinamento, Pedro Vermelho, como ele próprio diz, reagiu como todo animal irracional o faria: “Surdos soluços, dolorosa caça às pulgas, fatigado lambe de um coco, batidas de crânio na parede do caixote e mostrar a língua quando alguém se aproximava”.<sup>30</sup> Ao que ele completa que só pode retraçar com palavras humanas o que ele sentia à maneira de um macaco; portanto, há uma lacuna, uma impossibilidade de fundo de se verbalizar o ser-símio. Ao mesmo tempo, as palavras humanas são suficientes – precisam ser suficientes, para se narrar a experiência de confinamento.

Pedro Vermelho repisa no esclarecimento de que sua plateia não deve compreender a sua busca por saída como sinônimo de liberdade: “Dito de passagem: é muito frequente que os homens se ludibriem entre si com a liberdade”.<sup>31</sup> Tal saída, ademais, também não deve ser compreendida como fuga, pois se esquivar da jaula é um movimento impossível. Como nos mostra o narrador, a consequência seria ser novamente preso em uma jaula ainda mais restritiva e hostil, ou ser morto pelos animais predadores que também estavam presos no navio, ou se lançar do convés em direção ao oceano e se afogar. Deleuze e Guattari, matizando o sentido da palavra fuga, completam que esta “só é recusada como movimento inútil no espaço, movimento enganador da liberdade; ela é afirmada, em contrapartida, como fuga no mesmo lugar, fuga em intensidade”.<sup>32</sup> A saída de Pedro Vermelho é, portanto, devir-homem.

<sup>29</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka: por uma literatura menor*, p. 17.

<sup>30</sup> KAFKA. Um relatório para uma academia, p. 63.

<sup>31</sup> KAFKA. Um relatório para uma academia, p. 64.

<sup>32</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka: por uma literatura menor*, p. 28.

Após observar longa e detidamente os comportamentos humanos, o narrador é impelido a imitar as pessoas: “sim, foram as observações acumuladas as que primeiro me impeliram numa direção definida”.<sup>33</sup> Começar a imitar os humanos não é uma decisão consciente e ativa, aparentemente. Como em várias outras narrativas de Kafka, o protagonista é levado ou impelido a tomar um caminho ou o próprio caminho é quem carrega os passos da personagem, como em “Um sonho”, em que Josef K. pretendia passear, mas “mal tinha dado dois passos, porém, já estava no cemitério”.<sup>34</sup> Ao mesmo tempo, o tornar-se humano de Pedro Vermelho também não se dá na chave de uma metamorfose, mas de uma produção de “um *continuum* de intensidades em uma evolução a-paralela e não simétrica, em que o homem não devém menos macaco do que o macaco, homem. O devir é uma captura, uma possessão, uma mais-valia, jamais uma reprodução ou uma imitação”.<sup>35</sup> Na narrativa, Pedro Vermelho nunca diz que se transformou em homem, mas emprega frequentemente metáforas de atravessamento ou de movimento para narrar o seu devir-humano: “quase cinco anos me separam da minha condição de símio”, “atravessar a galope”, “um ex-macaco entrou no mundo dos homens e aí se estabeleceu”, “a natureza do macaco escapou de mim frenética” etc. Também ele fala do portal que foi “se tornando simultaneamente mais baixo e mais estreito com a minha evolução, empurrado para a frente à chicote”,<sup>36</sup> impossibilitando que ele voltasse à sua condição de origem, à sua territorialidade primitiva. O narrador nunca se categoriza como um humano, pois sua posição no agora é construída sempre por contraste em relação à sua vida anterior à captura. Dessa forma, a indeterminação nunca se estabiliza, pois o devir não tem uma chegada, um destino, um fim: “Uma linha de devir só tem um meio. O meio não é uma média, é um acelerado, é a velocidade absoluta do movimento”.<sup>37</sup>

Pedro Vermelho não tem os pés totalmente fincados no território da humanidade. Como exemplo, há uma cena, relatada pelo narrador, em

<sup>33</sup> KAFKA. Um relatório para uma academia, p. 67.

<sup>34</sup> KAFKA. Um relatório para uma academia, p. 56.

<sup>35</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*: por uma literatura menor, p. 28-29.

<sup>36</sup> KAFKA. Um relatório para uma academia, p. 60.

<sup>37</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia, p. 91.

que os jornalistas o criticam por não ter sua natureza de símio totalmente reprimida, visto que, “quando chegam visitas, eu tenho predileção em despir as calças para mostrar o lugar onde aquele tiro entrou”.<sup>38</sup> Ao que o narrador retruca que ele, sim, pode se despir, pois seu espectador não encontrará nada além de uma pelúcia bem tratada e uma cicatriz de um tiro delinquente: não há nada a esconder. O mesmo não pode ser dito do jornalista, que não pode se despir livremente para as suas visitas: “isso sem dúvida teria outro aspecto e quero considerar como sinal de juízo se ele não o fizer”.<sup>39</sup>

Jacques Derrida, em *O animal que logo sou*, afirma que o animal “estaria na não-nudez porque nu, e o homem na nudez precisamente lá onde ele não é mais nu”.<sup>40</sup> Se ser animal é não se entender como nu, porque o sentido da vergonha e do pudor não fazem parte de sua forma de estar no mundo, Pedro Vermelho, ao contrário, ao devir-homem, compreende e conhece o constrangimento da nudez, inerentemente humana. No entanto, ele não se instaura em definitivo dentro da nudez, ainda que se cubra com roupas. Tal como a linguagem, o vestuário é uma forma de se colocar dentro do movimento de se tornar outro. O mesmo não pode se dizer do jornalista, que está fincado no território da nudez, o que implica a interdição de se desnudar.

Ao mesmo tempo, Derrida se coloca justamente na posição de devir-animal, de falar a partir da poesia, com “palavras, que sejam, se possível fosse, nuas”.<sup>41</sup> O filósofo franco-magrebino prioriza o pensamento poético que vai ao encontro da emoção, ao contrário de priorizar o pensamento filosófico, caracterizado pela racionalidade. Ele se explica, dizendo que, se houver o pensamento animal, este caberá à poesia. A cena que inaugura *O animal que logo sou* é precisamente quando o filósofo é surpreendido nu, sendo observado por sua gata e tem dificuldade em vencer o incômodo de se ver visto

sob um olhar cujo fundo resta sem fundo, ao mesmo tempo inocente e cruel talvez, talvez sensível e impassível, bom e malvado,

<sup>38</sup> KAFKA. Um relatório para uma academia, p. 61.

<sup>39</sup> KAFKA. Um relatório para uma academia, p. 62.

<sup>40</sup> DERRIDA. *O animal que logo sou (a seguir)*, p. 18.

<sup>41</sup> DERRIDA. *O animal que logo sou (a seguir)*, p. 11.

ininterpretável, ilegível, indizível, abissal e secreto: completamente outro, o completamente outro que é todo outro mas que em sua proximidade insuportável, não me sinto ainda com nenhum direito e nenhum título para chamá-lo meu próximo ou ainda menos meu irmão.<sup>42</sup>

A literatura é uma maneira de se desnudar, de se colocar sob a pele do outro, o mais radicalmente outro que é o animal. Ao mesmo tempo, é uma forma de perceber quão próxima e contígua a animalidade está do humano.

Em *Mil platôs*, Deleuze e Guattari dizem que não existe um devir-homem, “porque o homem é majoritário por excelência, enquanto que os devires são minoritários, todo devir é um devir-minoritário”.<sup>43</sup> Há o devir-negro, o devir-mulher, o devir-animal, o devir-judeu, mas nunca o devir-homem. No caso de Pedro Vermelho, não é incongruente o seu devir-humano, pois este é um ponto de fuga, não uma busca por dominação. Deleuze e Guattari declaram que, quando Pedro Vermelho é capturado, o animal é desterritorializado pela força humana. “Mas a força animal desterritorializada, por sua vez, precipita e torna mais intensa a desterritorialização da força humana desterritorializante (se se pode dizer)”.<sup>44</sup> Por isso, o primeiro amestrador de Pedro Vermelho, em Hamburgo, quase se tornou ele próprio um símio e precisou ser internado em um sanatório. Se o devir é um bloco, que constitui uma zona de vizinhança e de indiscernibilidade, o amestrador, ao ser desterritorializado pelo narrador, torna-se macaco, num devir-animal. Apenas em contato com Pedro Vermelho, que indica saídas e meios de fuga, o homem transpõe o limiar, sem nunca, repetimos, efetivamente transformar-se em animal, mas sustentando o movimento permanente de se tornar outro. Nesse momento de desvio, entra em ação a instituição de poder e de controle: o sanatório.

O devir-humano de Pedro Vermelho não é libertador, pois seu ponto de fuga tem obstruções, entraves, becos sem saída. O narrador conta à sua plateia que – ainda no navio, quando começou a tomar lições de um marinheiro que consistiam em aprender a cuspir e a se embriagar – já

<sup>42</sup> DERRIDA. *O animal que logo sou (a seguir)*, p. 30.

<sup>43</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 87.

<sup>44</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka: por uma literatura menor*, p. 29.

se sentia esgotado demais pelas aulas teóricas. Ao que ele completa: "Certamente: esgotado demais. Faz parte do meu destino".<sup>45</sup> Seu ponto de fuga humano o lança no mal-estar da civilização. Pedro Vermelho evitou ser enjaulado em um zoológico, mas sua vida, agora, é participar do teatro de variedades e oferecer conferências ao público acadêmico. Deleuze e Guattari afirmam que "não somente as novelas animais mostram uma saída que elas são incapazes de seguir por si mesmas; mas já o que as tornava capazes de mostrar a saída era outra coisa agindo nelas".<sup>46</sup>

O mesmo acontece em *A metamorfose*, em que Gregor Samsa, ao se ver transformado em um inseto monstruoso, desobriga-se da responsabilidade de sustentar sua família e de pagar as dívidas do pai. Entretanto, as engrenagens da burocracia não são interrompidas com a sua metamorfose: o gerente continua a ameaçar e exigir, o pai retorna ao serviço no banco e "dorme de uniforme, atestando a potência ainda exterior à qual se submeteu, como se 'até mesmo em sua casa ele esperasse a voz de um superior'" e, por último, "a intrusão dos três burocratas locatários, que penetram agora na própria família, substituem-na, assentando-se 'nos lugares que ocupavam antes o pai, a mãe e Gregor'".<sup>47</sup> Deleuze e Guattari completam que o processo de desterritorialização de Gregor, em seu devir-animal, é bloqueado. "Por culpa de Gregor, que não ousa ir até o fim?".<sup>48</sup> Ou porque, justamente, Gregor ousou ir até o fim e se mostra ao mundo em sua nova condição de inseto, quando ultrapassa o limiar da porta de seu quarto para ouvir sua irmã tocando o violino? É esse o momento em que os inquilinos burocratas tomam conhecimento da existência de um vizinho-inseto, rescindem o contrato da locação, impelem o pai a tomar alguma atitude em relação ao filho-animal e, indiretamente, assinam a sentença de morte de Gregor. Em última instância, não há escapatória para Gregor, nem para Pedro Vermelho. Em Kafka, se há algum vislumbre de liberdade, normalmente, este se encontra no limiar da morte, como quando Gregor permanece em um

<sup>45</sup> KAFKA. Um relatório para uma academia, p. 68.

<sup>46</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*: por uma literatura menor, p. 70-71.

<sup>47</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*: por uma literatura menor, p. 30.

<sup>48</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*: por uma literatura menor, p. 30.

estado de meditação vazia e pacífica até que o relógio da torre bateu a terceira hora da manhã. Ele ainda vivenciou o início do clarear geral do dia lá do lado de fora da janela. Depois, sem intervenção da sua vontade, a cabeça afundou completamente e das suas ventas fluiu fraco o último fôlego.<sup>49</sup>

O gesto de Kafka de tematizar a busca por saídas e linhas de fuga culmina no fazer de uma obra que não se deixa ser capturada, domesticada, enjaulada. Logo no princípio de *Kafka: por uma literatura menor*, Deleuze e Guattari tratam das entradas múltiplas na obra de Kafka: são inúmeras as portas, aberturas, janelas, corredores, galerias, que podem ou não ter saídas. Nenhuma entrada vale ou tem mais privilégio sobre a outra; o leitor, por ali, traça seu caminho, sempre tendo a possibilidade de retornar à toca-obra por outra entrada, outra visada. "O princípio das entradas múltiplas impede, sozinho, a entrada do inimigo, o Significante, e as tentativas para interpretar uma obra que apenas se propõe, de fato, à experimentação".<sup>50</sup> Resta ao crítico não se colocar na posição do capturador, mas do animal, que não possui uma existência alicerçada no paradigma da submissão e do controle.

## Referências

BARBOSA, Manuela Ribeiro. "War er ein Tier?..." Considerações sobre o bestiário de Franz Kafka. *Em Tese*. Belo Horizonte, v. 17, n. 3, p. 1-21, 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3766/3725/>. Acesso em: 16 jun. 2023.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 147-178.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997. Volume 4.

KAFKA, Franz. Josefina, a cantora ou o povo dos camundongos. In: KAFKA, Franz. *Um artista da fome e A construção*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 37-59.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (a seguir)*. Tradução de Fabio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

KAFKA, Franz. Um relatório para uma academia. In: KAFKA, Franz. *Um médico rural: pequenas*

<sup>49</sup> KAFKA. A metamorfose, p. 285.

<sup>50</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka: por uma literatura menor*, p. 9-10.

narrativas. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 59-72.

KAFKA, Franz. A metamorfose. In: KAFKA, Franz. *Essencial Franz Kafka*. Seleção, introdução e tradução Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 209-291.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

POLLEN, Jared Marcel. In Kafka's Prague. *LARB – Los Angeles Review of Books*. 31 jan. 2021. Disponível em: <https://lareviewofbooks.org/article/in-kafkas-prague/>. Acesso em: 16 jun. 2023.

ROTHFELS, Nigel. *Savages and beasts: the birth of the modern zoo*. Baltimore; Londres: The Johns Hopkins University Press, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Mal-estar na cultura: corpo e animalidade em Kafka, Freud e Coetzee. In: MACIEL, Maria Esther (org.) *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p. 149-167.

# O eu e os outros em Kafka: uma análise a partir de “Um relatório para uma Academia”

Lorena Cristina de Oliveira Barbosa

## Introdução

*Zelig* é um filme norte-americano, produzido pelo controverso cineasta Woody Allen, em 1983. Na narrativa audiovisual, pertencente ao gênero documental, a personagem principal é Leonard Zelig, um homem considerado desinteressante pela sociedade nas décadas de 1920 a 1930 que, em um belo dia, adquire a capacidade de se transformar fisicamente nas pessoas que o cercam. O filme, de efeito cômico, busca o questionamento sobre a forte procura pela aprovação social, na esperança de adequação ao grupo que pertencemos. Chamado, durante a obra, de “camaleão humano”, Zelig anseia por fazer parte de um coletivo, ser reconhecido como parte de algo – não apenas um só, mas integrante de uma comunidade na qual existe uma identificação e acolhimento genuíno. Durante os 79 minutos da narrativa, a personagem busca incessantemente por acolhimento.

Bom, já iremos explicar o motivo desta introdução, de uma obra audiovisual norte-americana, num estudo que se propõe a discutir uma narrativa kafkiana. Em 1919, período próximo à época da obra citada anteriormente, Franz Kafka (1883-1924) publica o livro *Um médico rural*, que contém uma narrativa peculiar, intitulada “Um relatório para uma Academia”. Nesse texto, o narrador-personagem é um macaco falante que dirige o seu discurso – fio condutor da narrativa – aos membros cultivados de uma Academia. Neste discurso, conta sobre sua trajetória de símio a ser-humano em um período de cinco anos, contrariando, inclusive,

teorias da evolução darwiniana. Essa passagem de um ser animal para um ser-humano acontece, sobretudo, a partir da imitação persistente do comportamento humano, como podemos notar no trecho a seguir:

No sentido mais restrito, entretanto, posso talvez responder à indagação dos senhores e o faço até com grande alegria. A primeira coisa que aprendi foi dar um aperto de mão; o aperto de mão é testemunho de franqueza; possa eu hoje, quando estou no auge da minha carreira, acrescentar àquele primeiro aperto de mão a palavra franca. Não ensinará nada essencialmente novo à Academia e ficará muito aquém do que se exigiu de mim e daquilo que, mesmo com a maior boa vontade, eu não posso dizer – ainda assim deve mostrar a linha de orientação pela qual um ex-macaco entrou no mundo dos homens e aí se estabeleceu. Mas sem dúvida não poderia dizer nem a insignificância que se segue, se não estivesse plenamente seguro de mim e se o meu lugar em todos os grandes teatros de variedades do mundo civilizado não tivesse se firmado a ponto de se tornar inabalável.<sup>1</sup>

Sendo assim, percebemos, neste primeiro momento, como o olhar sobre o comportamento do outro interveio, inclusive, na condição existencial e identitária do narrador, chamado de Pedro Vermelho. Utilizamos a obra de Woody Allen, *Zelig*, para elucidarmos a forma como a crise identitária, a dificuldade de se encaixar numa comunidade ou a ideia de um indivíduo dividido é um assunto que circunda as produções artísticas. Contudo, vamos a Kafka.

Chamamos à atenção, aqui, para a estrutura do texto em questão. Em “Um relatório para uma Academia” não temos uma narrativa “convencional”, digamos assim. Ela estrutura-se em formato de relatório que, segundo o Dicionário Caldas Aulete, é definido como: “sm.1. Narrativa detalhada, oral ou escrita, de um conjunto de fatos, eventos ou ações.”<sup>2</sup> A partir deste ponto, conseguimos destrinchar uma série de reflexões acerca da escolha de Kafka em optar por esta estrutura numa narrativa que nos possibilita uma série de interpretações distintas.

Nesse conto, Pedro Vermelho apresenta-se como o narrador central. Nós, leitores, não temos acesso a nenhuma outra voz na narrativa, ou seja, temos acesso somente à fala da personagem principal.

<sup>1</sup> KAFKA. *Um médico rural*: pequenas narrativas, p. 60.

<sup>2</sup> RELATÓRIO. In: AULETE. *Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa*.

Sendo assim, aprofundando na temática da narrativa, o símio que se intitula como humano o faz sem ser interrompido por mais ninguém. Dessa forma, cabe aqui a indagação sobre a realidade deste fato. O sentido está centrado no campo do discurso e nós não temos nenhuma evidência sobre a veracidade do seu processo de transformação.

### **Pedro Vermelho: a cicatriz como marca identitária**

Pedro Vermelho, é a personagem principal dessa narrativa. O símio, natural da Costa do Ouro, e capturado por seres humanos, adquiriu uma cicatriz na bochecha. Essa cicatriz, marca registrada na pele, é responsável pela identidade do sujeito. Além disso, Pedro Vermelho, domina a habilidade de imitar humanos, fato que o torna um astro de circo de variedades. Esse fato, também, é o recurso que lhe permite escapar do confinamento de uma jaula, tornando-se, então, um ser “livre”.

Percebemos que, assim como na narrativa audiovisual de Woody Allen, a personagem principal da narrativa “Um relatório para uma Academia” abdica da sua condição inicial, numa tentativa desesperada de fazer parte de uma comunidade, ser aceita num grupo. Diferentemente de Zelig, Pedro era torturado pelos seres humanos, por isso, seu poder mimético foi, acima de tudo, uma estratégia de sobrevivência.

Contudo, como lembra Souza<sup>3</sup> essa mudança não corresponde à liberdade, mas à maneira de safar do jugo humano, de se comportar de forma mimética em relação a eles. Não nos impressiona, por exemplo, que um dos atos humanos imitado pela personagem principal seja o ato de cuspir. O cuspe, em nossa sociedade moderna, é tido como uma ação deselegante, nojenta, pouco ética. Contudo, é essa uma importante ação mimética da personagem: o cuspe.

Nos primeiros dias eu já sabia cuspir. Cuspimos então um na cara do outro; a única diferença era que depois eu lambia a minha e eles não lambiam a sua. O cachimbo eu logo fumei como um velho; se depois eu ainda comprimia o polegar no forninho, a coberta inteira do navio se rejubilava; só não entendi durante muito tempo a diferença entre o cachimbo vazio e o cachimbo cheio.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> SOUZA. *Aletria*.

<sup>4</sup> KAFKA. *Um médico rural*: pequenas narrativas, p. 67.

São por ações como essas, imitações de ações – às vezes positivas ou negativas de seres humanos – que Pedro vai se considerando como pertencente a essa identidade. Contudo, ele continua sendo um macaco que imita seres humanos e que carrega em seu corpo as marcas de violência causadas pelo grupo que pretende imitar. Podemos, aqui, levantar o questionamento sobre o porquê de imitações tão bestiais e o desejo incontrolável de se tornar aquele que o oprime. Sabemos, também, que a personagem busca achar uma saída. A saída, portanto, corresponde à fuga da sua própria identidade? Se assim o for, Pedro se encontra no que chamamos de “sinuca de bico”, uma vez que, ao procurar a identidade do outro, a sua própria é definida pelos humanos, começando pela cicatriz que se desdobra no nome.

## **Aproximações entre Kafka e Pedro: existências cindidas**

Como já analisou Celeste Ribeiro de Sousa<sup>5</sup> a ideia de pertencimento/não pertencimento apresenta-se como uma chave para compreender, sobretudo, os textos produzidos por Kafka. Segundo a pesquisadora, o entrelaçamento entre sua vida e sua obra é um dado. Algumas obras nos ajudam a formular esta chave de leitura, como, por exemplo, o romance *O castelo*, publicado originalmente em 1926, em que, logo no início da narrativa, Agrimensor K., personagem principal, é indicado a assumir um cargo num pequeno vilarejo, que comporta um misterioso castelo. Ao chegar na comunidade, descobre que não poderá ter acesso ao espaço, não se sabe o motivo, e as pessoas daquele lugar também não se incomodam em lhe oferecer maiores explicações. Contudo, ele continua insistindo veementemente, em vão. A personagem de K. vive situações de exclusão, uma vez que é vista constantemente como um estrangeiro, por mais que tenha se estabelecido como morador fixo do vilarejo. K. é constantemente lembrado de que não pertence àquela comunidade, é sempre um estrangeiro – alguém que nunca será visto como integrante.

Outra obra que destacamos é o sucinto conto “Comunidade”, escrito no começo de setembro de 1920 pelo autor. A narrativa, muito curta, fala

<sup>5</sup> SOUSA. *Estudos Avançados (USP)*.

sobre cinco amigos que, não se sabe por qual motivo, são intitulados como um grupo, uma comunidade. Esses cinco rejeitam bravamente um sexto que tenta, a todo custo, pertencer a eles. Para compreendermo-na melhor, vamos a um trecho, em que o narrador nos contextualiza sobre a exclusão do sexto integrante:

[...] Não o conhecemos e não queremos acolhê-lo. Nós cinco também não nos conhecíamos antes e, se quiserem, ainda agora não nos conhecemos um ao outro; mas o que entre nós cinco é possível e tolerado não é com o sexto. Além do mais, somos cinco e não queremos ser seis.<sup>6</sup>

Como escritor judeu, nascido na cidade de Praga, e tendo sido criado por um pai autoritário e abusivo, Kafka lidou, desde a infância, com as experiências de abandono, inferioridade e exclusão. Em seus diários e cartas a amigos, registrava constantemente o sentimento de se sentir só. Embora tenha se tornado um homem adulto, erudito, e com uma boa desenvoltura amorosa, Kafka nunca abandonou o sentimento de se sentir de fora de uma comunidade, desenraizado das suas origens. Como analisa Luiz Costa Lima:

O exame, pois, do contato de Kafka com as comunidades tcheca, judia e alemã reitera a marca do que se interrompe e não se estabiliza em raiz. Para os tchecos, Kafka era um falante do alemão. Para a comunidade alemã, um judeu. E para os judeus? Não sendo nem um assimilado, nem um sionista, que poderia ser? [...] este homem sem lugar, estigmatizado pelo não-lugar.<sup>7</sup>

No início de “Um relatório para uma Academia”, Pedro conta aos cientistas ali presentes que, após a sua captura, foi afastado de sua comunidade. Neste processo, foi retirado de suas origens, arrancado – de forma violenta e brutal, do lugar a que pertencia. Ademais, desvencilhou-se de seus semelhantes e passou a servir, de maneira submissa e violenta, a seres de outra espécie, os seres humanos. Acorrentado em uma jaula, teve a sua liberdade privada e a sua existência negligenciada. Em “Anotações sobre Kafka”, Adorno<sup>8</sup> nos aponta que o autor tcheco exige do observador pretensamente desinteressado um esforço desesperado,

<sup>6</sup> KAFKA. Comunidade, p. 112.

<sup>7</sup> LIMA. O contexto de Kafka, p. 176.

<sup>8</sup> ADORNO. Anotações sobre Kafka.

agredindo-o e sugerindo que sua correta compreensão depende muito mais que apenas equilíbrio espiritual, sendo uma questão de vida ou morte. Sendo assim, estabelecemos, aqui, uma ponte entre os dados biográficos do autor e a existência cindida de Pedro.

A única alternativa para Pedro, então, é burlar completamente as teorias científicas e, num período hábil de cinco anos, transformar-se num ser humano. Porém, embora a personagem se comporte como tal, ande no meio de tais, e se considere veementemente como tal, ainda é um macaco falante. Mesmo que tenha lutado, durante cinco anos, para se tornar um ser humano a partir da experiência mimética, sua condição física ainda o denuncia, assim como a marca registrada no corpo. Tanto a sua aparência física, quanto a sua cicatriz vermelha na bochecha, que lhe confere o nome, continuam marcadas, feito tatuagem.

No final da narrativa, a personagem principal declara: “No mais, não quero nenhum julgamento dos homens, quero apenas difundir conhecimentos”.<sup>9</sup> Percebemos, aqui, a denúncia da construção linguística, uma vez que os homens são os outros – seres diferentes, externos, inalcançáveis. Pedro fala, sim, para uma Academia, mas em momento algum existe algum retorno, alguma voz ou indício de aceitação do grupo que tenta, a todo custo, imitar.

Kafka, por outro lado, também nunca deixou de ser judeu, tcheco, ou um ser humano negligenciado dentro do âmbito familiar, pelo próprio pai. Embora tenha feito esforços para ser aceito em muitas comunidades, como, por exemplo, nas tentativas narradas em *Carta ao pai* de se aproximar do genitor, foi mal sucedido. Percebemos no trecho, abaixo, em que desabafa ao pai:

Era então, em tudo e por tudo, que eu teria precisado de estímulo. Já estava esmagado pela simples materialidade do seu corpo. Lembro-me, por exemplo, de que muitas vezes nos despíamos juntos numa cabine. Eu magro, fraco, franzino, você forte, grande, largo. Já na cabine me sentia miserável e na realidade não só diante de você, mas do mundo inteiro, pois para mim você era a medida de todas as coisas. Mas quando saíamos da cabine diante das pessoas, eu na sua mão, um pequeno esqueleto, inseguro, descalço sobre as pranchas de madeira, com medo da

<sup>9</sup> KAFKA. *Um médico rural*: pequenas narrativas, p.72.

água, incapaz de imitar seus movimentos para nadar, que com boa intenção, mas de fato para minha profunda vergonha, você não parava de me mostrar.<sup>10</sup>

Em uma carta a Max Brod e Felix Weltsch, no dia 10 de abril de 1920, Kafka narra um encontro que teve com um coronel, em que todos ao seu redor estranham o seu sotaque alemão, o que denuncia, como cita Luiz Costa Lima, alguém não pertencente a uma cultura metropolitana. Vejamos:

[...] Já as primeiras palavras mostravam que sou de Praga; ambos, o general (sentado à minha frente) e o coronel conheciam Praga. Tcheco? Não. Explique-se então a estes bons olhos de militares alemães o que és propriamente. Alguém diz: "alemão da Boêmia", um outro: "Kleinseite".<sup>11</sup>

Em seus estudos, Seligmann-Silva<sup>12</sup> afirma que o fascínio pelos animais e o fato de o macaco ser um bom imitador e, no final, tudo se tratar disso, talvez tenham relação com a situação dos judeus na Europa, que em pouco tempo foram da marginalidade e do *shtetl* (as aldeias judaicas do leste europeu) para as grandes Universidades.

## O mal-estar em Kafka e a busca incessante por uma saída

Sobre os animais em Kafka, Walter Benjamin afirma:

Podemos ler durante muito tempo as histórias de animais em Kafka sem percebermos que elas não tratam de seres humanos. Quando descobrimos o nome da criatura – símio, cão ou toupeira –, erguemos os olhos, assustados, e verificamos que o mundo dos humanos já está longe. Kafka é sempre assim: ele priva os gestos humanos dos seus esteios tradicionais e os transforma em temas de reflexões intermináveis.<sup>13</sup>

De acordo com Maria Esther Maciel<sup>14</sup> a literatura tem sido um espaço alternativo e importante para perscrutar a complexidade da

<sup>10</sup> KAFKA. *Carta ao pai*, p. 27.

<sup>11</sup> KAFKA *apud* LIMA. O contexto de Kafka, p. 270.

<sup>12</sup> SELIGMANN-SILVA. *Alea: Estudos Neolatinos*.

<sup>13</sup> BENJAMIN. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte (1934), p. 147.

<sup>14</sup> MACIEL. *Literatura e animalidade*.

figura do animal, que é, indiscutivelmente, nossa fonte incessante de espelhamento e identificação. Sendo assim, a arte literária coloca-se como um campo privilegiado e instigante para abordar a violência, os enigmas, e os desafios existentes nessa relação tão controversa, mas, ao mesmo tempo, tão presente entre a animalidade e a humanidade.

Tendo como pressuposto que a figura do animal é fonte de espelhamento e identificação, já dito anteriormente, podemos afirmar, então, que o animal representa também o nosso duplo e, também, aquele que nos escapa. É fato que, para isso, é preciso escapar dos limites da mera representação do animal na literatura. Por isso que Kafka promove encontros com essa alteridade que nos possibilita, acima de tudo, uma abertura de sentidos e reflexões.

Mas, o que sabemos, afinal, sobre os animais? Na zoologia e na etologia, há o conhecimento filosófico, que se constitui principalmente de teoremas sobre o animal. Contudo, precisamos confessar que os animais, em sua mais íntima complexidade e individualidade, continuam na esfera do não sabido, desafiando todo o poder e especulação humana. Derrida, em 2002, publica a obra *O animal que logo sou*, em que aborda a relação de interação com o seu gato de estimação. O autor constata, então, que é impossível saber o que o outro sabe, embora seja fato de que os animais possuem uma visão sobre nós, humanos. Os escritores e poetas têm tentado depreender qual é o conhecimento desse outro saber, como ele nos enxerga, através da imaginação e da sensibilidade poética. Kafka, em "Um relatório para uma Academia", coloca-se no lugar do animal, ou seja, é o próprio macaco que assume o lugar de fala. É ele quem domina o discurso narrativo e expõe, a uma sala cheia de cientistas, a sua visão sobre o mundo humano, seus comportamentos e modos de socialização:

São homens bons, apesar de tudo. Ainda hoje gosto de me lembrar do som dos seus passos pesados que então ressoavam na minha sonolência. Tinham o hábito de agarrar tudo com extrema lentidão. Se algum queria coçar os olhos, erguia a mão como se ela fosse um prumo de chumbo. Suas brincadeiras eram grosseiras mas calorosas. Seu riso estava sempre misturado a uma tosse que soava perigosa mas não significava nada. Tinham sempre na boca alguma coisa para cuspir e para eles era indiferente onde cuspiam.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> KAFKA. *Um médico rural*: pequenas narrativas, p. 65.

Constatamos, então, que Kafka busca desbravar o conhecimento do outro sobre nós a partir dessa transposição de lugares, a partir do momento em que Pedro Vermelho, assume o discurso. Não podemos afirmar, contudo, “que a obra se trata de um devir-animal do homem, mas de um devir homem do macaco”.<sup>16</sup> Para os teóricos, este devir é apresentado como uma simples imitação:

E se a questão é achar uma saída (uma saída e não “liberdade”, essa saída não consiste de modo algum em fugir, ao contrário). Mas, por um lado, a fuga só é recusada como movimento inútil no espaço, movimento enganador da liberdade; ela é afirmada, em contrapartida, como fuga no mesmo lugar, fuga em intensidade.<sup>17</sup>

O símio da obra atravessa a galope o processo evolutivo que nós, seres humanos, levamos cerca de milhões de anos para trilhar. A partir de inúmeras imitações, foi reconhecido como humano quando proferiu um “alô”, após virar uma garrafa de bebida alcóolica. A partir daí, as imitações não pararam mais. “A natureza do macaco escapou de mim frenética, dando cambalhotas, de tal modo que com isso meu primeiro professor quase se tornou ele próprio um símio, teve de renunciar às aulas e precisou ser internado num sanatório.”<sup>18</sup>

Segundo Deleuze e Guattari,<sup>19</sup> o animal capturado pelo homem encontra-se desterritorializado pela força humana. É a partir disso, pois, que se insiste todo o relato. Mas a força animal desterritorializada, ainda segundo Deleuze e Guattari, precipita e torna mais intensa a desterritorialização da força humana desterritorializante. Freud, na sua obra *O mal-estar na cultura*, publicada em 1930, concluiu que o homem está condenado a morar no mal-estar. Onde quer que ele viva, ou o que quer que seja, está condenado a sentir-se desabrigado. Podemos apontar um sentimento semelhante, quando Pedro proferiu fatídico “alô”. A partir desse momento, então, a personagem é condenada ao processo de perda de identidade, e sua natureza passa por fluxos intensos de desterritorialização. Como abordamos no início do tópico, a incursão na animalidade

<sup>16</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*: por uma literatura menor, p. 28.

<sup>17</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*: por uma literatura menor, p. 28.

<sup>18</sup> KAFKA. *Um médico rural*: pequenas narrativas, p. 70.

<sup>19</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*: por uma literatura menor.

é uma experiência que requer sensibilidade e imaginação. A partir do momento em que Kafka traz o papel do animal dessa maneira em sua literatura, tendo em vista que a figura do animal é nossa fonte incessante de espelhamento e identificação e que nenhum duplo surge do nada, podemos deduzir que Kafka era alguém que, levando em consideração todos os seus aspectos biográficos, não se sentia confortável em casa, tampouco em seu próprio corpo.

A respeito da mutação de símio para homem, Pedro afirma que “não, liberdade eu não queria. Apenas uma saída; à direita, à esquerda, para onde quer que fosse.”<sup>20</sup> De modo algum Pedro adere à ilusão de se tornar livre, mas busca incessantemente por uma saída, “ou bem uma entrada, ou bem um lado, um corredor, uma adjacência.”<sup>21</sup>

## Conclusões

Sabemos que a relação imagética entre a literatura e a animalidade não se inicia, nem termina em Kafka. Contudo, precisamos reconhecer que Kafka abriu um espaço privilegiado para essa alteridade em suas obras, levando-nos a momentos de intensa experimentação antropomórfica, como é o caso, por exemplo, de Gregor Samsa, em *A metamorfose* e de Pedro, em “Um relatório para uma Academia”.

Como dissemos anteriormente, a relação mimética da personagem Pedro, o Vermelho, em relação aos humanos trata-se, sobretudo, de buscar uma saída à sua condição. Por isso, vale o questionamento sobre o que consiste a humanidade. Será que podemos apreendê-la enquanto afecções e capacidades advindas de um outro corpo? Não podemos nos esquecer, é claro, de que Pedro, após passar por todos esses processos, casa-se com uma macaca, mas, durante o dia, evita encará-la nos olhos, “pois ela tem no olhar a loucura do perturbado animal amestrado; isso só eu reconheço e não consigo suportá-lo”.<sup>22</sup>

Kafka, em uma de suas cartas a Max Brod, afirma que vivemos uma vida baseada na luta contra os nossos fantasmas. A resposta da humanidade para isso foi a construção de transportes cada vez mais

<sup>20</sup> KAFKA. *Um médico rural*: pequenas narrativas, p. 64.

<sup>21</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*: por uma literatura menor, p. 17.

<sup>22</sup> KAFKA. *Um médico rural*: pequenas narrativas, p. 72.

rápidos, aceleração de automóveis, entre outras tecnologias, na tentativa de criar uma alucinação consoladora. Talvez a solução para Kafka, e para a nossa humanidade, seja olhar, enfim, para os nossos próprios animais.

## Referências

ADORNO, Theodor. Anotações sobre Kafka. *In*: ADORNO, Theodor. *Prismas: Crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 239-270.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte (1934). *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas: v. 1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 137-164.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2020.

KAFKA, Franz. Comunidade. *In*: KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 112-113.

KAFKA, Franz. *O castelo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KAFKA, Franz. *Um médico rural: pequenas narrativas*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 59-72.

LIMA, Luiz Costa. O contexto de Kafka. *In*: LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz: Kafka*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. p. 164-185.

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. RELATÓRIO. *In*: AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Delta, 1980. Volume 5.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Mal-estar na cultura: corpo e animalidade em Kafka, Freud e Coetzee. *Alea: Estudos Neolatinos*. v. 12, n. 2, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/VgmYGjMDXvhG8yfc4xGsk4j/?lang=pt> . Acesso em: 31 dez 2023.

SOUZA, Celeste Ribeiro de. "Pertencimento/não pertencimento" – Franz Kafka: um exemplo a ser lembrado. *Estudos Avançados (USP)*, São Paulo, v. 35, n. 103, p. 63-80, set./dez. 2021. Disponível em: <https://old.scielo.br/pdf/ea/v35n103/1806-9592-ea-35-103-63.pdf>. Acesso em: 02 maio 2023.

SOUZA, Eneida Maria de. De animais e de literatura: Rosa, Kafka, Coetzee. *Aletria*. Belo Horizonte, n. 3, v. 21, p. 83-90, set./dez. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18450/15238>. Acesso em: 02 maio 2023.



## Flutuar rente ao chão

Luis Gustavo de Paiva Faria

*Vamos tão leves, o vento atravessa as fendas que nós e os nossos membros deixam abertas.*

Kafka. Excursão às montanhas, p. 20.

Em sentido geral, entendida não como fenômeno gravitacional relativo aos objetos físicos, mas como metáfora de um estado mental em seres humanos, a flutuação é frequentemente associada à sensação de leveza e ao sentimento de tranquilidade, flagrando um momento em que as preocupações, de qualquer ordem, se distanciam a ponto de serem temporariamente esquecidas e não interferirem no curso das ações, das sensações, dos pensamentos. O fluxo de relações entre corpo, mente e ambiente (espaço) é conduzido pelo vento: tal é a leveza “espiritual” do organismo, o vento o flutua. Paradoxalmente, pode-se argumentar que a disposição à flutuação exige, do sujeito, uma imersão profunda em determinado contexto. Enquanto caminha, uma pessoa pode estar tão profundamente imersa na paisagem que, a certa altura, os pés parecem se descolar do chão para serem conduzidos pelo próprio espaço, como que pairando, leve: um *flâneur* flutua. Duas pessoas, caminhando pela cidade, mergulham na conversa com tal intensidade que o que os conduz não são seus passos, mas a própria relação em que estão implicados.

A imagem descrita acima, se perfeitamente adequada a uma obra de Marc Chagall, como *Sobre a cidade*, parece se distanciar do universo literário de Franz Kafka, autor cuja obra é frequentemente associada a cargas existenciais pesadas, ao controle e à perturbação dos indivíduos, à necessidade de preocupação e vigilância constantes, sem motivos claros. Aos pés fincados no chão. Assim, é instigante que, nos *Diários*, seja possível encontrar passagens em que Kafka flutua à distância do chão,

descrevendo momentos de notável plasticidade. Na entrada de 14 de novembro de 1911, por exemplo, o autor descreve:

Despertar numa manhã fria de outono de uma luz amarelada. Transpor a janela quase fechada e, ainda antes do vidro, antes de cair, flutuar com os braços esticados, a barriga arqueada e as pernas curvadas para trás, como as figuras na proa dos navios de tempos antigos.<sup>1</sup>

A plasticidade da luz e a ênfase nos movimentos corporais descrevem uma cena ambígua: ao passo que o desejo de transpor a janela pressupõe a queda, o impulso leva, na verdade, à flutuação, descrita com riqueza de detalhes e em tom ameno, em confluência com a ambientação (“manhã fria de outono de uma luz amarelada”), o que permite associar a cena à leveza, a um momento quase lúdico, em que, ao invés de cair, o sujeito se arrisca a flutuar. E flutua, com o corpo suspenso na janela. A imagem reaparece na entrada de 16 de setembro de 1915, em sentido diverso, mas igualmente visual:

Antes, eu era diferente. Com que facilidade suportava a humilhação, com que facilidade a esquecia, como me impressionava pouco até mesmo a indiferença dele [Eisner]. Teria podido flutuar incólume por mil corredores, mil escritórios, por mil pessoas antes amigas, hoje frias, sem baixar os olhos. Incólume, mas também sem que nada pudesse me despertar.<sup>2</sup>

Aqui, instaura-se uma dualidade entre o sujeito e o ambiente: referindo-se às relações travadas no espaço de trabalho, aparentemente “frias” e “humilhantes”, a flutuação funciona, para o sujeito, como indicativo de indiferença e, em alguma medida, ausência de preocupação. Assim, em ambas as cenas, haveria uma carga eminentemente positiva associada à flutuação do sujeito no ambiente em que está inserido, ora em confluência, ora em contradição, em um movimento em que o indivíduo se distancia, pouco a pouco e cada vez mais, do chão.

Mais do que advogar por um sentido único de “flutuação” na obra de Kafka, a hipótese de leitura aqui sustentada sugere que o autor tcheco esteve às voltas com essa imagem – ainda que pontualmente,

<sup>1</sup> KAFKA. *Diários*: 1909-1923, [s/p].

<sup>2</sup> KAFKA. *Diários*: 1909-1923, [s/p].

em momentos localizados de sua obra ficcional – dotando-a de um sentido diverso daquele encontrado, por exemplo, nos *Diários*, sendo possível, a partir dela, iluminar aspectos específicos de seu universo ficcional. O objetivo deste texto estará em analisar dois momentos em que isso ocorre: a novela "O veredicto" e o conto "Um sonho", presente em *Um médico rural*, partindo da imagem da flutuação nas duas narrativas para refletir sobre as relações entre espaço, espacialização e personagens na obra do autor.

## Flutuar em direção à morte?

Tornou-se clássica a entrada de 23 de setembro de 1912 dos *Diários*, quando Kafka relata: "[...] *O veredicto*, eu o escrevi na noite de 22 para 23, de uma vez só, das dez da noite às seis da manhã".<sup>3</sup> O fôlego físico e mental do autor parece ter correspondido ao fôlego da realização literária, pois, segundo Modesto Carone,<sup>4</sup> "O veredicto", publicado em maio de 1913, "ocupa na obra do escritor tcheco um lugar decisivo", sendo este "o texto em que Kafka descobre sua forma específica de narrar". Pontapé para sua "obra madura" e, na expressão de Carone, introdução à "sequência das obras-primas kafkianas",<sup>5</sup> o texto coloca em cena temas e motivos que Kafka irá utilizar em diversas obras posteriores, assim como procedimentos e estruturas narrativas que marcariam seu estilo.

Sumariamente, a novela é composta por dois momentos relativamente simples. No primeiro, o protagonista, Georg Bendemann, encontra-se sentado na escrivaninha de seu quarto, olhando longamente a paisagem através da janela, após escrever uma carta a um amigo residente em São Petersburgo, na Rússia. Nesse momento, o narrador em terceira pessoa instala-se "na consciência de Georg"<sup>6</sup> e, desse ponto de vista, narra os pensamentos da personagem em discurso indireto livre. Preocupado com as precárias condições de vida do amigo no estrangeiro, o jovem comerciante debate consigo mesmo se deve enviar àquele a carta em que relata notícias de seu sucesso pessoal, como o

<sup>3</sup> KAFKA. *Diários*: 1909-1923, [s/p].

<sup>4</sup> CARONE. *O veredicto*, p. 47.

<sup>5</sup> CARONE. *O veredicto*, p. 47.

<sup>6</sup> CARONE. *O veredicto*, p. 51.

casamento com Frieda Brandenfeld, “uma jovem de família bem situada”,<sup>7</sup> e profissional, como o êxito comercial nos negócios da família. Até aí, conforme analisa Carone, estamos no âmbito de um “mundo fiel às leis familiares da causalidade e das pequenas complicações da ‘psicologia normal’”.<sup>8</sup>

No segundo momento, por sua vez, há pelo menos duas mudanças fundamentais que podem ser entendidas como “viradas” no andamento da narrativa. A começar pela ambientação, quando Georg “finalmente enfiou a carta no bolso e, do seu quarto, atravessando um pequeno corredor escuro, entrou no quarto do pai, ao qual não ia já fazia meses”;<sup>9</sup> ali notou, surpreso, “como estava escuro o quarto do pai mesmo nessa manhã ensolarada”.<sup>10</sup> A transição espacial da narrativa corresponde, segundo Carone, a uma “crescente deformação da realidade”.<sup>11</sup> A essa primeira virada, ademais plausível, ainda que “deformante” em termos visuais, ou seja, de um cômodo iluminado por luz natural para, na mesma casa e na mesma manhã ensolarada, um cômodo escuro, com sombras produzidas “pelo muro alto que se erguia do outro lado do estreito pátio”,<sup>12</sup> segue-se uma virada ainda mais radical, em que a “deformação” se instaura como elemento constitutivo das personagens: a brusca transformação do pai, que, nesse segundo momento, passa a contracenar com Georg, quando este decide, sem motivos aparentes, consultá-lo sobre a carta a ser enviada para o amigo.

Em princípio, antes da “virada” em si, a figura do pai é apresentada de maneira ambivalente, ora como pessoa velha, dependente, ora como alguém forte, autossuficiente, ainda que a primeira representação prevaleça até o momento em que é abruptamente invertida. À entrada de Georg no quarto do pai, a descrição é sutil, mas, associada aos objetos da cena, expõe um contexto de fraqueza e fragilidade:

O pai estava sentado junto à janela, num canto enfeitado com várias lembranças da finada mãe, e lia o jornal segurando-o de

<sup>7</sup> KAFKA. O veredicto, p. 32.

<sup>8</sup> CARONE. O veredicto, p. 49.

<sup>9</sup> KAFKA. O veredicto, p. 33.

<sup>10</sup> KAFKA. O veredicto, p. 34.

<sup>11</sup> CARONE. O veredicto, p. 49.

<sup>12</sup> KAFKA. O veredicto, p. 34.

lado para compensar alguma *deficiência da vista*. Sobre a mesa jaziam os restos do café da manhã, do qual *não parecia ter sido consumida muita coisa*.<sup>13</sup>

Logo adiante, instalado nos pensamentos de Georg, o narrador apresenta uma representação do pai oposta à anterior:

Seu roupão pesado se abriu quando andava e as pontas esvoaçaram em volta dele. 'Meu pai continua sendo um gigante', pensou Georg consigo. [...] Na loja ele é totalmente diferente do que é aqui, sentado com todo o peso do corpo e os braços cruzados sobre o peito.<sup>14</sup>

A fragilidade dá lugar à altivez; a fraqueza, à força.

Essa tensão na descrição da personagem parece ser resolvida quando, no diálogo com o filho, o próprio pai fala sobre sua condição corporal, como que desenhando um autorretrato de sua decadência: "Georg – disse o pai esticando para os lados a *boca desdentada* –, [...] *não tenho mais força suficiente, minha memória começa a falhar, já não tenho visão para tudo isso*".<sup>15</sup> No momento subsequente, o filho passa a assumir a visão que o pai estabelece de si próprio como alguém sem força, sem memória e sem visão:

[...] temos de encontrar um novo modo de vida para você. Radicalmente novo. Você fica sentado aqui no escuro, no entanto na sala de estar teria uma boa luz. Belisca o café da manhã ao invés de se alimentar direito. Senta-se junto à janela fechada quando o ar lhe faria tão bem. Não, pai! Vou chamar o médico e nós seguiremos as prescrições dele. Mas tudo isso tem tempo, deite-se agora mais um pouco na cama, você precisa de repouso sem falta. Venha, vou ajudá-lo a tirar a roupa, você vai ver como sei fazer isso.<sup>16</sup>

Se a visão do pai parece ter se estabelecido como algo estável entre as personagens, a tensão não se dissipa na narrativa, mas, ao contrário, torna-se latente no mesmo longo diálogo entre pai e filho, no qual, a despeito de sua condição física aparentemente precária, o pai desafia o filho de modo contundente em mais de um momento: "Você veio a mim para se aconselhar comigo sobre esse assunto. Isso o honra, sem dúvida.

<sup>13</sup> KAFKA. O veredicto, p. 34, grifo meu.

<sup>14</sup> KAFKA. O veredicto, p. 34-35.

<sup>15</sup> KAFKA. O veredicto, p. 35-36, grifo meu.

<sup>16</sup> KAFKA. O veredicto, [s/p].

Mas não é nada, é pior do que nada, se você agora não me disser toda a verdade. [...] peço-lhe por favor, Georg, que não me engane”.<sup>17</sup> Ou ainda: “Você não tem nenhum amigo em São Petersburgo. Você sempre foi um trapaceiro e não se conteve nem mesmo diante de mim. Como iria ter justamente lá um amigo? Não posso de maneira alguma acreditar nisso”.<sup>18</sup> Se, por um lado, o pai estabelece sua própria derrocada física, e Georg se coloca como a pessoa de maior força na relação, auxiliando-o inclusive a se vestir, por outro, os diálogos apontam para uma concentração de poder na posição ocupada pelo pai dentro da mesma relação.

Essa tensão, instaurada desde a “virada” no espaço da narrativa e latente tanto na representação da personagem do pai como no diálogo entre pai e filho, chega ao limite quando a “deformação da realidade” de que fala Carone<sup>19</sup> também alcança seu grau máximo, isto é, o instante de “virada” do pai. Isso se evidencia na seguinte passagem de “O veredicto”:

Estou bem coberto agora? – perguntou o pai, como se não pudesse verificar se os pés estavam suficientemente protegidos.

— Então você já se sente bem na cama – disse Georg, estendendo melhor as cobertas sobre ele.

— Estou bem coberto? – Perguntou o pai outra vez; parecia estar particularmente atento à resposta.

— Fique tranquilo, você está bem coberto.

— Não! – bradou o pai de tal forma que a resposta colidiu com a pergunta, atirou fora a coberta com tamanha força que por um instante ela ficou completamente estirada no voo e pôs-se em pé na cama, apoiando-se de leve só com uma mão no forro. — Você queria me cobrir, eu sei disso, meu frutinho, mas ainda não estou recoberto. E mesmo que seja a última força que tenho, ela é suficiente para você, demais para você<sup>20</sup>

A “deformação” alcança a “inversão”: o pai, até há pouco debilitado, movimentando-se com ajuda do filho, transforma-se em uma “figura mítica de patriarca e juiz supremo”,<sup>21</sup> lançando mão de uma gestualística teatral (“bradou [...], atirou fora a coberta com tamanha força

<sup>17</sup> KAFKA. O veredicto, p. 35-36.

<sup>18</sup> KAFKA. O veredicto, p. 37.

<sup>19</sup> CARONE. O veredicto, p. 49.

<sup>20</sup> KAFKA. O veredicto, p. 38.

<sup>21</sup> CARONE. O veredicto, p. 50.

[...] e pôs-se em pé na cama, apoiando-se de leve só com uma mão no forro”), a partir da qual as falas e os gestos “inundam” o cômodo e alcançam frontalmente o filho: “Georg levantou os olhos para a *imagem aterrorizante do pai*. [...] olhe para mim! – *bradou o pai*, e Georg, quase distraído, correu até a cama para registrar tudo, mas ficou parado no meio do caminho”.<sup>22</sup> A transformação física afeta, igualmente, a posição que as personagens ocupam no espaço: “[...] sem se apoiar em nada, [o pai] passou a esticar as pernas para a frente. Resplandecia de perspicácia. Georg encolheu-se a um canto o mais possível distante do pai”.<sup>23</sup>

Pode-se dizer que a “deformação” vai se infiltrando, pouco a pouco, em elementos e camadas da narrativa, procedimento eminentemente plástico que revela, segundo Carone, “a existência de um chão duplo – e essa experiência torna-se mais nítida através de um ajustamento que parece ‘natural’ entre o que já não é plausível e o nexos causal e o bom senso do relato objetivo”.<sup>24</sup> Em outras palavras, se no nível da narrativa há uma “deformação” no espaço e nas personagens, a narração não é “deformada”, isto é, as “viradas” na narrativa não correspondem a uma virada na narração, dado que o narrador mantém a naturalidade no tom e na voz, ajustando a camada “deformada” à normalidade adotada no início da narrativa. “O estranhamento consiste aqui na integração do que não é plausível num acontecimento cotidiano descrito com aparente naturalidade”.<sup>25</sup> Daí o efeito propriamente “kafkiano” do texto: a naturalidade no estranhamento.

O desfecho da deformação não poderia ser menos estranho: o pai, no acesso de força e energia com que se levanta da cama, decreta com furor a Georg: “Por isso saiba agora: eu o condeno à morte por afogamento!”.<sup>26</sup> E o filho, aceitando a estranha sentença sem qualquer resistência, flutua em direção à morte:

Georg sentiu-se expulso do quarto, levando ainda nos ouvidos o baque com que o pai, atrás dele, desabou sobre a cama. *Na escadaria, sobre cujos degraus passou correndo como se fosse por*

<sup>22</sup> KAFKA. O veredicto, p. 39, grifo meu.

<sup>23</sup> KAFKA. O veredicto, p. 39.

<sup>24</sup> CARONE. O veredicto, p. 50.

<sup>25</sup> CARONE. O veredicto, p. 49.

<sup>26</sup> KAFKA. O veredicto, p. 42.

*cima de uma superfície oblíqua*, atropelou a criada que se dispunha a subir para arrumar a casa pela manhã.

— Jesus! – exclamou ela, cobrindo o rosto com o avental, mas *ele já tinha desaparecido*. *No portão do prédio deu um pulo*, impelido sobre a pista da rua em direção à água. Já agarrava firme a amurada, como um faminto a comida. *Saltou por cima dela* como o excelente atleta que tinha sido nos anos de juventude para orgulho dos pais. Segurou-se ainda com *as mãos que ficavam cada vez mais fracas*, espiou por entre as grades da amurada um ônibus que iria abafar com facilidade o barulho da sua queda e exclamou em voz baixa: — Queridos pais, eu sempre os amei – e se deixou cair.<sup>27</sup>

A flutuação, aqui, não se faz visível na seleção vocabular, mas é sugerida a partir das dimensões imagética (“Na escadaria, *sobre cujos degraus passou correndo como se fosse por cima de uma superfície oblíqua*”) e psicológica, pois o caminho entre o quarto e a ponte, além da impressionante velocidade com que os espaços são vencidos, não parece envolver qualquer índice de agenciamento por parte de Georg, como se a sentença do pai, através da enunciação e da gestualização, o empurrasse em direção à morte. A flutuação de Georg, assim entendida, não o suspende à distância do chão, mas o mantém rente ao solo, empurrado pela “deformação”, que, ao fim, consome o protagonista.

A imagem da flutuação, portanto, funciona como um desfecho da crescente “deformação” dos elementos da narrativa, em um momento de culminância e confluência das inversões operadas no espaço e nas personagens desde a transição espacial que dá início ao “segundo momento” da trama, no qual o protagonista, antes senhor de si, confiante e bem-sucedido, ainda que preocupado e aflito, parece esvaziar-se gradativamente de sua subjetividade. No derradeiro fim, Georg Bendemann aceita a condenação do pai e é empurrado em suspensão por uma força invisível (instaurada pelas ações do patriarca), como que flutuando rente ao chão.

(A flutuação como desfecho da deformação, em direção à morte, rente ao chão.)

\*\*\*

<sup>27</sup> KAFKA. O veredicto, p. 42, grifo meu.

Assim como "O veredicto", que saíra em 1913, "Um sonho" foi publicado por Kafka ainda em vida, sendo uma das narrativas que compõem *Um médico rural*. Conforme contextualiza Carone, "no período que vai de novembro de 1916 a abril de 1917, o escritor esteve às voltas com a lenta elaboração das 'pequenas narrativas' (a designação é sua e serve de subtítulo ao livro) que compõem *Um médico rural*".<sup>28</sup> Após um longo processo de revisão, tendo passado pelas mãos de Martin Buber e de seu editor, Kurt Wolff, "o livro acabou aparecendo na Alemanha no início de 1920, embora na página de rosto da edição *princeps* conste o ano de 1919".<sup>29</sup>

"Diante da lei" e "Um sonho", ambas publicadas em *Um médico rural*, podem ser lidas ou como peças autônomas, tal como Kafka as concebe na referida coletânea e como se pretende analisar a segunda no presente texto, ou como episódios do romance *O processo*, no qual a leitura demandaria outro tratamento, já que estão inseridas em contextos textuais diferentes. O mesmo procedimento é adotado por Kafka com "Uma mensagem imperial", que, como as anteriores, foi publicada em *Um médico rural*, mas igualmente incorporada ao conto *Durante a construção da muralha da China*, que veio a público postumamente, após a publicação do espólio do autor. O procedimento aponta para a recorrência de temas, imagens e estruturas na obra ficcional de Kafka, algumas das quais "Um sonho" concentra em poucos parágrafos.

Há diferenças importantes entre "O veredicto" e "Um sonho", a começar pelo espaço e pela ambientação. Além do título, enquanto paratexto, a primeira frase da narrativa reafirma que os fatos ali relatados são parte de um sonho: "Josef K. sonhou:".<sup>30</sup> Ou seja, de antemão, somos avisados que, após os "dois pontos" que se seguem à sentença de abertura, estamos adentrando um "espaço onírico", onde os elementos que o compõem poderiam ser "deformados" enquanto tais, sem compromisso com a plausibilidade, estabelecendo um pacto narrativo com o leitor na "entrada" do texto. O estranho, portanto, não se instaura a certa altura, mas se impõe como regra anunciada, o que se percebe desde o início, quando o espaço é ambientado e, de súbito, situado:

<sup>28</sup> CARONE. Posfácio: as "pequenas narrativas" de Kafka, p. 71.

<sup>29</sup> CARONE. Posfácio: as "pequenas narrativas" de Kafka, p. 73.

<sup>30</sup> KAFKA. Um sonho, p. 53.

“Era um belo dia e K. pretendia ir passear. Mal tinha dado dois passos, porém, já estava no cemitério”.<sup>31</sup> Não há transição entre a vontade de passear em um “belo dia” e a chegada ao cemitério, a não ser dois passos. A ausência de lógica, contudo, não enfraquece a narrativa, mas, ao contrário, potencializa a dimensão criativa dos textos, para pensar com Guattari:

Evitando submeter os pontos de não-sentido ao jugo de qualquer hermenêutica, ele os deixará proliferar, amplificar-se, a fim de engendrar outras formações imaginárias, outras idéias, outros personagens, outras coordenadas mentais, sem sobrecondição estrutural de nenhum tipo. Instaure-se assim o reino de processos criadores, antagonistas à ordem estabelecida das significações.<sup>32</sup>

Neste espaço amplo e aberto (o cemitério), a imagem da flutuação aparece logo no início do texto, funcionando, assim, como prenúncio, ao contrário de “O veredicto”, onde aparece como desfecho. Em “Um sonho”, aliás, a imagem não é apenas sugerida, mas referida no vocábulo, o que não diminui a forte carga visual da cena: “Havia ali caminhos muito artificiais, de uma sinuosidade pouco prática, mas ele deslizava sobre um desses caminhos como se fosse por cima de uma correnteza, numa postura inabalavelmente flutuante”.<sup>33</sup> A inversão na ordem e as mudanças na espacialização, vê-se, não impedem que a imagem possua articulações semelhantes em ambas as narrativas: em “O veredicto”, Georg parece ser empurrado, em uma velocidade notável, por uma força invisível advinda da sentença paterna, que se infiltra pouco a pouco no espaço e na subjetividade do protagonista; em “Um sonho”, a condução da direção e da vontade por forças alheias ao sujeito reaparece, de modo ainda mais explícito:

Já de longe enxergou um túmulo recém escavado ao lado do qual queria parar. Esse túmulo exercia sobre ele quase uma sedução e ele julgava não ser capaz de ir até lá com rapidez suficiente. [...] Enquanto ainda dirigia o olhar para a distância, viu de repente no caminho o mesmo túmulo ao seu lado, na verdade já quase atrás. Saltou rápido sobre a relva. Uma vez que, sob o pé que saltava,

<sup>31</sup> KAFKA. Um sonho, p. 53.

<sup>32</sup> GUATTARI. *Folha de São Paulo*, s/p

<sup>33</sup> KAFKA. Um sonho, p. 53.

o caminho seguia o seu curso desabalado, ele vacilou e caiu de joelhos justamente diante do túmulo.<sup>34</sup>

A flutuação de K. parece ser conduzida pelo próprio espaço, autônomo e dinâmico, um espaço-correnteza que segue “o seu curso desabalado” e empurra o sujeito a despeito de sua vontade, em princípio pessoal, mas igualmente condicionada pela “sedução do túmulo”. A carga onírica acentua-se quando, após a flutuação e a queda diante do túmulo, surge uma figura curiosa, que não pertence nem ao mundo dos pais nem ao dos funcionários, para pensar com Benjamin,<sup>35</sup> mas se demonstra igualmente poderosa: o artista.

*Imediatamente surgiu de um arbusto um terceiro homem, que K. reconheceu logo como um artista. Ele vestia apenas calças e uma camisa mal abotoada; tinha um gorro de veludo na cabeça e na mão um lápis comum com o qual, já ao se aproximar, descrevia figuras no ar.*

*Com esse lápis ele iniciou então o seu trabalho na parte de cima da pedra. [...] Ficou portanto na ponta dos pés e se apoiou com a mão esquerda na superfície da lápide. Por meio de uma manipulação particularmente habilidosa ele conseguiu, com o lápis comum, obter letras de ouro; escreveu: “Aqui jaz \_\_\_”.<sup>36</sup>*

O contraste entre a vestimenta informal (“vestia apenas calças e uma camisa mal abotoada; tinha um gorro de veludo na cabeça e na mão um lápis comum”) e a gestualística cerimonial (“Por meio de uma manipulação particularmente habilidosa ele conseguiu, com o lápis comum, obter letras de ouro”) não impede que se perceba a imponência da personagem. Afinal, o artista, tal como o pai de “O veredicto”, concentra notável poder através dos gestos e dos movimentos, mas, diferentemente deste, aquele não parece sentenciar o destino dos sujeitos a ponto de esvaziá-los, mas tão somente dar forma a um destino previamente estabelecido:

*Quando tinha escrito as duas palavras [“Aqui jaz”], olhou para K., que estava atrás [...]. De-fato o homem começou a escrever de novo, mas não pôde, havia algum bloqueio, deixou baixar o lápis e*

<sup>34</sup> KAFKA. Um sonho, p. 53.

<sup>35</sup> BENJAMIN. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte (1934).

<sup>36</sup> KAFKA. Um sonho, p. 53-54.

se voltou outra vez para K. Agora K. também olhava para o homem e notou que ele estava muito embaraçado, mas não soube dizer a causa. Toda a vivacidade anterior dele havia desaparecido, K. também ficou embaraçado com isso; trocaram olhares desamparados; existia um feio mal-entendido que nenhum deles podia desfazer.<sup>37</sup>

O artista parece estar ele mesmo à mercê da dúvida, a meio caminho entre a resistência e o bloqueio, a ponto de perder a vivacidade com que surgiu. A hesitação, a troca de olhares e a compreensão de um “mal-entendido” humanizam, por um momento, a figura onírica do artista para, logo em seguida, seguir o “curso desabalado” das coisas, tal como o espaço-correnteza, que aqui se dobra aos comandos do artista:

Fora de hora, um pequeno sino da capela mortuária começou a soar, mas o artista agitou a mão erguida e ele parou. [...] O artista esperou até K. se acalmar e depois – já que não tinha outra saída – resolveu continuar escrevendo. [...] Era um J, já estava quase terminado quando o artista bateu furioso com um pé no túmulo, de tal modo que a terra em torno voou para o alto.<sup>38</sup>

A trama, de fato, faz-se minúscula em face da teatralidade e, em particular, da gestualidade das personagens. O gesto do artista faz parar o sino, levanta a terra, dá forma à morte (ao nomeá-la na lápide)? “Finalmente K. o compreendeu; [...] cavou com todos os dedos a terra que quase não oferecia resistência; tudo parecia preparado; [...] logo embaixo dela se abria um grande buraco de paredes íngremes, no qual K. mergulhou virado de costas por uma suave corrente”.<sup>39</sup> Após penetrar a “profundeza impenetrável”, K. “enxerga o seu nome [...] sobre a pedra com possantes ornatos”. E, assim, “encantado com a visão, ele desperitou”. O desfecho da cerimônia de sepultamento de K. talvez não seja a morte, talvez não seja a vida, mas a flutuação indefinida por espaços deformados.

Em “Um sonho”, os fluxos “oníricos” não parecem se restringir ao artista, embora a personagem dê indícios de controlar, através dos gestos, os elementos que compõem o espaço ficcional. Ao mesmo tempo, nota-se que o espaço, no início da narrativa, possui autonomia e dinâmica próprias, comportando-se como uma correnteza e seguindo seu

<sup>37</sup> KAFKA. Um sonho, p. 54.

<sup>38</sup> KAFKA. Um sonho, p. 54-55.

<sup>39</sup> KAFKA. Um sonho, p. 55.

“curso desabalado”, no qual sujeitos como K. flutuam em velocidade, sem, porém, suspendê-los ao céu, mas mantê-los rente ao chão.

(A flutuação como prenúncio, em direção ao tûmulo, rente ao chão.)

## **Gestos, figuras, fluxos**

Tanto em "O veredicto" como em "Um sonho", a imagem da flutuação surge como um elemento localizado das narrativas: no primeiro, ela aparece sugerida, como desfecho, na segunda, por sua vez, aparece referida, como prenúncio. Ao mesmo tempo, em articulação aos outros elementos dos textos, sua posição é fundamental para os desdobramentos do enredo. Em ambos, o protagonista é "arrastado" à fatalidade: senão à morte consumada, ao suicídio e ao sepultamento. O "trajeto" da flutuação não é voluntário, mas compulsório: as personagens não caminham em direção a, mas são empurradas em suspensão a um destino aparentemente inevitável, sem margem de agência. A imagem, portanto, implica suspensão, controle, determinação dos sujeitos no espaço. O que suspende e empurra os corpos (e faz flutuar)? Ou, dito de outro modo, o que estrutura a imagem poética?

Um dos traços característicos da obra ficcional de Kafka é a ausência de topônimos. Há lugares, mas é raro que sejam nomeados ou localizados geograficamente. Em "O veredicto", por exemplo, a única referência toponímica é a Rússia, terra distante onde o suposto amigo reside. O quarto escuro do pai de Georg Bendemann não é localizado em um espaço geográfico preciso, mas indeterminado. Além de personagens flutuantes, estariam os lugares suspensos no espaço? Para Luiz Costa Lima, essa indeterminação na obra de Kafka, que não se restringe à dimensão espacial, possui implicações fundamentais no que se refere à ficcionalidade dos textos do autor:

O desaparecimento em Kafka de territorialidades estáveis torna o que parecia firme parte de um jogo caótico, cujas regras ou inexistem ou se desconhecem. É como se, lançando-se mão de uma categoria ainda não formulada nos anos de Kafka, os jogos de linguagem [...] houvessem de repente se desregulado e que, a

partir de certa manhã, cumprissem trajetos que ainda na véspera não eram tolerados.<sup>40</sup>

A desregulamentação e a instabilidade, como o próprio Costa Lima<sup>41</sup> reconhecerá adiante, não implica em ausência absoluta de regras, mas precisamente em uma reconfiguração. Ou, para falar com Carone,<sup>42</sup> em uma “deformação” ficcional da realidade que não se apresenta como fantástica, absurda ou inverossímil, mas plausível e mesmo realista, a depender do sentido dado ao termo.

Em “Blocos, séries, intensidades”, a partir de uma análise panorâmica das obras, Deleuze e Guattari demonstram como a “espacialização abstrata” em Kafka possui uma cartografia complexa, com características frequentemente regulares e quase-esquemáticas: “[...] o primeiro capítulo completo do *Castelo* funciona de antemão dessa maneira, de limiar em limiar, de intensidades baixas e inversamente, numa cartografia que não é seguramente interior ou subjectiva, mas que deixou, antes de mais, de ser espacial”. A “descontinuidade inultrapassável”<sup>43</sup> e a fragmentação “girando à volta de uma lei transcendente desconhecida”<sup>44</sup> se manifestam tanto na arquitetura dos edifícios como na ambiência dos espaços. Ainda que desconhecida, essa lei transcendente é palpável em diferentes instâncias das narrativas kafkianas, e não se restringe aos blocos de *Durante a construção da muralha da China* ou às escadarias labirínticas de “Uma mensagem imperial”, mas também pode ser encontrada no guarda de “Desista” ou no enigma que é Odradrek. No dizer de Benjamin, há uma

[...] lei opressiva e sombria [...] [na] galeria kafkiana [de personagens]. Nenhuma de suas criaturas tem um lugar fixo, um contorno fixo e próprio, não há nenhuma que não esteja ou subindo ou descendo, nenhuma que não seja intercambiável com um vizinho ou um inimigo, nenhuma que não tenha consumido o tempo à sua disposição, permanecendo imatura, nenhuma que

<sup>40</sup> LIMA. O contexto de Kafka, p. 182

<sup>41</sup> LIMA. O contexto de Kafka.

<sup>42</sup> CARONE. O veredicto.

<sup>43</sup> DELEUZE; GUATTARI. Blocos, séries, intensidades, p. 133.

<sup>44</sup> DELEUZE; GUATTARI. Blocos, séries, intensidades, p. 125.

não esteja profundamente esgotada, e ao mesmo tempo no início de uma longa jornada.<sup>45</sup>

Nesse sentido, seria possível argumentar que, em Kafka, as relações entre o espaço e as personagens não se estabelecem, necessariamente, a partir de uma topografia ou de uma cartografia físico-geográfica, mas de fluxos simbólicos mediados por uma gestualística de figuras arquetípicas, particularmente em "O veredicto" e em "Um sonho", embora as características não se restrinjam a eles. No primeiro, a topografia física parece ser "substituída", gradativamente, por uma topografia psíquica, em que a ambiência do espaço e a espacialização dos objetos (e dos sujeitos) são controladas pelos gestos do pai; no segundo, a narrativa é marcada por uma topografia onírica, em que o espaço se apresenta como instância autônoma, mas, ao mesmo tempo, controlada por gestos do artista. O "peso" e a performatividade dos gestos em Kafka é ressaltado mais de uma vez por Benjamin em seu clássico ensaio:

De muitas maneiras, e às vezes nas ocasiões mais estranhas, os personagens batem suas mãos. Kafka disse uma vez, casualmente, que essas mãos eram "verdadeiros pilões a vapor".

Travamos conhecimento com esses poderosos, em seu movimento contínuo e lento, ascendente ou descendente. Mas eles não são nunca mais terríveis que quando se levantam da mais profunda degradação, como pais.<sup>46</sup>

Nessa amplitude de sentido, os gestos, segundo Benjamin,<sup>47</sup> possuiriam uma "significação simbólica [que] não é de modo algum evidente [...]; eles só recebem essa significação depois de inúmeras tentativas e experiências, em contextos múltiplos". Na esteira de leitura aqui desenvolvida, os gestos seriam o núcleo estruturante das narrativas analisadas, projetando fluxos entre as personagens e o espaço ficcional, dando forma às imagens poéticas e ao "caminho" dos protagonistas, suspendendo-os em flutuação, rente ao chão.

A imagem, nesse sentido, não está distante do efeito. Os gestos dos narradores de Kafka, figuras não menos kafkianas, alcançam tal amplitude que, alcançando o fluxo da vida, pode nos suspender e

<sup>45</sup> BENJAMIN. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte (1934), p. 143.

<sup>46</sup> BENJAMIN. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte (1934), p. 139.

<sup>47</sup> BENJAMIN. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte (1934), p. 146.

modificar os caminhos, as ambiências, o sujeito... Flutuando, mas sempre rente ao chão:

Sua ficção – seja como for nem um pouco lírica – tem como alvo fazer o leitor contemporâneo, alienado de si mesmo e da realidade que o cerca, ficar mareado em terra firme, infligindo-lhe angústia e sofrimento, como um machado que golpeia sem parar o mar congelado que existe em cada um de nós.<sup>48</sup>

## Referências

- BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte (1934). In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas: v. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 137-164.
- CARONE, Modesto. Posfácio: as “pequenas narrativas” de Kafka. In: KAFKA, Franz. *Um médico rural*. Tradução Modesto Carone. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992. p. 71-76.
- CARONE, Modesto. O veredicto. In: CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a p. 47-51.
- CARONE, Modesto. Kafka e o processo verbal. In: CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b. p. 79-81.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Blocos, séries, intensidades. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka: para uma literatura menor*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003. p. 124-136.
- GUATTARI, Felix. Os 65 sonhos (1985). *Folha de São Paulo*. Caderno Mais, 16 Fev. 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1602200313.htm>. Acesso em: 16 jan. 2023.
- KAFKA, Franz. Um sonho. In: KAFKA, Franz. *Um médico rural*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992. p. 53-55.
- KAFKA, Franz. Excursão às montanhas. In: KAFKA, Franz. *Contemplação/ O foguista*. Tradução e pós-fácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 20.
- KAFKA, Franz. O veredicto. In: KAFKA, Franz. *Essencial Franz Kafka*. Seleção, introdução e tradução de Modesto Carone. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2011. p. 26-42.
- KAFKA, Franz. *Diários: 1909-1923*. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Todavia, Edição em Kindle, 2021.
- LIMA, Luiz Costa. O contexto de Kafka. In: LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz: Kafka*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. p. 164-185.

<sup>48</sup> CARONE. Kafka e o processo verbal, p. 80.

# **Ecos de reciprocidade em Kafka: *Cartas a Milena e pequenas narrativas***

Patrícia Borges Chavda

*A closed book tempts me to open it. As it opens a book may release ideas the same way an opening door releases light into a darkened room. Alternatively, violence and hatred may explode through a door or a book leaving a dark burned interior. In a book one person's violence may be another's inspiration for good or evil. Once created books, burning bright or charring dark can only live through those who look at them.*

Olivia Parker<sup>1</sup>

## **Considerações preliminares**

A obra de Franz Kafka foi realizada numa época de tensões que prece-deram e anunciaram a tragédia do Holocausto. Em contraponto, esse mesmo período foi de intensas produções intelectual, artística, científica e filosófica que ecoaram mudanças nas relações e organizações mundiais, que ainda hoje buscamos compreender. A atualidade da obra do autor tcheco perdura na passagem para este milênio, refletida na escrita de autores contemporâneos de todas as partes do mundo, seja em termos temáticos, seja na forma intensamente elaborada de seu texto.

No intuito de aproximar as leituras dos textos de Kafka e o con-texto da vida do escritor, embarquei numa leitura inicialmente despre-tenhiosa das *Cartas a Milena*, obra organizada como compêndio de parte da correspondência de Kafka dirigida a Milena Jesenská, escrita entre os anos 1920 e 1923. Na ocasião dessa correspondência, Kafka já havia publicado textos curtos em forma de contos, referidos por ele como “pequenas narrativas”: o escritor usou esse termo como subtítulo do livro *Um médico rural*.<sup>2</sup> Milena havia traduzido alguns textos de Kafka do alemão para tcheco e a correspondência trata a princípio desse assunto que irá se desenrolar numa troca epistolar que dura cerca de quatro anos. Nesse período Milena e Kafka têm uma relação amorosa que dura em

<sup>1</sup> PARKER. *The Eye's Mind*, não paginado.

<sup>2</sup> KAFKA. *Um médico rural*: pequenas narrativas.

torno de um ano. As correspondências revelam perturbações, ansiedades de ambos para enfrentarem os desafios da distância (Kafka morava em Praga e Milena em Viena), frustrações amorosas, doenças, temores de toda ordem.

Num determinado ponto dessas leituras comecei a reconhecer nas cartas pessoais algumas características da escrita de Kafka que “ecoam” nos textos curtos. Esse foi o ponto de partida do presente texto.

## **Introdução**

Ler Kafka como leitor direto do texto apresenta diversos desafios: primeiro, trata-se de um dos autores mais analisados, referenciados, interpretados no meio literário e o acesso a essa obra parece sempre atravessado por outros olhares; segundo, trata-se de um texto aparentemente direto, objetivo, farto de elementos visuais que, inesperadamente, no final (ou seria no início? Ou no meio?) de qualquer trecho faz o leitor duvidar do sentido da trama ou se perguntar se de fato leu corretamente ou se perdeu algo no percurso. É justamente aí que se abre uma possibilidade de acessar as infinitas camadas do texto kafkiano que, então, revela sua obscuridade e também sua coerência interna e no conjunto da obra.

Sendo Franz Kafka hoje considerado um dos maiores escritores da literatura universal, sua obra, publicada em vida e posteriormente à sua morte pelo amigo escritor Max Brod, é mais conhecida pela novela *A metamorfose* e pelos romances *O processo* e *O castelo*. Em vida, Kafka publicou principalmente textos curtos em jornais, cadernos literários, e alguns desses foram organizados por ele nas obras *Contemplação*, *O fogueira* e *Um médico rural*. Além disso, Kafka foi um intenso escritor de cartas pessoais dirigidas a amigos e mulheres com quem se relacionou, sem esquecer a extensa e famosa *Carta ao pai*, nunca entregue ao destinatário. Parte dessas cartas pessoais foi organizada e publicada após a morte do escritor e é um importante acervo biográfico – as vivências cotidianas do autor somadas às suas colocações a respeito da sua época histórica, seus sentimentos, enfermidade que o levou à morte, seus amores, família, trabalho como servidor público, sua atividade literária – assim como um extenso objeto de estudo sobre a gênese da obra. Inicialmente, a leitura das cartas pessoais traz um inevitável sentimento

de especulação em torno da vida do escritor. No entanto, quando aproximados o texto epistolar às narrativas curtas, em particular, pode-se perceber o entrelaçamento desse material em termos temáticos e do estilo inconfundível da escrita kafkiana. Embora a leitura das cartas pessoais traga de início, inevitavelmente, um sentimento de especulação em relação à vida do escritor, quando aproximados esses textos às narrativas curtas, em particular, pode-se perceber o entrelaçamento desse material seja em termos de contextualizações, seja em termos do estilo inconfundível da escrita kafkiana.

Proponho neste estudo uma breve aproximação entre alguns fragmentos selecionados nas Cartas a Milena e textos de Kafka publicados como “pequenas narrativas”, a partir de elementos textuais apontados pelo pesquisador Enrique Mandelbaum no livro *Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível*. Não se trata aqui de uma aferição de origem ou cronologia dos textos, já que isso implicaria outra espécie de pesquisa. Trata-se, portanto, de um exercício de leitura de reconhecimento de camadas e relações entre matérias de origem comum, porém de naturezas distintas que se entrelaçam e reverberam reciprocamente.

### **Tateando o texto**

A pesquisa de Mandelbaum no campo da literatura comparada e crítica de texto propõe o desafio de uma leitura minuciosa que distingue claramente a análise da “forma”, no sentido de uma organização textual própria do escritor, e sua “expressão”, a partir da análise de oito textos selecionados entre as pequenas narrativas de Kafka e três textos da tradição judaica do autor ucraniano Rabi Nakhman (1772-1810) com o objetivo de compreender “o modo como toda a organização interna ao texto alcança o poder de referir-se a uma realidade externa a ele”:<sup>3</sup> no caso, ao judaísmo em Kafka. Como na obra ficcional kafkiana não há menção explícita aos judeus ou ao judaísmo, Mandelbaum se propõe a buscar através da observação atenta aos “detalhes” internos do texto as ressonâncias de um judaísmo que só pode ser acessado numa perspectiva de “vinculação – na ponte do impossível”.

<sup>3</sup> MANDELBAUM. *Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível*, p. xvi

Entre os recursos internos da forma textual entendidos como mecanismos ou modos de articulação presentes nos textos de Kafka, Mandelbaum aponta: uso de interrogações: esses agem como uma ferramenta de provocação ao leitor, problematizando e envolvendo-o na situação narrada;

- escolha de tempos verbais: a variação por vezes inesperada de tempos verbais no texto produz um jogo de relações espaço-temporais fragmentadas, apresentando por vezes a ação como espetáculo, propondo ao leitor um certo distanciamento;
- perspectiva narrativa: narrador e narrativa em coordenadas espaço-temporais distintas;
- elementos de suspensão: jogo de palavras que levam a desfechos inconclusivos.

Em termos de conteúdo temático, são recorrentes em Kafka as abordagens sobre desencontro, incompreensão, incomunicabilidade, disparidades, troca e isolamento, distanciamento intransponível que se contrapõem ao máximo de proximidade. Assim, ao exercitar uma leitura que “escuta a mensagem” do escritor (expressão) e observa (“aponta”) seus elementos estéticos (forma), podemos ter uma compreensão da complexidade e unidade do texto. Nas palavras de Mandelbaum, “forma e conteúdo se imbricam de tal maneira, potencializando-se mutuamente num interjogo tão complexo, que ambos vêm a constituir uma forte unidade indissolúvel”.<sup>4</sup> Considerando a proposta de leitura desse pesquisador e estudioso, passaremos a seguir à análise de trechos extraídos das Cartas a Milena que fazem eco às “pequenas narrativas”. A escolha desses fragmentos foi um cruzamento de associações que parece buscar no remetente de cartas o autor das obras conhecidas mundialmente. Não que se possa duvidar de uma identidade kafkiana num material que é de fato autenticamente do próprio punho do escritor, mas o exercício de “tatear” os textos, aguçando os sentidos de leitura, atija uma intimidade com a obra que, quiçá, possa posteriormente ser aplicado a outros autores.

<sup>4</sup> MANDELBAUM. *Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível*, p. 40

## Fragmento I

Hoje não desejo narrar-te contos de fadas. Tenho a cabeça como uma estação de estrada de ferro, com trens que partem, trens que chegam, alfândegas, o inspetor-chefe de fronteira me espreita, esperando meu passaporte, mas dessa vez está bem, aqui o tem: 'Sim, está em ordem, por aqui se sai da estação.' 'Por favor, senhor inspetor chefe de fronteira, seria tão amável de abrir-me a porta? Não posso abri-la. Estarei tão débil porque ali fora me espera Milena?' 'Oh, certamente', diz ele, 'eu não sabia.' E a porta se abre de par em par..<sup>5</sup>

Esse trecho foi escrito em meio aos dias que precederam uma viagem na qual Kafka planejava encontrar Milena, situação que envolvia passaportes, vistos, já que Viena e Praga achavam-se, então, em territórios e governos distintos. Na carta anterior a esse trecho, fala-se sobre os inconvenientes e abusos do controle de fronteiras. Se observarmos o fragmento destacado, nota-se que Kafka começa dirigindo-se à destinatária Milena (na segunda pessoa), descreve como se sente e, repentinamente, a partir de "o inspetor-chefe de fronteira me espreita", abre um diálogo entre passageiro e inspetor. O recurso de mudança súbita do modo operante da narrativa é um recurso destacado por Mandelbaum, provocando o leitor a se adequar a um novo referente. Esse mecanismo está presente na narrativa "Desista!", na qual há um breve diálogo entre o narrador e um guarda que ele encontra pelo caminho. A alusão a elementos ou situações ligados a meios de transporte (trens, bondes, estações, passageiros) são recorrentes e estão presentes também em "O passageiro", cujo início fala da desorientação do narrador-passageiro, que no trecho da carta acima se retrata como "débil" diante da aproximação do encontro amoroso. Certamente não se trata de um "conto de fadas", mas o escritor imagina um desfecho feliz para a situação que vão experienciar na viagem-encontro que se anuncia.

Em outras cartas Kafka refere-se à figura de guardas, inspetores e estações de trem, que parecem saltar aos olhos do escritor, motivando descrições e relatos de trivialidades, às vezes pitorescos, envolvendo esses elementos. Num breve relato ele conta num tom divertido

<sup>5</sup> KAFKA. *Cartas a Milena*, p. 145

sobre uma situação de gestos incompreendidos de um guarda na estação prevenindo-o sobre uma corrente de ouro que se partira e pendia no seu pescoço.<sup>6</sup>

## **Fragmento II**

Se ontem à noite (quando por volta das oito horas olhei da rua para o interior do salão de festas da Municipalidade Judia, onde se encontram alojados mais de cem emigrados judeus russos – que esperam visa para irem à América –, a sala estava cheia como em uma assembléia pública; e depois às doze e meia, quando os vi a todos adormecidos, um junto ao outro, alguns dormiam estendidos sobre cadeiras, de vez em quando algum tossia ou se voltava de costas ou passava cuidadosamente por entre as fileiras de adormecidos, sob a luz acesa toda a noite), se ontem à noite me tivessem oferecido ser o que eu quisesse, teria escolhido ser um menininho judeu oriental, em um canto dessa sala, sem sombras de preocupações, enquanto o pai discute em meio do salão com os homens, e a mãe, pesadamente enroupada, mexe nos pacotes de viagem, e a irmã conversa com as jovens e se penteia a formosa cabeleira; e dentro de algumas semanas estarão na América. As coisas não são tão simples, não obstante, houve casos de disenteria, na rua há pessoas que os insultam pelas janelas, até entre os judeus há discussões, dois já se atacam com canivetes. Mas se um é pequeno, observa e julga tudo rapidamente, que pode acontecer-lhe? E havia muitos meninos assim, correndo, subindo aos colchões, arrastando-se por baixo das cadeiras e espreitando o pão que alguém – é uma só nação – lhes cobria com algo; tudo é comestível.<sup>7</sup>

Nesse fragmento (aqui transcrito na íntegra conforme consta na edição consultada), já na primeira linha, abre-se um parêntese dedicado a descrever a cena principal da narrativa que denota uma visão da rua através de uma janela que funciona como “moldura”. Dada a extensão dessa descrição, o escritor repete o início, enfatizando-o: “Se ontem à noite”. A partir dessa frase escrita no condicional, o narrador sonha em ser um “menininho judeu oriental, em um canto dessa sala, sem sombras de preocupações”, que dentro em breve estará na América.

<sup>6</sup> KAFKA. *Cartas a Milena*, p. 163

<sup>7</sup> KAFKA. *Cartas a Milena*, p. 169-170

É possível associar esse fragmento ao texto “À noite”, escrito em 1917, publicado nas Narrativas do Espólio, que termina com o trecho: “E você vigia, é um dos vigias, descobre o mais próximo pela agitação da madeira em brasa no monte de galhos secos ao seu lado. Por que você vigia? Alguém precisa vigiar, é o que dizem. Alguém precisa estar aí”.<sup>8</sup> Pode-se interpretar que, de certa forma, quem vigia (estado de “vigília”) é o próprio Kafka que, “totalmente afundado na noite”, observa o grupo de judeus russos à espera do visto para a América. O teor do texto “À noite”, descreve aparentemente uma situação de êxodo, porém sem evidenciar “onde” ou “quando”. O título (com crase no ‘a’) refere-se ao período durante a noite, como relatado a carta; o ‘monte de galhos secos’ pode ser uma alusão aos pés das cadeiras de madeira na sala da Municipalidade, quando os imigrantes estavam “estendidos onde antes estavam em pé”. Embora essas observações pareçam coerentes, qual texto terá surgido primeiro? Pelas datas, entende-se que a narrativa “À noite” foi escrita antes da carta, mas aí seria um registro imaginário de algo visto posteriormente. Como nessa carta o remetente parece se dirigir a um destinatário múltiplo, pode ser que tenha sido uma transcrição de anotações guardadas e, então, enviadas a Milena como um anexo a uma mensagem pessoal. Mas isso já seria entrar num campo de averiguações que aqui não vêm ao caso.

Se na obra literária Kafka nunca se refere explicitamente aos judeus ou ao judaísmo, nos textos epistolares há frequentes ocorrências do tema de forma clara e, evidentemente, tensa quando a discriminação e perseguição aos judeus já estava instaurada em diferentes graus pela Europa, particularmente nos territórios alemães e ao seu redor. Num trecho de outra carta posterior à acima citada, além da menção à própria experiência ao ouvir blasfêmias aos judeus – “turba imunda”, comparados às “baratas, que tampouco podem extirpar-se do quarto de banho” –, o escritor assim descreve a cena da janela: “polícia montada, soldados preparados para a carga de baioneta, multidões que gritam e se

<sup>8</sup> KAFKA. *Narrativas do espólio*: (1914-1924), p. 114

dispersam; e aqui em cima, junto à janela, a imunda vergonha constantemente protegida”.<sup>9</sup>

Mesmo em cartas que começam com um tratamento bem pessoal (diferente do trecho acima), os assuntos de ordem maior são inseridos numa organização formal muito semelhante aos textos literários propriamente ditos. Trata-se de orações longas com ideias inconclusivas apresentadas em extensos trechos entre parênteses ou aspas (eventualmente marcados por dois pontos). Pode ocorrer, nessas circunstâncias, uma citação de passagem bíblica ou da mitologia, um conto clássico ou uma cena inventada num balcão.

### **Fragmento III**

Conheces a fuga de Casanova das Celas de Chumbo? Sim, conheces-a. Descreve-se ali rapidamente a forma mais horrível de prisão, em um sótão, na obscuridade, na umidade, ao nível das lagoas; o sujeito acocora-se sobre uma tábua estreita, a água chega quase até a tábua, e mais, com a maré a cobre, mas o pior são as ratazanas da água, seus gritos durante a noite; seus puxões e mordiscos, seu roer (creio que o sujeito tem de lutar com elas pelo pouco pão que lhe dão) e especialmente sua impaciência, enquanto espera que o indivíduo já sem força caia da tábua. Assim, sabes? são as coisas que contas em tua carta. Espantosas e incompreensíveis e especialmente tão distantes e próximas como nosso próprio passado. E o sujeito acocora-se em sua tábua, o que não é muito conveniente às espáduas; os pés contraem-se convulsivamente, o sujeito está aterrado e não tem nada que fazer salvo contemplar as grandes ratazanas escuras, seu olhar deslumbrante em meio a noite; e afinal já não se sabe se ainda está ali em cima ou se já caiu entre os chiados e os focinhozinhos que se abrem mostrando os dentes. Vamos, não contes semelhantes histórias, vamos, de que servem? Presenteio-te esses “animaizinhos”, mas apenas com a condição de que os expulses de casa.<sup>10</sup>

Nessa passagem, Kafka começa dirigindo-se a Milena com uma pergunta que ele próprio responde: “Conheces a fuga de Casanova das Celas de Chumbo? Sim, conheces-a.” Aludindo a Giovanni Casanova (1725-1798), autor italiano de obras históricas do romance fantástico,

<sup>9</sup> KAFKA. *Cartas a Milena*, p. 184.

<sup>10</sup> KAFKA. *Cartas a Milena*, p. 124-125.

conhecido pelos seus casos de amor e pela célebre fuga da prisão de chumbo, Kafka descreve as terríveis condições da cela de onde o herói irá fugir. Em diversos textos Kafka faz alusão a fatos épicos, ações que levam a esforços fora do comum.

Curiosamente, na parte descritiva narrada em terceira pessoa, o "sujeito" é referido como tal, "indivíduo" sem nome, embora se trate especificamente de Casanova na primeira linha; mas uma vez prisioneiro ele é um "sujeito qualquer"; torna-se um "outro" ou um "ninguém", um "não-herói". A cela de chumbo é descrita em tempo presente, trazendo dramaticidade ao texto enfatizado ainda por muitos elementos sensoriais e "animados": ratazanas impacientes que gritam, mordem, comem pão, mostram os dentes.

A carta começa falando de uma história que parece estranha aos correspondentes, mas outras duas interrogações são dirigidas a Milena (na segunda pessoa), assumindo um tom provocativo e marcando cortes abruptos na descrição empreendida pelo remetente. Trata-se de um estratagema cuja intenção é falar do assunto central: de quão espantosas e incompreensíveis são as coisas que Milena conta na sua carta (desconhecida por nós). Através de um texto (como forma e conteúdo em unidade) intenso e condensado, Kafka estabelece o jogo de proximidade e distanciamento entre os dois correspondentes – "tão distantes e próximas como nosso próprio passado". Devido à distância geográfica entre eles e ao fato de Milena ser casada, muitas correspondências tratam de planos de viagens breves para se encontrarem; mas surgem também os desentendimentos, incompreensões que levam ao fim do relacionamento e da troca de correspondências. Cito aqui um breve fragmento de outra carta que expressa as incompreensões e impossibilidades da relação:

Voltaremos a ver-nos antes do que penso? (Bem, eu escrevo 'ver-nos', tu escreves 'viver juntos'.) Não obstante creio (e o vejo confirmado em tudo, em tudo, mesmo em coisas que não têm nada a ver conosco, tudo o afirma) que jamais viveremos juntos, nem poderemos fazê-lo, e 'antes' de 'jamais' é simplesmente também jamais.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> KAFKA. *Cartas a Milena*, p. 181.

Ainda observando o texto da carta analisada inicialmente, essa termina num tom ainda mais tenso: “Vamos, não contes semelhantes histórias, vamos, de que servem? Presenteio-te esses ‘animaizinhos’, mas apenas com a condição de que os expulses de casa”.<sup>12</sup> O escritor infere que as histórias de heróis não servem de nada; a carta abre com o “indivíduo” cercado de ratazanas, a ponto de uma fuga impossível e termina com esses animaizinhos a serem expulsos de casa.

A marcação textual e também os elementos descritivos fazem ecoar a narrativa “A ponte” (1917), particularmente no trecho final, no qual o narrador-ponte, – “tábua-estreita” de Casanova –, desaba, “rasgado e trespassado pelos cascalhos afiados, que sempre me haviam fitado tão pacificamente da água enfurecida”.<sup>13</sup> Embora essa narrativa seja em primeira pessoa, aqui também se estabelecem diálogos que irrompem inesperadamente: “– Estenda-se, ponte, fique em posição, viga sem corrimão, segure aquele que lhe foi confiado”.<sup>14</sup> A finalidade da ponte é servir a alguém que venha atravessá-la, mas essa falha ao desabar devido sua insegurança e ao pulo abrupto do passante. “Qualquer que seja o passante, o fato é que o encontro, no lugar de se dar de forma a emergir uma parceria harmoniosa, dá-se pelo assalto violento desse passante à ponte que se sabe frágil”.<sup>15</sup>

## **Fragmento IV**

Em uma longa carta, composta de apenas dois parágrafos, ainda no começo da troca de correspondências com Milena, Kafka faz um relato da sua enfermidade, já que a própria Milena também apresentava sintomas de problemas respiratórios. “Assim são os pulmões”:<sup>16</sup> o escritor descreve o início de sua doença pulmonar, diagnosticada como tuberculose, que ele dessa forma explica para si mesmo:

Era como se o cérebro já não pudesse suportar a acumulação de preocupações e de desgostos. Como se tivesse dito: ‘Não dou mais; se ainda existe aqui alguém que se interessa pela conservação

<sup>12</sup> KAFKA. *Cartas a Milena*, p. 125.

<sup>13</sup> KAFKA. *Narrativas do espólio*: (1914-1924), p. 65.

<sup>14</sup> KAFKA. *Narrativas do espólio*: (1914-1924), p. 65.

<sup>15</sup> MANDELBAUM. *Franz Kafka*: um judaísmo na ponte do impossível, p. 13.

<sup>16</sup> KAFKA. *Cartas a Milena*, p. 15.

do todo, que faça algo para aliviar-me de minha carga, e assim poderemos durar um pouco mais.' Então responderam os pulmões, na realidade sabiam que não havia muito que perder. Essas negociações, entre a cabeça e os pulmões, das quais eu não me inteirava, podem ter sido espantosas.<sup>17</sup>

Nesse trecho Kafka apresenta órgãos do corpo como personagens que dialogam entre si: uma conversa entre cérebro e pulmões que negociam a permanência da vida. O jogo de negociação é evidente, assim como o sentimento de condenação ou danação como resultado dessa disputa sem vitória.

Nessa mesma carta, no segundo parágrafo no qual há uma preocupação em saber sobre a saúde de Milena, assim ele termina:

Hoje não lhe falo de outra coisa, nada do que lhe posso dizer é mais importante do que este assunto. O restante irá amanhã, também os agradecimentos pelo manuscrito, que me comove e me envergonha, me entristece e me alegra. Não, tenho que lhe dizer algo mais: cada vez que você tira um minuto de sono a si mesma para dedicá-lo à tradução, é como se me maldissesse. Porque quando se verificar o Juízo não precisarão investigar muito, bastará dizer: tirou-lhe o sono. Por isso me condenarão, e com justiça. Quer dizer, que ao rogar-lhe que não o faça mais, penso também em mim.<sup>18</sup>

O desenrolar e particularmente o final da missiva é típico dos textos de narrativas curtas do autor nos quais ele realça o jogo de contraponto usando termos ou ideias referentes ao Direito (Justiça) e finaliza com uma frase que deixa o leitor e a solução em suspense. A impressão é de que o "juiz" no gesto de levantar o martelo para proferir a sentença, retirou-se-lhe a mesa.

## Aproximando fins

Através dos breves fragmentos de cartas aqui apontados e possíveis relações com alguns textos das pequenas narrativas de Kafka, podemos perceber que nessas duas instâncias o escritor usa o seu objeto de trabalho como portador de "uma mensagem sobre a impossibilidade de passar uma mensagem".<sup>19</sup> A troca de correspondências pressupõe uma distância

<sup>17</sup> KAFKA. *Cartas a Milena*, p. 15-16

<sup>18</sup> KAFKA. *Cartas a Milena*, p. 17

<sup>19</sup> MANDELBAUM. *Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível*, p. 172

entre dois pontos e uma mensagem que aproxima (mas também estabelece fronteiras) esses extremos. Trata-se de um meio com uma materialidade própria – papel, tinta, envelope, selo –, suporte de uma mensagem que transita entre correspondentes que falam uma mesma língua, vencendo distâncias, atravessando obstáculos reais, passando por caixas, carteiros, portas, frestas.

Para os pensadores Deleuze e Guattari, autores da obra “Kafka: por uma literatura menor”, a escrita de Kafka pode ser compreendida a partir do que denominam “máquina literária”, na qual o escritor faz experimentações que transformam a matéria textual. Nas palavras desses autores, essa máquina é “constituída por conteúdos e expressões formalizadas em graus diversos como por matérias não formadas que nela entram, dela saem e passam por todos os estados”.<sup>20</sup> No caso dos textos epistolares de Kafka, mesmo sabendo que não havia nenhuma intenção de publicação dos mesmos, tratava-se de um material indispensável para a produção (e não só para a compreensão posterior) de outros textos como as novelas e romances: “Impossível conceber a máquina de Kafka sem fazer intervir o móbil epistolar. Talvez seja em função das cartas, de suas exigências, de suas potencialidades e de suas insuficiências, que as outras peças serão montadas”.<sup>21</sup>

As cartas entre Kafka e Milena (mas também aquelas enviadas a Felícia) são um artifício de relação que substitui o amor, o pacto conjugal, numa trama de sedução perversa entre dois sujeitos (além de um terceiro que seria o destinatário): sujeito de enunciação, aquele que escreve as mensagens, e sujeito de enunciado, pessoa de quem se fala.

Em lugar de o sujeito de enunciação se servir da carta para anunciar sua própria vinda, é o sujeito de enunciado que vai assumir todo o movimento tornado fictício ou aparente. É o envio da carta, o trajeto da carta, a corrida e os gestos do carteiro, que substituem vir (de onde a importância do carteiro ou do mensageiro, que se duplica ele mesmo, como os dois mensageiros do Castelo, de roupas colantes como papel).<sup>22</sup>

<sup>20</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*: por uma literatura menor, p. 17.

<sup>21</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*: por uma literatura menor, p.58.

<sup>22</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*: por uma literatura menor, p. 61.

Nesse jogo entre sujeitos que atuam em diferentes posições destacam-se três características no texto das cartas de Kafka: primeira, a troca epistolar transfere o não-movimento do sujeito de enunciação (o próprio Kafka-escritor) ao sujeito enunciado (Franz-correspondente) que adquire um movimento fictício, que “poupa ao sujeito de enunciação todo o movimento real”;<sup>23</sup> segunda, a carta permite ao remetente estabelecer uma lista de obstáculos que dificultam encontros reais com o destinatário, referida pelos filósofos como “topografia de obstáculos”; terceira, a correspondência por cartas não impede um retorno da culpabilidade. Dessa forma, o culpado pelos desencontros e dissabores da relação amorosa é o sujeito de enunciado e isso outorga a inocência ao sujeito de enunciação, Kafka. Ao romper a relação, o autor das cartas “sai não culpado, mas alquebrado”.<sup>24</sup>

Assim, a carta foi a forma e a expressão perfeita para estabelecer entre Kafka e Milena (bem como outros correspondentes) uma relação em trânsito, no “mar” entre “Praga” e “Viena”. Em termos de gênero literário, o texto epistolar é frequentemente relegado a uma categoria inferior como leitura complementar ou especulativa; não obstante, o conjunto de missivas escrito por Kafka revela-se tão rico quanto suas narrativas literárias quando abordado na sua complexidade. Mais que uma literatura marginal ao lado das obras reconhecidas propriamente como literárias, ou que simplesmente revelam detalhes ou curiosidades da vida pessoal de Franz Kafka, a partir dessas pode-se inferir relações profundas de sentido e ressonâncias na forma, dentro de um contexto histórico e geográfico específico da época.

Enquanto Goethe é um autor reconhecidamente “mestre”, um dos expoentes da literatura consagrada, “maior” – uma referência importante para os escritores de Praga, Kafka pertence a uma minoria judaica onde se mistura a língua tcheca e o ídiche. Ele escreve em alemão escavando essa língua maior por dentro, alterando suas formas de expressão e fazendo-a funcionar de maneira a carrear consigo movimentos políticos,

<sup>23</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*: por uma literatura menor, p. 62.

<sup>24</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*: por uma literatura menor, p. 65.

sociais e estéticos. Tal é o sentido de “literatura menor” que desestabiliza por meios sóbrios o uso maior da língua.

Nessa perspectiva, as cartas de Kafka (somadas aos diários e notas de sonhos) são peças integrantes dos modos de funcionamento de toda a máquina literária do autor. Kafka escreve em uma língua “maior”, dentro de um contexto de tensão, produzindo o que será então denominado como “literatura menor”.

## Referências

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

KAFKA, Franz. *Cartas a Milena*. Tradução e prefácio de Torrieri Guimarães. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2000.

KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*: (1914-1924). Seleção, introdução e tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KAFKA, Franz. *Contemplação/O foguista*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KAFKA, Franz. *Um médico rural*: pequenas narrativas. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MANDELBAUM, Enrique. *Franz Kafka*: um judaísmo na ponte do impossível. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

ORELHA DA CAPA. In: KAFKA, Franz. *Contemplação/O foguista*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PARKER, Olivia. *Signs of Life*. Boston: David R. Godine, 1978.

PARKER, Olivia. *The Eye's Mind*. 2008. Disponível em: <https://www.oliviaparker.com/copy-of-essay-books-4>. Acesso em: 27 jun. 2024.

## Sobre os autores

**Anna Gabriela da Conceição Teixeira** é mestranda em estudos literários pela UFMG, integrante do Núcleo de Estudos de Utopismos e Ficção Científica da UFMG e do Grupo de Estudos Mulheres na Edição do CEFET-MG. Foi bolsista de iniciação científica pela FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais) no projeto “Lybro de magyka (Ms. 5-2-32, Biblioteca Colombina): edição semidiplomática e estudo lexicológico” no ano de 2018 e integrou o Núcleo de Estudos do Acervo de Escritores Mineiros da UFMG como bolsista de extensão no projeto “Arquivos literários: conservar, organizar, disponibilizar” entre 2017 e 2018.

**Bárbara Lissa Alves de Campos** é artista-pesquisadora e doutoranda em estudos literários pelo Pós-Lit/UFMG. Mestre em artes pela EBA/UFMG (2022), graduada em artes plásticas pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2019) e graduada em letras (licenciatura do português) pela Universidade Federal de Minas Gerais (2013). Seus trabalhos perpassam a experimentação em fotografia e em audiovisual, tratando de temas como memória e esquecimento, estranhamento e ecocrítica no universo da ficção poética. Publicou os fotolivros *Três Momentos de um Rio* (2021) e *Óris* (2023), ambos em parceria com Maria Vaz. Em 2022, atuou como estagiária editorial da plataforma ARCHIVO, Portugal-Londres e atualmente é membra da plataforma “Mulheres Luz” e “Women Photograph”.

**Camila Stefânia Gomes Bispo** é doutoranda em teoria da literatura e literatura comparada pelo programa de pós-graduação em estudos literários da UFMG. Possui mestrado em literaturas modernas e contemporâneas, também pela Universidade Federal de Minas Gerais, com dissertação intitulada “Leopardi e o suicídio: traduções e comentários em português”, defendida e aprovada em 2020. É licenciada em português e italiano, pela Faculdade de Letras da UFMG (2017). Além da experiência na área de Letras, com ênfase em literaturas modernas e contemporâneas e literatura italiana, atualmente suas pesquisas situam-se no campo da tradução e da literatura comparada.

**Denise Cristina Campos** é mineira de Coroaci, com herdada inclinação para as luzes e para as miudezas. Possui graduação em Letras e em Direito, e atualmente cursa o mestrado no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG. Atua como revisora de textos e encontrou na edição de livros a beleza de curar as palavras e de ser curada por elas.

**Elcio Loureiro Cornelsen** é professor titular da Faculdade de Letras da UFMG, doutor em estudos germanísticos pela Freie Universität Berlin, na Alemanha (1999), com pós-doutorado em estudos organizacionais, pela Fundação Getúlio Vargas (2005), em teoria e história literária, pela Unicamp (2010), e em história comparada, pela UFRJ (2018). Membro do Grupo Integrado de Pesquisa Literatura e Autoritarismo, do Instituto de Artes e Letras da UFSM, desde sua fundação em 2000. Entre outras obras, coorganizou os seguintes títulos: *Literatura e guerra* (2010), *Limiaries e passagens em Walter Benjamin* (2010), *Literatura e cinema de resistência: novos olhares sobre a memória* (2013), *Em torno da imagem e da memória* (2016), e *Memórias da Segunda Guerra Mundial: imagens, testemunhos e ficções* (2018). É bolsista de produtividade em pesquisa do CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico).

**Ewerton Martins Ribeiro** é escritor de ficção, mestre e doutor em estudos literários e jornalista (servidor público) da UFMG. Em seu mestrado, produziu um biografema do escritor mineiro Fernando Sabino;

no doutorado, uma teoria em que determina a especificidade do contrato de leitura das obras literárias autoficcionais. Publicou a novela *A Grande Marcha* (editoras Circuito e e-galáxia, 2014 e 2015) e o infantojuvenil *Ficções do minidicionário ou A Guerra Secreta dos Insetos* (editora Urutau, 2022), além de contos em suplementos literários do Brasil. Em 2018, venceu o Prêmio Literário Cidade de Manaus com dois textos, na categoria "Ensaio sobre literatura": um em que faz uma análise histórico-crítica da noção de mineiridade na literatura e outro sobre a crítica que James Joyce faz do jornalismo em sua obra literária. Em 2024, venceu o mesmo prêmio na categoria "Livro de crônicas".

**Fillipe de Freitas Gonçalves** é doutorando em Estudos Literários pela UFMG e mestre em Estudos Literários, pela mesma instituição, com ênfase em literatura brasileira. O interesse mais geral de pesquisa está voltando à literatura brasileira, teoria da literatura (gêneros literários, especialmente o romance), a relação entre história literária e questões sociais no Brasil. Desenvolve, sob a orientação do prof. dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes, tese de doutorado sobre a presença da alegoria no romance brasileiro durante a Primeira República, com ênfase em Machado de Assis.

**Gabriel Bittencourt de Oliveira** nasceu em Belo Horizonte, no estado de Minas Gerais, no Brasil, em 2000. Se graduou bacharel em filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais no ano de 2022. Atualmente, reside em Belo Horizonte, onde cursa mestrado em estudos literários na mesma instituição de sua graduação, tendo como tema de pesquisa a relação entre futebol e linguagem nas memórias do ex-jogador Eduardo Gonçalves de Andrade (Tostão).

**Júlia Carolina Arantes** é doutoranda em teoria da literatura e literatura comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais e é bolsista do CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico). Possui mestrado e bacharelado na área pela mesma instituição. Publicou o livro *A barca inacabada* (2022) pela editora Impressões de Minas. Participa do grupo de estudos NAVE (Natureza, Violência e Ecocrítica) e do projeto

de extensão da Ecobiblioteca. Na Fale-UFMG, é professora voluntária do Apoio Pedagógico.

**Lorena Cristina de Oliveira Barbosa** é mestranda em teoria da literatura e literatura comparada na Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisadora vinculada ao NEIA (Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade) desta mesma instituição, em que desenvolve pesquisas relacionadas à literatura e história, com foco na produção e narrativas de mulheres negras e empregadas domésticas. Como ficcionista, participa do volume 42 dos *Cadernos Negros* (2019, contos), indicado ao Prêmio Jabuti 2020. Em 2023, foi vencedora do prêmio literário de Belo Horizonte “Dá ponte para cá: a margem”, com o conto intitulado “Menino Juca”.

**Luis Gustavo de Paiva Faria** é doutorando em teoria da literatura e literatura comparada pela Universidade de Minas Gerais (UFMG). Mestre em estudos literários pela Universidade Federal de Viçosa (UFV) e graduado em ciências sociais pela mesma instituição. Desenvolveu monografia de conclusão de curso sobre o poeta Torquato Neto, intitulada “Fragmentos de trajetórias: reflexividade e cultura brasileira em Torquato Neto (1962-1972)”. No mestrado, estudou a crítica literária de Antonio Candido na dissertação “Entre historicismo e formalismo: dualidades, tensões e integrações no pensamento teórico-crítico de Antonio Candido (1941-1993)”. É membro do grupo de pesquisa “Literatura e mídia” (CNPQ). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

**Patrícia Borges Chavda** é residente em Belo Horizonte, MG, graduou-se em artes pela UFMG, em 1993, com ênfase em desenho e gravura, atuando nas áreas de design gráfico e produção cultural junto ao escritório Genial Projetos de Artes entre 1994 e 2004, em Belo Horizonte. Após essa data, residiu em Londres, Reino Unido, por quatro anos. Retornando ao Brasil, concluiu em 2010 o curso de pós-graduação *lato sensu* em “ensino e pesquisa no campo da arte e da cultura”, Escola Guignard, UEMG. Paralelamente, iniciou atividade didática em língua inglesa, lecionando no ensino fundamental e em cursos particulares. Atualmente, dedica-se ao ensino de inglês como professora particular. Tem interesse

em literatura e línguas estrangeiras modernas, cursando atualmente disciplinas isoladas oferecidas pelo programa de pós-graduação em letras da Fale/UFMG.

K11.Y-v Vida em tempos sombrios: narrativas de Franz Kafka /  
Organizadores: Elcio Loureiro Cornelsen, Ewerton Martins Ribeiro.  
– Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG, 2024.  
176 p. : il., foto, p&b – (Viva Voz)

Vários autores.

Inclui referências.

ISBN: 978-65-87237-82-4 (digital)

ISBN: 978-65-87237-83-1 (impresso)

1. Kafka, Franz, 1983-1924 – Crítica e interpretação. 2. Ficção austríaca – História e crítica. 3. Grotresco na literatura. 4. Espaço e tempo na literatura. I. Cornelsen, Elcio. II. Ribeiro, Ewerton Martins. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. IV. Título. V. Série.

CDD : 833.8



## **Publicações Viva Voz**

### ***Oficina de tradução do alemão: Kurzprosa/ prosa breve***

Marcelo Rondinelli (org.)

### ***1939: o ano que não acabou***

Elcio Loureiro Cornelsen(org.)

Elisa Amorim Vieira (org.)

Ivan Rodrigues Martim (org.)

### ***Escavações e impressões escritas sobre acervos literários e memória cultural***

Cleber Araújo Cabral (org.)

Marcelino Rodrigues da Silva (org.)

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis em versão eletrônica no *site*: [www.labeled-letras-ufmg.com.br](http://www.labeled-letras-ufmg.com.br)

As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras - bolsistas e voluntários - supervisionados por docentes da área de Edição.

A presente edição foi impressa pela Imprensa Universitária UFMG em sistema digital, papel reciclado 90 g/m<sup>2</sup> (miolo). Composta em caracteres Verdana, acabamento em kraft 420 g/m<sup>2</sup> (capa) e costura artesanal com cordão encerado.

