

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DO DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

PATRÍCIA DA SILVA SANTOS

(Im)possibilidades na Literatura de Franz Kafka

São Paulo, 2009

PATRÍCIA DA SILVA SANTOS

“(Im)possibilidades na Literatura de Franz Kafka”

Patrícia da Silva Santos
e-mail: patricia215@gmail.com

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-graduação em
Sociologia do Departamento de
Sociologia da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências
Humanas para a obtenção do título
de Mestre em Sociologia

Orientador: Prof. Dr. Leopoldo
Waizbort

São Paulo/2009

Folha de Aprovação

Patrícia da Silva Santos
(Im)possibilidades na literatura de Franz Kafka

Dissertação apresentada Faculdade
de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São
Paulo para a obtenção do título de
Mestre.
Área de concentração: sociologia

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

*Wo aber Gefahr ist,
wächst das Rettende auch.*

Hölderlin

À querida irmã Lica,
Desde sempre juntas
– amenizando a estrangeirice.
À pequena sobrinha Mayara,
há onze aninhos,
uma identidade possível.

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador nessa pesquisa, prof. Dr. Leopoldo Waizbort, pelo modo imparcial como acolheu à proposta inicial de trabalho, pela orientação sempre atenta e, sem dúvidas, singularmente cuidadosa, pela ajuda nas traduções do alemão, pela liberdade que me proporcionou no decorrer do processo de pesquisa (liberdade que sempre veio acompanhada de uma orientação rigorosa e pontual).

Agradeço às instituições CAPES e FAPESP, pelos respectivos períodos de bolsa concedidos, sem os quais a realização desse trabalho não seria possível.

Agradeço também aos professores da banca de qualificação pela leitura atenta e cuidadosa e pelas observações, que certamente foram acolhidas: Marcus Mazzari e Jeanne Marie Gagnebin. Um agradecimento especial à professora Jeanne Marie, que de muitas formas está presente nesse texto.

Um trabalho de pesquisa não se faz apenas estritamente durante o período que as regras burocráticas reservam para ele. Também não se realiza exclusivamente por meio dos livros que lemos ou das aulas que frequentamos. É nesse sentido que gostaria de incluir, ao lado da acadêmica, outras dimensões da minha formação nesses agradecimentos.

Agradeço, portanto, minha mãe, que, embora nem sempre compreendendo minhas decisões, sempre as apoiou. Mesmo que essas minhas escolhas configurem um mundo completamente alheio ao dela, sua confiança em mim teve um papel determinante em momentos decisivos. Sobretudo, sua imagem: um misto peculiar de força e ternura. Agradeço à Lica, em muitos momentos, minha fonte de energia e identidade. À amada Mayara (também um anjinho sem asas!), ao recente sobrinho Phelipe e às minhas irmãs Maria e Rosane.

Agradeço aos muitos amigos, que acompanharam os processos dos últimos anos. Tentarei uma nomeação que não obedeça ordem alguma, mas fica desde já o registro de desculpa por possíveis falhas. Ao resistente grupinho da Unicamp: Mari, Dani, Cynthia, Rodrigo, Dru; agradeço por partilharem as dúvidas e questões, muitas das quais sentimos em comum, seja como acadêmicos em formação, seja como membros de uma geração (no mínimo) esquisita. Agradeço também pelos momentos de descontração e cerveja. Em especial, à Dani, por todas as nossas discussões sobre ansiedade, teoria e muitas outras e à Mari, pela amizade que sobrevive à distância.

À querida Renata, amiga de tempos bem remotos, pelo mundo de possibilidades que nossas conversas sempre me fizeram ver. À Ana Paula, também pela identificação. Aos amigos da CEF, pelo apoio inestimável e a compreensão nas questões relacionadas ao trabalho. Especialmente, agradeço à querida Marisa, jovem-mãe por adoção, modelo de força e decisão; ao Paulinho (pelos poeminhas de apoio e chocolates); à Cecília, ao Paulo Sérgio, à Monica e à Ana Maria.

Ao querido Eduardo, pelas nossas muitas, velhas e novas histórias e pela nossa resistente amizade. Agradeço à querida Vanessa, que, entre outras coisas, me acolheu em sua casa durante o período de aulas do mestrado. À amicíssima Lívia, também pela acolhida na sua casa, pelas muitas risadas, pelo inestimável laço que criamos em nossas aventuras (nem sempre sociológicas) pelos corredores da FFLCH.

Ao Ricardo P., por todas as conversas sócio-filosóficas, pelas leituras e observações, principalmente na fase inicial da pesquisa, pelas discussões sobre *Das Negativ* e pela amizade, essa instância que sempre e em todos os casos, citados ou não aqui, configura um pouco de mim mesma.

Aos amigos Alexandro e Anderson, por todos os aconselhamentos de “iniciados”, pelos almoços, incentivos e pela troca de experiências próximas. À Alcilene, amiga de apartamento, pelas palavras de incentivo.

Um agradecimento especial ao muito querido amigo e ex-orientador Sérgio Silva, o grande incentivador para o prosseguimento dessa pesquisa (para o bem ou para mal!). Agradeço por todas as conversas sobre Kafka e as (im)possibilidades da arte, mas também pela confiança que tem depositado em mim, pela amizade e (também nesse caso!) pelo período de estadia.

Ao Ricardo L., que chegou apenas na fase final - portanto mais complicada - dessa pesquisa, agradeço pela paciência, pelas conversas, regadas pela sua “ilustração” peculiar em literatura e artes e pelo companheirismo dos últimos meses.

Resumo

Esse trabalho pretende lidar com aspectos da relação entre a obra do escritor Franz Kafka (1883-1924) e a história. Parto da hipótese de que essa relação complexa é melhor observada a partir da exposição de deficiências históricas na elaboração de sentido do que a partir da exposição objetiva de processos sociais. Essa exposição da deficiência de sentido constitui uma literatura peculiar na qual convivem impossibilidade e narração, sem prejuízo, no entanto, da configuração de uma modalidade específica de realismo, atestada pela coexistência singularmente harmoniosa de situações transfiguradas e cotidiano. As articulações desenvolvidas concentram-se mais detalhadamente nas narrativas presentes no volume *Um Médico Rural* (*Ein Landarzt*).

Palavras-Chave: Franz Kafka, sentido, história, literatura

Abstract

This article aims to review some aspects of the relationship between the work of the writer Franz Kafka (1883-1924) and history. It draws on the idea that this complex relationship can be better understood by examining the construction of sense and its historical deficiencies, rather than through an objective description of social processes. The unique form of literature that results from the expression of these deficiencies combines impossibility and narrative, but that does not hinder the configuration of a specific modality of realism, characterized by the peculiarly harmonious coexistence of transfigured situations and everyday life. The arguments presented here focus mainly on the narrative of *A Country Doctor* (*Ein Landarzt*).

Key-words: Franz Kafka, sense, history, literature

SUMÁRIO

Apresentação	p. 04
<i>Um Médico Rural</i>	
“Trair a tradição”: uma via para as impossibilidades literárias	p. 17
A ausência e a escassez	p. 21
A ambiguidade	p. 31
Nas margens	p. 36
Civilização e renúncia	p. 42
Excurso: Ironia	p. 44
Um relatório	p. 46
Questões (kafkianas)	p. 61
Uma época desafortunada	p. 68
O Corpo e o Tempo	p. 79
Kafka e a impossibilidade de chegar	p. 85
Benjamin e Adorno: Considerações ao Redor de Kafka	p. 94
Considerações Finais	p. 119
Referências Bibliográficas	p. 128

Apresentação

Franz Kafka é um dos escritores mais conhecidos e estudados do mundo todo. Sua obra se apresenta de tal forma configurada que vem suscitando questionamentos de difícil solução em diferentes âmbitos de reflexão.

Para contribuir com o emaranhado de questionamentos que tal obra provoca, as diversas faces da vida do escritor oferecem instigantes e conturbadas dimensões. A biografia, o contexto histórico e as suas observações sobre literatura, por exemplo, apresentam-se como fontes inesgotáveis de interpretação.

Assim, qualquer leitura da obra de Kafka precisa se deparar com essas dificuldades inerentes, que ao mesmo tempo extrapolam e reduzem-se ao registro escrito. Por todos os lados que o olhar do intérprete ou leitor se posicione, encontra situações ambíguas ou paradoxais e também obscuras, uma vez que são refratárias à interpretação. Desde a vida pessoal, até o arsenal de interpretações concomitantes ao período da vida do escritor ou póstumas, uma configuração complexa se apresenta, de tal modo que apenas ao adjetivo que impõe um movimento redundante é facultada a capacidade de singularizar um pouco do que o escritor representa: trata-se de um mundo *kafkiano*. O adjetivo, aliás, ganhou certa independência e traduções para as mais diversas línguas do mundo (tornou-se bastante empregado inclusive no mundo político!).

Franz Kafka, que passou quase toda sua vida (1883-1924) em Praga, tendo deixado a cidade apenas por poucos meses no período que antecedeu sua morte, viveu histórias pessoais singulares, escreveu histórias singulares e foi contemporâneo de um período histórico que compreendeu desdobramentos também singulares. Os noivados e relacionamentos afetivos frustrados, as relações complicadas com o pai, o trabalho burocrático que não o satisfazia, o judaísmo, a guerra, o anti-semitismo crescente do período: tudo isso configura um pouco do que costumamos designar como *kafkiano*, mas de modo algum permite uma definição da palavra. Definições, nesse caso, sempre esbarram numa adversativa postada quase acidentalmente, mas sempre inexorável, de modo similar a como essa classe de palavras costuma aparecer nos textos literários do escritor.

Mas, para além de todas polêmicas biográficas, a singularidade de Kafka é melhor caracterizada a partir da literatura que o escritor produziu. Por isso, consciente das complexidades, procuro efetuar uma aproximação a essa obra que respeite as

dificuldades de interpretação – aliás, que as evidencie. Assim, sabendo que qualquer argumento pode se tornar refutável quando se trata de Kafka, não procuro resolver as dificuldades, mas, antes, busco uma posição ao lado delas e tenho a intenção de sublinhá-las. Única postura possível diante dessa obra que se coloca, talvez como nenhuma outra, “contra a interpretação”¹.

Antes e depois do *aber* (mas) recorrente de Kafka sempre existem dois pólos: de um lado, tudo o que é comum, cotidiano, corriqueiro e verossímil; de outro, o que é estranho, transfigurado, alheio². O leitor sempre pode optar por destacar um desses aspectos; porém, acredito que o equilíbrio precário que se forma entre eles seja o elemento mais importante nas obras do escritor. Trata-se de um equilíbrio precário, pois o *aber* não explica nada, antes, ele sucede a si mesmo, literalmente; assim, o complemento adversativo de uma frase principal receberá, em seguida, ele próprio um novo *mas*, o que não permite que nos apeguemos aferradamente a nada do que foi registrado, nem que nos atenhamos a nenhuma espécie de síntese.

Existem estatísticas que ressaltam a maior frequência do uso de adversativas nos textos de Kafka em relação a outros textos literários do período.³ No entanto, para além da recorrência, é necessário reconhecer as particularidades do uso feito pelo escritor. Esse uso aponta para a construção sucessiva de balanças que nunca se equilibram de maneira definitiva. Desse modo, a dúvida, as incertezas e a ambiguidade têm maior importância do que a determinação dos acontecimentos ou ideias.

Essa especificidade da literatura de Kafka – que não se restringe ao uso de adversativas, mas se reflete em muitas outras dimensões – é um dos traços que permitem refletirmos sobre a posição ocupada pelo *sentido* no interior da obra. O

¹ Susan Sontag. *Contra a Interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

² Marthe Robert afirma: “Cada narrativa, cada romance contém assim um ‘sim’ e um ‘mas’ pronunciados com uma força igual, um ‘sim’ que é aquiescência ao pensamento comum e um ‘mas’ que, sem a negar, a submete a uma prova decisiva donde nunca sai imune. Por causa deste ‘sim’, pelo qual Kafka se coloca do lado de tudo o que foi pensado e dito, o ‘mas’ é obrigado a empregar ardis, e esconde-se; por causa deste ‘mas’, que é a afirmação categórica dum pensamento irredutível ao geral e absolutamente subversivo, o ‘sim’ de Kafka abafa-se e nunca é percebido a não ser através dum nevoeiro de restrições e de dúvidas.” Marthe Robert. *Franz Kafka*. Lisboa: Editorial Presença, 1963, p. 71.

³ A dissertação de Verônica Cúrcio, por exemplo, trabalha com as análises estatísticas da frequência de alguns vocábulos em Kafka, utilizando ferramentas oferecidas por programas de computador de estatística textual. Especificamente com relação ao *aber*, sobretudo em minúscula (no meio da frase), a autora constata a grande recorrência nos textos de Kafka, que chega a ser de 2 a 3 vezes maior do que em textos de outros autores que escrevem em alemão no mesmo período. Verônica Ribas Cúrcio. *Repetições de Kafka: uma análise estatística*. Texto Digital, Florianópolis, ano 3, n. 1, Julho, 2007.

sentido, por sua vez, é a principal questão que procuro levantar para *alcançar a dimensão intrinsecamente histórica* da literatura kafkiana.

O que poderia atar a arte à história? Quais elementos são capazes de fomentar o enraizamento histórico de um texto literário? Essas questões têm sido foco de amplas discussões e permacecem no horizonte da minha reflexão. No entanto, tendo em vista que não apresento uma discussão exclusivamente teórica, procuro aproximações do problema a partir de abordagens das narrativas de Kafka. Tal procedimento procura afastar a perspectiva recorrente de vincular a presença da dimensão histórica nas obras de arte à exposição fidedigna e objetiva dos processos sociais – via que restringe a concepção de realismo. Diferentemente, a dimensão de realismo exposta pela literatura kafkiana se afasta das perspectivas convencionais e da ideia de realismo militante, ao se articular de modo muito peculiar. Não obstante, essas peculiaridades estão pautadas no enraizamento histórico e por isso configuram uma modalidade específica de realismo.

A via que procuro seguir para explorar algumas dimensões dessa obra por meio de uma perspectiva histórico-sociológica pauta-se no confronto entre literatura e história sobretudo ao sublinhar *o(s) sentido(s)* configurados por um e outro.

Nesse destaque dado ao sentido, procuro desvencilhar o termo da dimensão estritamente existencialista, para sublinhar a sua dimensão intrinsecamente histórica. Ou seja, para as articulações, parto do pressuposto de que não há um sentido único para a existência, nem a ausência total de sentido: o que prevalecem são sentidos formados historicamente que pautam a existência social.⁴

Mesmo com essas diretrizes, várias dificuldades continuam persistindo no caso de Kafka. Nos textos do escritor, nem a história, nem o sentido são expostos de maneira bem delineada: em Kafka, *a supressão da história como elemento pontual e*

⁴ A deficiência inerente ao contexto moderno na formação do sentido recebeu diferentes articulações entre os teóricos. Embora não se trate de apontar para uma definição desse conceito tão refratário a uma determinação estritamente científica, a seguinte citação de Max Weber aborda algumas implicações do caráter transitório e histórico do sentido: “Abraão ou os camponeses de outrora morreram ‘velhos e plenos de vida’, pois que estavam instalados no ciclo orgânico da vida, porque esta lhes havia ofertado, ao fim de seus dias, todo o sentido que podia proporcionar-lhes e porque não subsistia enigma que eles ainda teriam desejado resolver. Podiam, portanto, considerar-se satisfeitos com a vida. O homem civilizado, ao contrário, colocado em meio ao caminhar de uma civilização que se enriquece continuamente de pensamentos, de experiências e de problemas, pode sentir-se ‘cansado’ da vida, mas não ‘pleno’ dela. Com efeito, ele não pode jamais se apossar senão de uma parte ínfima do que a vida do espírito incessantemente produz, ele não pode captar senão o provisório e nunca o definitivo. Por esse motivo, a morte é, a seus olhos, um acontecimento que não tem sentido. E porque a morte não tem sentido, a vida do civilizado também não o tem [...]” Max Weber. *Ciência e Política: Duas vocações*. São Paulo: Editora Cultrix, 1968, p. 31.

cronológico convive com a elaboração da deficiência do sentido inerente ao seu contexto histórico-social. Assim, o que ressaltam são as situações paradoxais, ambíguas e de difícil assimilação. No entanto, essas situações permanecem atreladas de maneira muito forte à dimensão do *cotidiano*.

Trata-se de um aspecto da obra de Kafka que intrigou tanto os seus críticos mais severos, como os mais entusiastas. Ou seja, há um entrelaçamento peculiar entre o universo transfigurado e o universo verossímil. As figuras do trabalho, da família, o universo prosaico das aldeias convivem de maneira harmônica com as situações menos verossímeis, como as metamorfoses ou os animais (que geralmente têm como característica a reflexão⁵). Além disso, essas situações paradoxais são expostas por um narrador que não se assusta diante delas e nem incorpora a posição de quem deseja causar espanto. O narrador de *A Metamorfose*, por exemplo, ao descrever, nas páginas iniciais da novela, a transformação de Gregor Samsa, mune-se de um rigor naturalista, que não permite que o leitor acompanhe o texto do ponto de vista do fantástico.

Embora as características do narrador kafkiano tenham sido palco de intensos debates, que ora ressaltam a sua identificação com o personagem principal, ora o seu afastamento⁶, é possível inferir, mesmo sem explorar extensamente os meandros dessas críticas muito específicas, que não se trata de um narrador malicioso. Ou seja, ele permanece preso a uma postura, ao menos em alguma medida, neutra, que não parece ter mais ciência dos fatos do que os leitores. Singularidade que Modesto Carone nomeou com propriedade de insciência⁷. A monotomia⁸ característica da narração

⁵ “O que é certo é que, de todos os seres de Kafka, são os animais os que mais refletem”. Walter Benjamin. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte, in *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 157.

⁶ Um bom resumo dessas discussões que, mesmo não sendo muito recente, apresenta o debate de modo a expor algumas das posições tomadas pelos intérpretes, principalmente a partir do ponto de vista do narrador, é o texto de Ingeborg C. Henel. Die Deutbarkeit von Kafkas Werken, in Heinz Politzer (org.). *Franz Kafka*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991, pp. 406-430.

⁷ “Seguindo tal modalidade de crítica imanente, é plausível, hoje em dia, surpreender no narrador inventado por Kafka uma formalização literária do estado de coisas contemporâneo, uma vez que ele não só deixou de ser onisciente (como o de Cervantes, por exemplo) para se tornar insciente. Em outras palavras, diante do impasse moderno da perda de noção de totalidade, aquele que narra, em Kafka, não sabe nada, ou quase nada, sobre o que de fato acontece – do mesmo modo, portanto, que o personagem.” Modesto Carone. Posfácio: O Fausto do Século 20, in Franz Kafka. *O Castelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 478.

⁸ Para Adorno, essa monotonia pode se configurar como um problema: “Não que não haja o que criticar na obra de Kafka. Entre as falhas evidentes de seus grandes romances, a mais sensível é a da monotonia. A apresentação do ambíguo, do incerto e do inacessível é repetida infinitamente, muitas vezes à custa da vivacidade que se busca a cada página. A má infinitude do representado transmite-se à própria obra. É possível que nessa deficiência se manifeste uma falha de conteúdo, uma preponderância da idéia abstrata, que constitui o próprio mito que Kafka combate”. Theodor Adorno. *Prismas*. São Paulo: Editora Ática, 1998, p. 250.

também contribui para esse emaranhado de cotidiano e transfigurado (exposto em tom de normalidade) não se configurar como uma literatura simplesmente fantástica ou absurda. O ritmo peculiar – que, conforme a maioria dos críticos, se configura como escrita burocrática – coloca as situações não-verossímeis em uma imbricação com as mais verossímeis. De modo que o ritmo narrativo realista informa que a realidade dita objetiva é questionável e não tão objetiva assim.

Esse teor subversivo (que não se confunde com uma sublimação revolucionária) do texto literário kafkiano se reitera, desse modo, de forma sutil, porém insistente. De maneira que se configura quase como as desconcertantes questões infantis direcionadas aos adultos e que nunca são passíveis de uma resposta formulada satisfatoriamente, apenas podem repousar na fórmula do “é assim” (*So ist es*). Ou seja, assim como o mundo infantil, *o mundo dos textos literários de Kafka desafia as estruturas legitimadas de sentidos*. A tradição, a própria formulação da vida social, enfim, a naturalização característica das nossas convenções sociais recebem constantes abalos, embora eles não sejam unívocos a ponto de configurarem questionamentos revolucionários. Assim, tais abalos conservam uma ambiguidade que exclui e torna exterior o que se poderia denominar estritamente de uma configuração revolucionária.

Essa espécie de “infantilidade”⁹ da literatura de Kafka, expressada por meio de indagações sutis, pode se tornar, para determinados leitores, muito impertinente, conduzindo-os a abandonar o escritor desde o início. Mas essa dimensão do incômodo também pode apresentar-se de maneira bastante pertinente (embora nem sempre fácil)

Acredito que o argumento de Adorno pode servir para ratificar a complexidade que mencionei como característica da literatura de Kafka. Mesmo para esse crítico (que tão veementemente reconheceu a historicidade do sentido em suas perspectivas - tanto filosóficas como estéticas) parece subsistir uma dimensão de incômodo na literatura kafkiana. A monotonia estrutural da exposição do escritor certamente elimina a “vivacidade” mencionada por Adorno, mas isso pode reforçar, para além da “preponderância da idéia abstrata”, o realismo da obra, uma vez que põe em evidência uma monotomia que é própria da vida social contemporânea e na qual os personagens de Kafka (eles próprios despidos de qualquer “vivacidade” em suas precárias caracterizações) são envolvidos.

⁹ Embora de maneira diferente da perspectiva que busco na ideia de infantilidade, Bataille reconheceu também essa dimensão no escritor em um ensaio específico. O crítico francês parte da enquête publicada em 1946 no semanário ligado aos comunistas *Action*, intitulada “*Faut-il Brûler Kafka?*” (“Devemos queimar Kafka?”) para discorrer sobre a persistência de uma dimensão infantil em Kafka. Tal dimensão poderia ser reconhecida na resistência ao casamento, na negação diante da ideia de constituição de uma família, na necessidade de reconhecimento pelo pai, etc. Para Bataille, esses traços biográficos configurariam uma espécie de “capricho”, que também se refletiria na obra do escritor e que, resumidamente, constituem uma postura diante da autoridade que não é a de contestação ou de luta, mas a opção pela tristeza. Ainda segundo o crítico, esses aspectos seriam os responsáveis pelo incômodo causado por Kafka aos comunistas: enquanto esses últimos buscam a negação perfeita da ordem social vigente, Kafka se refugia na infantilidade. Georges Bataille. *Faut-il brûler Kafka?* in *La littérature et le mal*. Editions Gallimard, 1957, pp. 173-195.

aos leitores que reconhecem a validade dos questionamentos direcionados às regras convencionais.

Há um *esquecimento* das regras em diferentes dimensões das narrativas kafkianas, ao mesmo tempo em que as instâncias de autoridade continuam em vigor. Assim, retomando o exemplo clássico de Gregor Samsa, percebemos que sua metamorfose em inseto funciona como um mergulho no esquecimento que se processa no próprio corpo, de modo que a dimensão animalesca desafia a ordem social vigente. As instâncias soberanas do trabalho (configuradas pela personagem do chefe) e da ordem familiar hierárquica (com um pai que, embora não tenha condições de prover a família, procura retomar a autoridade diante da metamorfose do filho – o antigo arrimo da família) – essas autoridades naturalizadas e legitimadas continuam batendo à porta de Gregor Samsa, mas não são capazes de atingir de modo efetivo a dimensão estrangeira, animalesca e de esquecimento que se apoderou do seu corpo tornado inseto monstruoso (*ungeheueres Ungeziefer*).

As leituras revolucionárias ficam prejudicadas diante da crueza da descrição literal. Mesmo o reconhecimento estrito de um processo de alienação e reificação na metamorfose de Gregor Samsa não está livre de questionamentos, pois essa espécie de *refúgio obrigatório* que o corpo do personagem acaba por configurar é a dimensão que, para o bem ou para o mal, faz rebentar as correntes sociais que o oprimiam. Depreendemos de situações como essa (que são recorrentes na obra kafkiana) que as leituras ideológicas acabam esbarrando nas dificuldades que a própria literalidade dos textos coloca.

A assimilação da literatura de Kafka é extremamente difícil justamente porque não há um fio explicativo que o leitor ou o intérprete possa estabelecer e seguir até o final. O lugar “intermediário” que Walter Benjamin reconhece como o lugar específico ocupado pela obra do escritor é o lugar onde o enraizamento histórico o posiciona. Ou seja, a “confusão” de Kafka (se for possível formular dessa forma) e sua dificuldade em reconhecer uma instância de liberdade na vida em sociedade (como o texto *Relatório para uma academia* expõe, por exemplo); a ambiguidade histórica da sabedoria humana, que deixa de comportar a dimensão de esperança para incorporar o seu oposto – esses paradoxos que indicam uma tradição que permanece poderosa, mas que,

simultaneamente, perde sua dimensão de orientação¹⁰, configuram uma literatura que questiona ou ao menos abala os sentidos historicamente construídos. O fato de que esse abalo não seja definitivo, uma vez que, conforme dito anteriormente, ele convive com a manutenção da dimensão cotidiana, não permite a configuração de uma literatura passível de reconhecimento como simplesmente absurda ou fantástica. Ao contrário, expõe-se uma articulação da condição histórica de maneira original. Embora não seja possível nos referirmos a um realismo estrito (conforme acepções estritas do termo), a literatura de Kafka configura uma *modalidade* específica de *realismo*, na medida em que apresenta elementos muito relacionados ao “mundo da vida”¹¹.

Considerando a problemática exposta acima, apresento quatro textos, articulados pela preocupação comum e mais ampla de refletir sobre as relações entre literatura e história para a obra de Franz Kafka.

No primeiro texto, “*Trair a tradição*”: *uma via para as impossibilidades literárias*, procuro desenvolver a relação que Kafka tem com a tradição sob a perspectiva de que, tanto no âmbito estritamente literário, como no âmbito mais amplo da autoridade das experiências ou das formas de orientação precedentes (nessa dimensão da tradição é possível englobar desde a esfera familiar até a religiosa, por exemplo), essa relação contém deslocamentos bastante significativos.

Empresto a ideia de trair a tradição das articulações de Jorge Luis Borges. Para o escritor argentino (que, aliás, possui pontos de contato com Franz Kafka em diferentes sentidos), há duas formas de lidar com a tradição:

*Hay dos maneras de usar una tradición literaria –una es repetirla servilmente; otra –la más importante– es refutarla y renovarla.*¹²

¹⁰ Ao refletir sobre a caracterização da “doença da tradição” delegada por Benjamin à obra de Kafka, Gagnebin se refere a “uma tradição não simplesmente ausente (o que poderia permitir sua substituição por outra), mas, ao mesmo tempo, agonizante e todo-poderosa como o imperador chinês cuja mensagem nunca chegará até nós; como também o pai doente de ‘O Veredicto’ que, repentinamente cheio de uma força tão inesperada como aniquiladora, manda seu filho à morte [...]”. Jeanne Marie Gagnebin. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 66.

¹¹ Empresto as duas terminações (modalidades de realismo e mundo da vida) de Erich Auerbach. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

¹² Jorge Luis Borges. La poesía gauchesca. In: *Conferencia en la Sociedad Científica Argentina*, 17 de maio de 1960. Buenos Aires: Centro de Estudos Brasileiros, 1960.

No caso de Kafka, opera-se uma traição toda sutil, que simultaneamente recolhe os elementos da tradição e os *desloca*. Nos textos literários, o escritor submete, nesse processo, o realismo a uma prova de fogo, que desarticula a possibilidade de representação objetiva da realidade, ao mesmo tempo em que apresenta novas formas de exposição (que continuam articuladas, de forma peculiar, mas intensa, à realidade). Assim, é possível reconhecer elementos do cânone literário em Kafka (que, aliás, era um leitor voraz); no entanto, esses elementos são combinados a formas inovadoras e, muitas vezes, transfiguradas.

Já no sentido da tradição como forma historicamente construída de orientação, a literatura kafkiana aponta para a sua reversão em desorientação (*Ratlosigkeit*). De forma que elementos da autoridade da tradição não se articulam mais de modo a fornecer parâmetros para a ação.

Para desenvolver essas concepções, recorro aos textos literários e escritos pessoais do escritor. Além disso, pauto-me também em parte relevante da fortuna crítica, que se aproximou da literatura de Kafka por esse viés. Assim, um dos pontos de partida para as reflexões é a bela formulação de Walter Benjamin de uma espécie de “doença da tradição” característica da obra kafkiana. Também Hannah Arendt, ao discorrer sobre o lugar peculiar do indivíduo Franz Kafka e seus personagens na convergência de forças entre o passado e o futuro, aponta para um tipo de fragmentação da tradição.

No segundo texto, *Civilização e Renúncia*, procuro discorrer sobre a narrativa *Um relatório para uma academia* (*Ein Bericht für eine Akademie*), apontando para algumas implicações que me suscitam. A ideia central é a de que há um jogo muito complexo entre a dimensão da natureza e a dimensão da sociedade. Mas o desenvolvimento peculiar efetuado pelo escritor no decorrer do texto situa os dois âmbitos de modo muito específico; assim, não é possível visualizar a dimensão da natureza como uma espécie de fuga ou como uma espécie de “espírito” protetor (tal como um desenvolvimento romântico poderia sugerir); ao mesmo tempo em que na dimensão da sociedade não é possível encontrar a possibilidade da liberdade.

De modo que há uma situação limite que condiciona o “tornar-se humano” ao âmbito da contingência. Nem decisão soberana, nem encaminhamento sagrado. A configuração da humanização como mera *saída* (embora ela apareça como a única possível) é desdobrada em questões extremamente complexas e pertinentes, como a

auto-conservação, a violência intrínseca da história humana, a dinâmica entre civilização e pulsões etc. Todos esses desdobramentos sugeridos pela narrativa relacionam estritamente a literatura a questões elaboradas em diferentes âmbitos de reflexão (filosófico, sociológico, etc), de modo que ratificam a perspectiva de que a exposição literária é capaz de configurar um espaço de observação da “maneira como os homens vêm a si mesmos”¹³.

A forma tomada por tais desdobramentos na narrativa de Kafka certamente só foi passível de sedimentação a partir do enquadramento histórico mais amplo, que envolve a perspectiva secularizada. Além disso, a narrativa é capaz de expor dimensões da racionalidade especificamente moderna de maneira simultaneamente irônica e, em alguma medida, resignada, já que a “serenidade” narrativa permanece, mesmo diante da constatação da existência humana (e social) como uma condição inerentemente contingente.

No terceiro texto, *Uma época desafortunada*, procuro articular, a partir da leitura de algumas narrativas, a forma específica da exposição do tempo na obra de Kafka ao levantamento de questões históricas.

O aspecto do tempo é um dos mais intrigantes da literatura kafkiana. As narrativas transportam o leitor para uma dimensão dificilmente passível de datação. No entanto, acredito que essa ausência de cronologia tradicional não é capaz de desarticular totalmente a dimensão histórica. Embora não se trate da história datada, expõe-se – muitas vezes lançando mão de elementos míticos – a persistência de aspectos que também constituem a época, mesmo que geralmente passem por esquecidos. Assim, o sacrifício, a animalidade corpórea, por exemplo, são enfocados a partir do cerne do cotidiano (moderno).

O ar de aldeia dos textos kafkianos, entrelaçado à perspectiva fragmentária típica da contemporaneidade, denuncia sutilmente a concepção de linearidade e progresso contínuo. Mesmo as temáticas tradicionais, como a visita médica em uma aldeia remota, recebem um tratamento atrelado ao enraizamento histórico do autor. A forma de exposição denota as barreiras, a dificuldade de transposição, não apenas espacial, mas também uma dificuldade de conduzir e transmitir as experiências. Dessa forma, os

¹³ Erich Auerbach. *Mimesis*, op. cit.

elementos mais tradicionais são colocados ao lado da experiência contemporânea da desorientação.

No último texto, *Benjamin e Adorno: Considerações ao Redor de Kafka*, trato de alguns pontos da fortuna crítica de Franz Kafka, sobretudo a partir das considerações de Walter Benjamin e Theodor Adorno.

O ensaio de Benjamin sobre Franz Kafka, datado de 1934, sedimentou diversos pontos sobre os quais iria se debater a fortuna crítica posterior. Embora o ensaio ofereça inúmeras dificuldades ao leitor, apresenta também, de maneira bastante original, pontos importantes da obra kafkiana, como, por exemplo, a recorrência aos gestos, a presença da dimensão do mito, apontamentos sobre a forma de exposição dos animais, etc.

A discussão teórica que desenvolvo aparece de forma relativamente independente, mas relaciona-se com os textos anteriores principalmente por meio de duas perspectivas. Em primeiro lugar os trabalhos dos dois críticos revelam como é possível um tratamento da obra de arte que tenha por intuito a reflexão histórica, mas que, simultaneamente, não extrapole, nem negligencie a dimensão da forma. Por outras palavras, as reflexões dos dois autores, embora tenham no horizonte a dimensão histórica, baseiam-se na imanência das obras de arte ou literárias (ressalvo que, embora as perspectivas de um e de outro possuam pontos de contato muito estreitos, também foram motivos de acirradas controvérsias).

A segunda relação (por sua vez, ligada à primeira) que esse texto pode ter com os anteriores está no fato de que as reflexões que procurei desenvolver pautaram-se em grande medida nos procedimentos de crítica imanente que os dois intérpretes desenvolveram. Embora não haja o que possamos denominar como método, a concepção de que as obras de arte configuram campos auto-reflexivos, que, não obstante, relacionam-se com a época, permite que possamos refletir sobre elas a partir do ponto de vista histórico-social, sem impor determinações externas.

Todos os textos pautam-se pela preocupação mais ampla já mencionada. No entanto, como o tratamento da dimensão intrinsecamente histórica da obra literária comporta sempre o risco de incorrer em generalizações (risco que se potencializa em se tratando de Franz Kafka), apresento textos relativamente independentes, que efetuam aproximações desse intuito mais amplo a partir das próprias narrativas literárias. Assim, os textos procuram respeitar as dificuldades oferecidas pela literatura kafkiana e se

esquivam de afirmações peremptórias, procurando matizar aspectos menos deterministas da relação entre história e narrativas ficcionais.

Um Médico Rural

Optei por centrar as discussões no livro intitulado *Ein Landarzt (Um médico rural)*¹⁴. Os textos que o livro contém foram escritos entre 1916 e 1917, com exceção de dois fragmentos escritos no período de composição de *O Processo: Ein Traum (Um sonho)* e *Vor dem Gesetz (Diante da lei)*, que datam de 1914.

A necessidade de delimitação de um *corpus* de textos surgiu no decorrer da pesquisa, como forma de destacar particularidades e evitar o risco de incorrer em generalizações. Esse procedimento permitiu uma aproximação mais estreita a um conjunto específico de textos, que, como veremos, possui temáticas recorrentes.

Além disso, a delimitação e a consequente escolha do livro *Um Médico Rural* pautou-se pela necessidade de explorar as relações entre literatura e história matizando aspectos que vão além daqueles que as leituras dos três romances maiores (*O Castelo*, *O Processo* e *O Desaparecido*) procuram pontuar. Ou seja, embora reconheça a crítica à burocracia como um dos pontos mais relevantes da obra de Kafka que permitem a sua discussão numa perspectiva histórica, procurei relacionar dimensões que realcem essa perspectiva também a partir de outros aspectos. Assim, os textos mais curtos se apresentaram como um campo passível de conter formas alternativas para a análise das relações entre literatura e sociologia. Dentre essas narrativas curtas, *Ein Landarzt* tem dois requisitos importantes: por um lado, o livro foi publicado pelo próprio Kafka, portanto, recebeu a finalização e a revisão que outros textos (editados por terceiros) não receberam de maneira definitiva e, por outro, faz parte do conjunto de textos escritos durante o período de maturidade do escritor.

Há diferentes razões que apontam para a importância particular que o livro teve para Kafka.

Em primeiro lugar, o fato de que o próprio escritor tenha escolhido meticulosamente os textos que o volume compreende. Essa peculiaridade reflete-se na

¹⁴ No entanto, esse não é um critério totalmente rigoroso, uma vez que as leituras têm em vista a totalidade da obra. Além disso, a utilização mais constante de *Um Médico Rural* não exclui referências a outros textos de Kafka.

articulação peculiar das narrativas, engenhosamente relacionadas por temáticas ou motivos que se repõem. Assim, o animal, a morte, a enumeração como forma de particularização de personagens, certas paisagens – todas essas características configuram motivos que se reiteram no decorrer do livro.¹⁵ Essa escolha dos textos não foi fácil para Kafka. Na discussão que desenvolve sobre essa publicação específica, Gerhard Neumann aponta para as complexas relações que assumiam para o escritor o material manuscrito e o material impresso.¹⁶ Se no primeiro consta a imediata identidade do autor através de uma experiência corporal (mão que registra o texto literário no papel), no material impresso há a escrita que se submete à “avaliação social” e que se expressa por “ritual cultural”, o que envolve também a figura do leitor anônimo.¹⁷ Segundo Neumann, a formulação dessa divisão é a responsável pelas dificuldades relacionadas à decisão de publicar.

Há pelo menos cinco diferentes modelos pensados por Kafka para a publicação de *Ein Landarzt*. Os modelos foram registrados num intervalo de dois anos, de fevereiro de 1917 a fevereiro de 1919. No diário, o escritor registrou duas listas e outras três constam na correspondência com o editor Kurt Wolff. O livro saiu em maio de 1920 e foi o segundo publicado em vida pelo escritor (anteriormente já havia sido publicado *Betrachtung/Contemplação* e outros textos em revistas).

Um segundo aspecto da importância que *Ein Landarzt* teve para Kafka é a dedicatória endereçada ao pai. Não se sabe ao certo os motivos dessa dedicatória, mas ela tem relevância na medida em que o escritor, em carta endereçada ao amigo Max Brod, imputa à decisão de fazê-la o motivo da pressa no lançamento do volume.

A terceira razão para reconhecermos o apreço especial de Kafka ao livro está no fato do escritor tê-lo relacionado no “segundo testamento” endereçado a Brod como um dos títulos escritos por ele que teriam “validade” (os outros títulos são: *Das Urteil/Verdicto*, *Der Heizer/O Fogueiro*, *Die Verwandlung/A Metamorfose*, *In der Strafkolonie/Na Colônia Penal* e o conto *Ein Hungerkünstler/Um Artista da Fome*). Esse segundo testamento livrava os títulos indicados por Kafka do fogo (destino traçado pelo testamento anterior), embora continuasse impedindo a sua reimpressão.

¹⁵ No posfácio à tradução brasileira, Modesto Carone explora um pouco as singularidades da articulação temática dos textos do volume. Cf. Modesto Carone. Catorze Contos Exemplares, in *Um Médico Rural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 75-81.

¹⁶ Gerhard Neumann. Schrift und Druck. Erwägungen zur Edition von Kafkas Landarzt-Band. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 101. Bd., Sonderheft, 1982, pp. 115-139.

¹⁷ Segundo a hipótese de Neumann, a escolha minuciosa de Kafka obedeceria a lógica de tentar “encontrar uma forma de publicação, que ficasse entre à impressão e a escrita [manual]”. Idem, p. 123.

Embora inicialmente a importância dada por Kafka ao volume não tenha relações diretas com o critério para a escolha que efetuei, ao menos indiretamente ela torna-se relevante, na medida em que, conforme mencionado acima, conduziu à decisão da publicação – a despeito de todas as dificuldades envolvidas. Ou seja, o livro apresenta-se como um texto finalizado, revisado e organizado pelo próprio escritor – aspecto que permite reconhecermos, com menos interferências de terceiros, as peculiaridades da literatura kafkiana.

“Trair a tradição”: uma Via para as Impossibilidades Literárias

Franz Kafka manteve durante toda a sua vida uma conhecida admiração por Gustave Flaubert. Existem inúmeras passagens nos escritos pessoais do escritor tcheco¹⁸ que atestam essa admiração. Numa carta a Felice de 1913, por exemplo, Kafka figura Flaubert como um dos quatro homens que considera seus “genuínos parentes de sangue” (os outros três citados são Grillparzer, Dostoievski e Kleist). Essa admiração passa ainda por aproximações biográficas curiosas. Na passagem citada, Kafka aponta para o fato de que, dentre os quatro, apenas Dostoievski casou-se¹⁹. Há ainda a passagem do diário, na qual o escritor tcheco menciona que o pai de Flaubert teve tuberculose (anotação de 25 de setembro de 1917). Essa relação, nutrida não apenas pelo conhecimento literário de Kafka, mas também pela voracidade com que lia os diários e cartas dos escritores e pensadores que admirava, será pensada, sobretudo, do ponto de vista da literatura kafkiana e de suas relações com a tradição literária. Flaubert servirá de ponto de partida para pensar a relação particular de Kafka com a literatura instituída.

Sabemos que a obra de Flaubert é considerada por muitos intérpretes como o ápice do realismo. Em *Mimesis*²⁰, Auerbach parece percorrer um caminho pela história literária por meio do qual chega ao exemplar realismo flaubertiano. O escritor francês aparece como a consumação de um processo, no sentido de que recolhe os sinais que a tradição realista foi deixando. Consumação essa que se operaria tanto através da mistura de estilos, como da visão séria da “vida cotidiana”. Flaubert funciona, no interior desse livro, como o resultado de um percurso histórico; no entanto, é importante observar que não se trata de um percurso no sentido de uma teleologia da história literária, mas no sentido da recolocação que o escritor francês faz das tradições literárias de realismo anteriores.

¹⁸ Utilizo a designação “escritor tcheco” para me referir à nacionalidade de Franz Kafka, mas ressalvo que se trata de uma questão controversa, uma vez que, como se sabe, a antiga Tchecoslováquia (atuais República Tcheca e Eslováquia) só se tornou país em 1918, nos anos finais da vida do escritor, antes disso, era parte do Império Austro-húngaro.

¹⁹ Passagem que prefigura as relações tumultuosas com a futura noiva. Além da ressalva feita a Dostoievski, Kafka ainda afirma na carta que o único que talvez tivesse encontrado a saída correta teria sido Kleist (o suicídio). Cf Franz Kafka. *Briefe an Felice: Und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch, 2003, p. 275.

²⁰ Erich Auerbach. *Mimesis*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

Nessa modalidade de realismo flaubertiana, os objetos se apresentariam por si mesmos ao leitor, como se a linguagem se organizasse por si só. O escritor figuraria como mediador entre os objetos e a linguagem:

...encontram-se em sua [de Flaubert] correspondência [...] muitas manifestações esclarecedoras acerca das suas intenções artísticas. Elas desembocam numa teoria que é, em última análise, mística, mas que repousa, na prática, como todo verdadeiro misticismo, sobre a razão, a experiência e a disciplina; uma teoria da submersão nos objetos da realidade que se esquece de si mesma, através da qual estes objetos seriam transformados [...] e evoluíram até atingir a maturidade verbal. [...] os objetos são vistos como Deus os vê, na sua verdadeira realidade.²¹

Também Lukács, em sua *Teoria do Romance*, dá destaque ao escritor francês. Nesse importante estudo, *A Educação Sentimental* de Flaubert (aliás, um dos livros preferidos de Kafka) é considerado o “mais típico romance do século XIX no que se refere à problemática da forma romanesca como um todo”. O crítico húngaro explica a aparente contradição que o romance consegue articular entre o alcance da positividade épica e a vida totalmente fragmentária através da forma como o tempo é exposto. Cito o seguinte trecho apenas a título de apontamento de como o crítico desenvolve o seu argumento:

[...] por mais casual que seja o surgimento de um personagem em termos pragmáticos ou psicológicos, ele emerge de uma continuidade viva e existente, e a atmosfera desse arrastar-se pela corrente de vida singular e única supera a casualidade de sua experiência e o isolamento dos acontecimentos em que figura. A totalidade da vida que a todos sustenta torna-se desse modo algo vivo e dinâmico: o grande lapso de tempo abarcado por esse romance, que divide os homens em gerações e integra-lhes os atos num contexto histórico-social, não é um conceito abstrato ou uma unidade mentalmente pós-construída, como o do todo da *Comédia Humana*, mas algo efetivamente existente, um *continuum* concreto e orgânico.²²

Mas o que me interessa, sobretudo, é a seguinte questão: por que Kafka, enquanto grande admirador e leitor voraz, não segue essa modalidade de realismo tão transparente e objetiva preconizada por Flaubert? A questão pode ser ampliada: como, por que e de que forma o posicionamento de Kafka na tradição literária efetua um

²¹ Idem, p. 436.

²² Georg Lukács. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2000, pp. 132-133.

deslocamento tão avassalador e, paradoxalmente, mantém uma aproximação singular com certos legados do cânone literário? Não poderíamos alcançar uma resposta taxativa para a questão, que resolvesse o “enigma kafkiano”, sem prejuízo de desvalorização de diversos aspectos dessa obra. Mas é possível uma aproximação do problema, refletindo sobre a própria dificuldade que ele constitui.

Hoje, a influência de Kafka nos mais diversos escritores da literatura moderna é gigantesca. Modesto Carone, o tradutor brasileiro do escritor, por exemplo, costuma afirmar que é necessário ter passado por Kafka para ser contemporâneo. Mas não podemos perder de vista a quebra que a sua literatura efetua com o processo da história literária. Embora seja legítimo e importante reconhecer que o escritor tcheco amplia o uso do discurso indireto livre (*erlebte Rede*) flaubertiano ²³, suas formas de exposição repousam sobre outros recursos que, além dos pressupostos imediatamente verossímeis, abarcam dimensões transfiguradas. E nem mesmo o tempo, diferentemente do texto flaubertiano (conforme Lukács), é exposto no sentido de dar uma unidade aos seus romances. Não há uma explicação única e apreensível de maneira transparente para a questão das peculiaridades kafkianas. Nem é minha pretensão esclarecê-la. Antes importa reconhecer algumas dimensões do problema.

Seria possível citar inúmeras correntes de interpretação que abordam, cada uma a sua maneira, o tema das especificidades kafkianas frente à tradição literária e o lugar ocupado por ela nesse contexto.

Inverter a leitura temporal e pensar a obra de Kafka não a partir da tradição anterior, mas a partir de uma projeção para o processo de recepção, é uma das fórmulas utilizadas pela crítica. A recepção do escritor tcheco tem sido relacionada aos grandes acontecimentos da história moderna, seja o Nazismo, o Stalinismo e, recentemente, até à ditadura militar brasileira. ²⁴ No entanto, proponho procurar os elementos para as

²³ Luiz Costa Lima aproxima Flaubert a Kafka nesse aspecto do discurso indireto livre, com o intuito de demonstrar que, em ambos os casos, o estatuto do autor perde a dimensão de resgate da intencionalidade e o leitor perde o seu guia. “Um e outro já não se vêem como partes da mesma comunidade de valores. Perturbado ou mesmo neutralizado o solo que lhes dava estabilidade – a idéia de expressão da nacionalidade e intenção autoral –, a pergunta ‘que é a literatura’ reassume a premência que tivera no final do XVIII”. Cf. Luiz Costa Lima. *Limites da Voz: Kafka*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 123.

²⁴ Essas perspectivas incluem tanto a ideia de Kafka como profeta, como estudos sobre a recepção de sua obra. Um exemplo possível é o trabalho de Gunther Anders, que reconhece na obra de Kafka dimensões do fascismo (*Kafka: Pró e Contra*. São Paulo: Cosacnaify, 2007). Com relação à reflexão da recepção de Kafka na ditadura brasileira, conferir Eduardo Brito. *Quando a ficção se confunde com a realidade. As obras In der Strafkolonie/Na colônia penal e Der Prozess/O Processo como filtros receptivos da ditadura civil-militar brasileira*. São Paulo: Serviço de Comunicação Social - FFLCH USP, 2008.

discussões que pretendo desenvolver (tendo em vista a questão das especificidades históricas da narrativa kafkiana) não nos eventos históricos diretamente, mas nos próprios textos e no seu processo de escrita. Embora dessa forma também não seja possível abordar todas as questões envolvidas, nem encontrar explicações determinantes, é possível apontar para alguns aspectos que formam a singularidade dessa literatura, evitando incorrer no perigo das grandes generalizações.

Adorno já afirmara que a história aparece na obra de Kafka como um tabu²⁵. O nome da história jamais é citado. Sendo assim, qual seria a especificidade dessa história por trás das histórias de Kafka? Penso que a resposta para a questão passa pelo *deslocamento da ordenação das estruturas de sentido que Kafka efetua*. Mas é preciso ter cautela com relação ao tratamento desse processo na literatura kafkiana. Os existencialistas se debruçaram sobre essa questão com o intuito de associar Kafka a concepções universalistas e a-históricas. Proponho, ao contrário, ler esse deslocamento do sentido como resultado do próprio processo histórico. Ou seja, a literatura de Kafka, que não ordena os objetos do real mais de forma translúcida, tampouco pode ser taxada de fantástica ou absurda.

Apenas a título de apontamento, vale lembrar que a classificação da obra de Kafka como absurda foi feita por Albert Camus no ensaio intitulado *A Esperança e o Absurdo*²⁶. Nesse texto, embora o autor reconheça características importantes da obra de Kafka, tais como o imbricamento do cotidiano com o trágico, relaciona esse caráter com uma espécie de absurdo inerente à condição humana:

Essas perpétuas oscilações entre o natural e o extraordinário, o indivíduo e o universal, o trágico e o cotidiano, o absurdo e o lógico, encontram-se através de toda a sua obra e dão a ela, ao mesmo tempo, sua ressonância e sua significação. São esses paradoxos que precisamos enumerar, essas contradições que precisamos reforçar para compreender a obra absurda.²⁷

Gostaria de demarcar explicitamente que essa não é a perspectiva que melhor convém às observações que pretendo desenvolver. Dessa forma, quando menciono a articulação entre trágico e cotidiano não me refiro ao absurdo da condição humana, mas

²⁵ “A sua obra também se relaciona hermeticamente com a história: um tabu pesa sobre este conceito”. Theodor Adorno. Anotações sobre Kafka, in *Prismas*. São Paulo: Ática, 1998, p. 253.

²⁶ Albert Camus. L’espoir et l’absurde, in *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1942, pp. 173- 189.

²⁷ Idem, p. 176.

a uma determinada forma de exposição literária que se articula com o *enraizamento do escritor na realidade*. Embora essa forma possa ser relacionada com uma desestruturação do sentido, só o faz porque a tradição não cumpre mais a função de orientação, tal como fazia em sua forma anterior; portanto, trata-se de uma concepção intrinsecamente histórica, em última instância.

A ausência e a escassez

Der Kübelreiter (O Cavaleiro do balde) constava no terceiro lugar na lista de títulos inicial de *Ein Landarzt (Um Médico Rural)*, enviada em 20 de agosto de 1917 ao editor Kurt Wolff. Não se sabe ao certo porque a narrativa foi suprimida posteriormente²⁸, mas, segundo Modesto Carone, consta que Kafka a teria excluído por achar que havia nela excessiva “cor local”, sendo que o mesmo não acontecia com as outras narrativas do volume.²⁹

A pequena narrativa foi escrita provavelmente no fim de janeiro de 1917, quando Kafka morou numa pequena casa da rua dos Alquimistas. Conforme Carone, na época em que a história foi concebida uma escassez de carvão atingiu os moradores da rua, situada na região do castelo que domina a cidade de Praga. A narrativa parte inegavelmente dessa questão pontual e, nesse sentido, relaciona-se estreitamente com o período de escassez da guerra, agravado pela estação de inverno.

A provável supressão da narrativa da publicação de *Ein Landarzt* por conta de sua excessiva “cor local” relaciona-se com a entrada mais ou menos direta de elementos pontuais vivenciados por Kafka no período e, nesse sentido, lança alguma luz sobre a forma de exposição específica adotada pelo escritor. Ele parece evitar que uma explicação factual direta possa servir de interpretação para o que escreve.

Escolho partir dessa ausência para penetrar na obra kafkiana porque, em se tratando desse escritor, a ausência muitas vezes é mais relevante do que o que se faz presente. A ausência determinada de culpa domina inteiramente *O Processo* desde as primeiras páginas do romance; a ausência do canto caracteriza o canto de Josefina em *Josefina, a cantora ou o povo dos ratos*; a ausência de alimento que o “agradasse”

²⁸ A narrativa foi excluída apenas na quinta e última lista elaborada pelo escritor, conforme esquema elaborado por Gerhard Neumann. Schrift und Druck. Erwägungen zur Edition von Kafkas Landarzt-Band. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, op. cit., p. 126.

²⁹ Folha de São Paulo, 22/10/1995.

condiciona o jejum do artista em *O artista da fome*; e seria possível dar outros exemplos dessa ordem de maneira exaustiva.

Assim, a ausência de *O cavaleiro do balde* do volume *Um Médico Rural* pelo alegado motivo de excesso de “cor local” aponta para um realismo específico, que se esquiva do real mais aparente para penetrar em outras de suas camadas. Essa é a pista que pretendo seguir nas análises que se seguem. Ou seja, procurarei desdobrar em algumas de suas especificidades a seguinte questão: a ausência de referências históricas explícitas não caracteriza uma literatura existencialista em Kafka, mas relaciona-se a uma forma específica de exposição que está aliada à história por conta da desestruturação de sentido que efetua nos leitores. O que não significa, certamente, que essa literatura possa ser considerada de forma independente da realidade e presa ao transcendentalismo ao qual ela é frequentemente associada. Pretendo observar essas questões mais gerais sempre tendo em vista a obra de Kafka e algumas de suas implicações. Não objetivo estabelecer interpretações que dêem conta dos questionamentos que essa obra levanta; antes, pretendo aproximar-me desses questionamentos procurando ressaltar as especificidades das suas relações com a história.

Mas nesse ponto apenas adianto a questão mais geral que pretendo tratar em algumas de suas peculiaridades, para introduzir a supressão de *Der Kübelreiter* do volume *Ein Landarzt* e justificar a sua referência. Desse modo, retomo agora as considerações a respeito da curta narrativa.

Além desse caráter histórico imediato que contém (embora não explícito), *O cavaleiro do balde* associa-se de diversos modos às demais narrativas de *Um médico rural*. O motivo da cavalgada, que é retomado em diferentes dimensões em vários outros textos do volume, e o motivo da doação de vida ao objeto inorgânico, que aqui se configura no balde, mas tem sua expressão mais completa em Odradek (na narrativa *Preocupação de um pai de família*), talvez sejam os mais relevantes.

Mas é, sobretudo, a escassez que melhor caracteriza a narrativa. A sua primeira frase traz uma sequência que apresenta toda a tragédia que se desdobrará por conta dessa escassez:

Verbraucht alle Kohle; leer der Kübel; sinnlos die Schaufel; Kälte atmend der Ofen; das Zimmer voll geblasen von Frost; vor dem

*Fenster Bäume starr im Reif; der Himmel, ein silberner Schild gegen den, der von ihm Hilfe will.*³⁰

Consumido todo o carvão; vazio o balde; sem sentido a pá; a estufa bafejando frio; o quarto inteiro atravessado por sopros de gelo; diante da janela as árvores rijas de geada; o céu um escudo de prata contra quem deseja o seu auxílio.³¹

É interessante a forma como se apresentam esses aspectos. O leitor acompanha uma sequência de imagens que tem dimensões cinematográficas. É possível pensar num plano sequencial organizado pela câmera subjetiva (que se configura pela perspectiva do narrador). Assim, há, em linguagem cinematográfica, um primeiro plano do balde, seguido da pá, depois a estufa e, em seguida, ocorre uma abertura do plano para o quarto, atravessa-se a janela apresentando as árvores e, por fim, o céu.

Essa analogia com o cinema permite destacar um ponto relevante na narrativa, porque nos possibilita observar que ela se desdobra sob o ponto muito específico que é a falta de carvão. A abertura do “plano” para o céu na sequência inicial pode relacionar-se à ampliação de questões, mas, por outro lado, também serve para acentuar ainda mais a dimensão da ausência do carvão relacionando-a ao frio temeroso, configurando assim um quadro bastante desolador.

A terminologia utilizada nessa abertura da narrativa intensifica essa falta de perspectiva de maneira muito contundente. Assim, palavras como “vazio”, “sem sentido” (*sinnlos*), “frio”, “gelo”, “rijo” (*starr*) e essa metáfora muito forte do céu na expressão “escudo de prata” (*silberner Schild*) remetem a uma linguagem que poderíamos classificar de negativa e cuja correspondência imediata é a da falta de carvão. Mas que, para além desse aspecto mais imediato, já envolve o leitor num universo onde a negatividade impera.

Reproduz-se nessa narrativa uma característica muito peculiar de Kafka, que pode ser expressa no fato de que em sua obra tudo apareça no primeiro plano, ou, como observou Adorno, o leitor não é “deixado do lado de fora”³². Isso só é possível porque esse lado de dentro, em Kafka, expõe tudo ao leitor, embora *tudo* o que seja exposto tenha a marca do ambíguo. De qualquer modo, o caráter de indeterminação ou

³⁰ Franz Kafka. Der Kübelreiter, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten/Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Kritische Ausgabe, herausgegeben von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1994, vol 1, pp. 345-347.

³¹ Utilizo a tradução de Modesto Carone, publicada na *Folha de São Paulo* em 22/10/1995.

³² Theodor Adorno. Posição do Narrador no Romance Contemporâneo, in *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003, pp. 55-63.

ambiguidade não se deve ao fato do narrador kafkiano utilizar-se de recursos que privilegiem a sua onisciência em detrimento das restrições inerentes ao leitor. *O caráter de indeterminação das situações é compartilhado por leitor e narrador.*

Em *Der Kübelreiter* a narração em primeiro plano é reforçada pela utilização dos verbos no presente. Acompanha-se uma história que está em processo, que acontece na medida em que a lemos. É quase possível visualizar o narrador e sua “miséria”, em vez de ler o que ele escreve apenas.

Os elementos que dão conteúdo ao texto são elementos cotidianos, relacionados estreitamente a uma dimensão material. No primeiro parágrafo, dando sequência à frase citada acima, o narrador faz ressoar sua miséria caracterizada pela falta de sequer “uma só migalha de carvão” e explicita a necessidade de comprovar isso ao carvoeiro, com o intuito de conseguir ao menos uma “pá” cheia do material.

Já no segundo parágrafo, elementos específicos do universo de transfiguração kafkiano aparecem: o trajeto até a casa do carvoeiro é feito “a cavalo no balde” vazio. Mas essa transfiguração não deixa completamente de lado o caráter mais verossímil, porque mesmo após a chegada do cavaleiro diante do depósito do carvoeiro, a narrativa transcorre expondo o universo corriqueiro: a esposa do carvoeiro tricotando no banco da estufa, o carvoeiro escrevendo “acocorado junto à sua mesinha”.

“Meu balde já está vazio que posso cavalgar nele”, é o que diz o cavaleiro da “triste figura” kafkiano em sua súplica ao carvoeiro. O cavalo tem uma dimensão específica nessa narrativa que difere da forma como ele aparece em outros textos do volume *Um Médico Rural*. Em vez da relação com potência, virilidade ou força vital, o cavalo aqui é fruto de uma carência (constitui-se a partir da inutilidade do balde). Forma-se, no entanto, em contraste com essa dimensão de falta, uma imagem bizarra que aparece na seguinte constatação do narrador:

*[...] steigt mein Kübel auf, prächtig, prächtig; Kamele, niedrig am Boden hingelagert, steigen, sich schüttelnd unter dem Stock des Führers, nicht schöner auf. Durch die fest gefrorene Gasse geht es in ebenmäßigem Trab; oft werde ich bis zur Höhe der ersten Stockwerke gehoben; niemals sinke ich bis zur Haustüre hinab.*³³

[...] meu balde sobe, soberbo, soberbo: camelos agachados no solo não se levantam tão belos estremecendo sob o bastão do camaleiro. Pela rua dura de gelo avança-se em trote regular; muitas vezes sou

³³ Franz Kafka. *Der Kübelreiter*, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten/Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, op. cit., pp. 345-347.

alçado à altura dos primeiros andares, não mergulho nunca até o nível da porta do prédio.³⁴

O narrador configura-se como essa figura imediatamente cômica aos olhos do leitor. Inspira também piedade por meio de suas súplicas e do sofrimento infligido pela escassez de carvão.

O “calor excessivo” da casa do carvoeiro se opõe ao inverno tenebroso que a descrição narrativa reitera em imagens como a da “rua dura de gelo” ou a da “voz cava e crestada pelo gelo” que envolve o cavaleiro “nas nuvens de fumaça da respiração”.

A esposa do carvoeiro incorpora uma personagem curiosa na narrativa. É ela quem impede o marido de atender aos chamados do cavaleiro e atende a porta no seu lugar, fingindo não haver ninguém, inventando uma desculpa para o marido e enxotando o cavaleiro com o avental. Dessa forma, o balde, que “tem todas as vantagens de um bom animal de corrida, mas não resistência”, tem as pernas tiradas do chão. O narrador termina a narrativa com a seguinte frase de total desolação e ausência de perspectivas: “E com isso ascendo às regiões das montanhas geladas e me perco para nunca mais”. (*Und damit steige ich in die Regionen der Eisgebirge und verliere mich auf Nimmerwiedersehen.*)

De todos os ângulos, a narrativa está assentada na dimensão da falta, da escassez. É porque o balde está vazio que é possível cavalgar nele. O onírico ou fantasioso parece brotar diretamente de uma ausência extremamente concreta: o carvão. Têm-se relacionado essa ausência a uma alegoria da falta de inspiração. Peter-André Alt, por exemplo, reconhece o cavaleiro do balde como alegoria da escrita³⁵. Jahraus relaciona o motivo da cavalgada também com o processo de escrita e, além disso, reconhece na crueldade da esposa do carvoeiro a dualidade pessoal de Kafka do período, entre a possibilidade de casamento e a literatura.³⁶

Sem recusarmos totalmente essas leituras, que indubitavelmente oferecem uma chave explicativa interessante, é possível ir além dessa relação muito específica de Kafka com o processo da escrita e suas relações biográficas para indicar que a

³⁴ Tradução publicada na Folha de São Paulo em 22/10/1995.

³⁵ Para esse biógrafo de Kafka, o movimento da cavalgada (“Como cavaleiro do balde, ao alto a mão na alça – a mais simples das rédeas -, volto-me com dificuldade e desço a escada; mas embaixo meu balde sobe, soberbo, soberbo [...]”) remeteria diretamente ao processo de manuscruver: “A “alça” como “a mais simples das rédeas” lembra o “lápiz”, que desce penosamente linha a linha, antes de “subir” com facilidade depois da margem inferior da folha, para continuar sua atividade na folha seguinte.” Peter-André Alt. *Franz Kafka: Der Ewige Sohn. Eine Biographie*. München: Verlag C.H. Beck, 2005, pp. 441-443.

³⁶ Oliver Jahraus. *Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate*. Stuttgart: Reclam, 2006, p. 356.

exposição literária relaciona-se de maneira bastante estreita com a realidade. Sublinhar tais relações não significa reduzir os aspectos literários a condicionamentos determinantes e externos à obra, nem estabelecer explicações e interpretações que tenham a pretensão de dar conta de todos os elementos das narrativas. Ao contrário, procuro realçar e reconhecer especificidades da literatura de Kafka que permitam relevar sua pertinência histórica, a despeito da desvinculação explícita de acontecimentos datados.

Nesse sentido, os elementos que procuro destacar passam por uma relação com a literatura que, ao invés de apegar-se à transmissão dos fatos e experiências, passa a denotar a dificuldade de se fazer isso. A miséria do narrador em *O cavaleiro do balde* tem relações não apenas com a miséria fomentada pela guerra no período histórico no qual a narrativa foi escrita, como também se relaciona com a dimensão da miséria de “experiências transmissíveis”, no sentido pleno da palavra experiência, que implica a articulação comunitária de valores herdados pela tradição. Afinal, o que tem a legar aos leitores esse cavaleiro bizarro que atravessa o inverno tenebroso em busca de uma pá de carvão para se aquecer? Ele não tem uma experiência nobre e de assimilação legitimada para transmitir, algo que se materializa de modo muito forte no fato de que não tem sequer o material que o ajudaria a proteger-se do frio no inverno rigoroso. Os personagens de Kafka apresentam como legado apenas essa dimensão de ausência e contingência estruturais que os constituem.

Nesse sentido, a constatação de Walter Benjamin no curto e denso texto de 1933 intitulado *Experiência e Pobreza* encaixa-se a Kafka. Nesse texto, o crítico sublinha as necessidades de reconhecer a pobreza de experiências e “apagar as pegadas”³⁷. Essas necessidades teriam sido fomentadas de maneira mais contundente pelas circunstâncias históricas da guerra, da inflação e da fome. Benjamin utiliza um arsenal grande de exemplos da pintura, da arquitetura e da literatura para demonstrar sua perspectiva. As reflexões estão fortemente pautadas na dimensão mais imediata do período de entre-guerras, mas abrem-se a uma perspectiva mais ampla:

Podemos agora tomar distância para avaliar o conjunto. Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenha-las muitas vezes a um

³⁷ A ideia de “Apagar as pegadas” é emprestada por Benjamin do título de um poema de Bertold Brecht e utilizada no sentido de sublinhar a necessidade de se despojar da sacralidade exacerbada do indivíduo conduzida pelo século anterior. Uma tradução do poema consta em Bertold Brecht. “Apague as pegadas”, in *Poemas 1913-1956*. São Paulo: editora 34, 2000, pp. 57-8.

centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do “atual”. A crise econômica está diante da porta, atrás dela está uma sombra, a próxima guerra. A tenacidade é hoje privilégio de um pequeno grupo dos poderosos, que sabe Deus não são mais humanos que os outros; na maioria bárbaros, mas não no bom sentido. Porém os outros precisam instalar-se, de novo e com poucos meios. São solidários dos homens que fizeram do novo uma coisa essencialmente sua, com lucidez e capacidade de renúncia. Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura.³⁸

No caso de Kafka, acredito que essas constatações se encaixam de maneira bastante significativa, uma vez que muitos traços da pobreza apontada por Benjamin são reconhecíveis em diferentes dimensões da obra. A necessidade de “apagar as pegadas”, por exemplo, ressoa na ausência de traços acentuados de individualização nos personagens de Kafka, na recusa sistemática à caracterização psicológica.

O cavaleiro (sintomaticamente sem cavalo!) é apenas uma dentre as figuras kafkianas que parecem não ter nada de solene ou nobre a transmitir. Pobreza que se opera duplamente: de um lado, ela aparece na relação entre as personagens (que não sabem aconselhar, que não conseguem transmitir mensagens, que não fazem nada diante da miséria alheia ou que até tentam ajudar, mas não encontram meios); por outro, ela se processa também na relação que se estabelece entre o texto e o leitor, que não encontra na literatura de Kafka uma exposição tranquilamente assimilável de objetos, de modo que, durante a leitura, não pode se apegar nem ao diletantismo, nem a um distanciamento confortável; pelo contrário, é lembrado a todo momento que o sentido não se dá prontamente. Há uma dimensão do incômodo que se reitera durante os textos. É uma literatura que se instala nesse impasse que Benjamin nomeou com muita propriedade com a expressão “doença da tradição”.³⁹

Kafka tinha, provavelmente, consciência dessa *miséria* que sua literatura expõe, por isso sua relação com a escrita é marcada por ambiguidades intermináveis. A anotação do diário datada de 27 de agosto de 1916, na qual o escritor se auto-reprime pelas comparações que faz de si mesmo com Flaubert, Kierkegaard e Grillparzer, é testemunha dessa consciência:

Flaubert und Kierkegaard wußten ganz genau wie es mit ihnen stand, hatten den geraden Willen, das war nicht Berechnung, sondern Tat.

³⁸ Walter Benjamin. Experiência e pobreza, in *Magia e Técnica, Arte e Política*, op. cit., p. 119.

³⁹ Walter Benjamin. Carta a Gershom Scholem (1938), in *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo: n° 35, 1993, p. 105.

*Bei Dir aber eine ewige Folge von Berechnungen ein ungeheurerlicher Wellengang von 4 Jahren.*⁴⁰

Flaubert e Kierkegaard sabiam exatamente qual sua situação, tinham a vontade reta, não era cálculo, mas sim façanha. Mas, com você, uma sequência perpétua de cálculos, um monstruoso vai e vem de 4 anos.

Assim, mais uma dimensão dessa pobreza é a que se opera na relação do próprio escritor com seus textos. De todos os lados, a literatura de Kafka parece refletir sobre uma determinada condição, que chamo – em sentido amplo – de histórica, que veda a determinação exata do sentido e recusa, de certo modo, o material herdado pela tradição como forma de resolução desse problema. Seus textos revelam que as experiências anteriores não resolvem mais, não se encaixam mais.

Kafka sabia muito bem relacionar as questões históricas mais imediatas com questões mais amplas que envolvem essa dimensão do abalo das estruturas de sentido. Embora nas obras literárias tais relações não sejam explícitas, nas correspondências e no registro de conversas feito pelo amigo Gustav Janouch⁴¹, por exemplo, encontramos muitas reflexões desse tipo.

Assim, o que procurei reconhecer em *O Cavaleiro do Balde* como uma relação entre a miséria material causada pela primeira grande guerra e a miséria da literatura em transmitir uma experiência de assimilação mais tranquila encontra correspondências na carta de 1921, escrita ao amigo Max Brod e que versa sobre a situação dos escritores judeus na Áustria de língua alemã. Nessa carta, a relação com a língua configura-se como a dimensão mais imediata de uma situação que abrange um espectro maior e que condiciona o cerne de uma literatura envolta em impossibilidades. Desse modo, embora pense inicialmente em Karl Kraus, Kafka parece escrever um veredito para sua própria obra:

Sie lebten zwischen drei Unmöglichkeiten, (...): der Unmöglichkeit, nicht zu schreiben der Unmöglichkeit, deutsch zu schreiben, der Unmöglichkeit, anders zu schreiben, fast könnte man eine vierte Unmöglichkeit hinzufügen, die Unmöglichkeit zu schreiben (denn die Verzweiflung war ja nicht etwas durch Schreiben zu Beruhigendes, war ein Feind des Lebens und des Schreibens, das Schreiben war hier nur ein Provisorium, wie für einen, der sein Testament schreibt, knapp bevor er sich erhängt, - ein Provisorium, das ja recht gut ein Leben lang dauern kann), also war es eine von Allen Seiten

⁴⁰ Franz Kafka. *Tagebücher 1914-1923/Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, op. cit, vol. 11, p. 137.

⁴¹ Gustav Janouch. *Conversas com Kafka*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

*unmögliche Literatur, eine Zigeunerliteratur, die das deutsche Kind aus der Wiege gestohlen und in großer Eile irgendwie zugerichtet hatte, weil doch irgenjemand auf dem Seil tanzen muß. (Aber es war ja nicht einmal das deutsche Kind, es war nichts, man sagte bloß, es tanze jemand) [bricht ab.]*⁴²

Eles viviam entre três impossibilidades: a impossibilidade de não escrever, a impossibilidade de escrever em alemão, a impossibilidade de escrever em outra língua que não o alemão, quase se poderia acrescentar uma quarta impossibilidade: a impossibilidade de escrever (pois o desespero não era algo que se acalmasse por meio da escrita, era um inimigo da vida e da escrita, a escrita era aqui apenas algo provisório, como para alguém que escreve seu testamento imediatamente antes de se enforcar – algo provisório que pode muito bem durar toda uma vida), trata-se de uma literatura impossível de todos os lados, uma literatura cigana, que furtou o bebê alemão e o aprontou de qualquer modo, na maior pressa, pois alguém precisava dançar na corda bamba. (Mas não era nem sequer a criança alemã, não era nada, dizia-se simplesmente: alguém dança) [interrompe].

Diferentemente da tradição literária admirada por Kafka e que personifiquei aqui na figura de Flaubert para facilitar a exposição, a literatura do escritor tcheco não repousa sequer na dimensão de construção de um sentido interno, conforme teorizada por Lukács em *A teoria do romance*:

Epopéia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos, com que se deparam para a configuração. O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.⁴³

Em Kafka trata-se de levar adiante e ao extremo esse “dançar na corda bamba” que a experiência histórica fomenta. Ou seja, uma vez que a época não oferece bases sólidas de um sentido mais amplo (seja religioso, familiar ou de outra ordem), a literatura passa a valer como esse “testamento” de suicida que aparece na justa metáfora da carta de 1921. Ela configura-se como uma escrita que não acalma o “desespero”, nem procura resolvê-lo. Por isso a frequência da exposição de situações de ausência na obra kafkiana. Não se procura ocupar essa ausência, mas evidenciá-la. Uma focalização que não se dá sem enorme esforço por parte do próprio escritor, quando ele age no

⁴² Franz Kafka. *Briefe 1902-1924*. Hrsg. von Max Brod. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1975, pp 337-338.

⁴³ Georg Lukács. *A Teoria do Romance*, op. cit., p. 55.

sentido de levá-la adiante. A arte de Kafka se despoja do revestimento do sublime e, nesse processo, ela própria tem sua existência ameaçada, porque o próprio escritor precisa aprender a conviver com o impasse da dificuldade de orientação que sua obra suscita.

Enquanto na tradição flaubertiana admirada por Kafka tratava-se de expor os objetos de maneira que os traços da realidade se evidenciassem objetivamente (conforme a leitura de Auerbach já aludida mais acima), em Kafka os objetos são expostos em toda a sua pobreza e indeterminação. Nesse processo, embora não se perca a dimensão da escrita que a relaciona com o “mundo da vida”, haja vista a exposição de situações e personagens cotidianas, elementos transfigurados são inseridos na exposição, de modo a acentuar as peculiaridades de uma forma que não busca transcender a ausência de um sentido mais abrangente e totalizante.

Transfiguração e verossimilhança aparecem lado a lado em Kafka e talvez até seja possível observar que essas duas instâncias têm, por vezes, os papéis invertidos: o mundo das possibilidades com correspondências no mundo real é constantemente travado, de modo que o verossímil, aquilo que é uma expectativa para o senso comum, é cerceado o tempo todo; enquanto, contraditoriamente, aquilo que não se espera, aquilo que transcende as possibilidades, acontece no cerne do cotidiano das narrativas de Kafka.

No entanto, é necessário fazer uma ressalva importante para essa leitura, no sentido de se evitar que ela recaia no perigo da concepção de um existencialismo universalista e a-histórico. Essa ressalva pode ser resumida nas palavras que Adorno escreve pensando na obra de Beckett:

As peças de Beckett são absurdas, não pela ausência de todo e qualquer sentido – seriam, então, irrelevantes –, mas porque põem o sentido em questão. Desenrolam a sua história.⁴⁴

Não se busca a (re)construção interna desse sentido que não se encontra mais na sociedade moderna, conforme teorizado por Lukács com relação aos romances (e ainda sob influência forte da concepção weberiana da separação das esferas). A ambiguidade na obra de Kafka está vinculada à exposição dessa condição (também histórica) e, ainda

⁴⁴ Theodor Adorno. Teoria Estética. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 234.

conforme Adorno, nesse processo ocorre uma inversão, segundo a qual “as obras de arte, mesmo contra sua vontade, tornam-se nexos de sentido ao negarem o sentido”.⁴⁵

A ambiguidade

Wenn irgendeine hinfällige, lungensüchtige Kunstreiterin in der Manege auf schwankendem Pferd vor einem unermüdlichen Publikum vom peitschenschwingenden erbarmungslosen Chef monatelang ohne Unterbrechung im Kreise rundum getrieben würde, auf dem Pferde schwirrend, Küsse werfend, in der Taille sich wiegend, und wenn dieses Spiel unter dem nichtaussetzenden Brausen des Orchesters und der Ventilatoren in die immerfort weiter sich öffnende graue Zukunft sich fortsetzte, begleitet vom vergehenden und neu anschwellenden Beifallsklatschen der Hände, die eigentlich Dampfhämmer sind - vielleicht eilte dann ein junger Galeriebesucher die lange Treppe durch alle Ränge hinab, stürzte in die Manege, rief das - Halt! durch die Fanfaren des immer sich anpassenden Orchesters.

*Da es aber nicht so ist; eine schöne Dame, weiß und rot, hereinfliegt, zwischen den Vorhängen, welche die stolzen Livrierten vor ihr öffnen; der Direktor, hingebungsvoll ihre Augen suchend, in Tierhaltung ihr entgegenatmet; vorsorglich sie auf den Apfelschimmel hebt, als wäre sie seine über alles geliebte Enkelin, die sich auf gefährliche Fahrt begibt; sich nicht entschließen kann, das Peitschenzeichen zu geben; schließlich in Selbstüberwindung es knallend gibt; neben dem Pferde mit offenem Munde einherläuft; die Sprünge der Reiterin scharfen Blickes verfolgt; ihre Kunstfertigkeit kaum begreifen kann; mit englischen Ausrufen zu warnen versucht; die reifenhaltenden Reitknechte wütend zu peinlichster Achtsamkeit ermahnt; vor dem großen Salto mortale das Orchester mit aufgehobenen Händen beschwört, es möge schweigen; schließlich die Kleine vom zitternden Pferde hebt, auf beide Backen küßt und keine Huldigung des Publikums für genügend erachtet; während sie selbst, von ihm gestützt, hoch auf den Fußspitzen, vom Staub umweht, mit ausgebreiteten Armen, zurückgelehntem Köpfchen ihr Glück mit dem ganzen Zirkus teilen will - da dies so ist, legt der Galeriebesucher das Gesicht auf die Brüstung und, im Schlußmarsch wie in einem schweren Traum versinkend, weint er, ohne es zu wissen.*⁴⁶

Se uma amazona frágil e física fosse impelida meses sem interrupção em círculos ao redor do picadeiro sobre o cavalo oscilante diante de um público infatigável pelo diretor de circo impiedoso de chicote na mão, sibilando em cima do cavalo, atirando beijos, equilibrando-se na cintura, e se esse espetáculo prosseguisse pelo futuro que se vai abrindo à frente sempre cinzento sob o bramido incessante da orquestra e dos ventiladores, acompanhado pelo aplauso que se esvai e outra vez se avoluma das mãos que na verdade são martelos a vapor - talvez então um jovem espectador da galeria descesse às pressas a

⁴⁵ Idem, p. 235. (tradução modificada).

⁴⁶ Franz Kafka. Auf der Galerie, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten/Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, op. cit., pp. 207-208.

longa escada através de todas as filas, se arrojasse no picadeiro e bradasse o basta! em meio às fanfarras da orquestra sempre pronta a se ajustar às situações.

Mas uma vez que não é assim, uma bela dama em branco e vermelho entra voando por entre as cortinas que os orgulhosos criados de libré abrem diante dela; o diretor, buscando abnegadamente os seus olhos respira voltado para ela numa postura de animal fiel; ergue-a cauteloso sobre o alazão como se fosse a neta amada acima de tudo que parte para uma viagem perigosa; não consegue se decidir a dar o sinal com o chicote; afinal dominando-se ele o dá com um estalo; corre de boca aberta ao lado do cavalo; segue com olhar agudo os saltos da amazona; mal pode entender sua destreza; procura adverti-la com exclamações em inglês; furioso exorta os palafreiros que seguram os arcos à atenção mais minuciosa; as mãos levantadas, implora à orquestra para que faça silêncio antes do salto mortal; finalmente alça a pequena do cavalo trêmulo, beija-a nas duas faces e não considera suficiente nenhuma homenagem do público; enquanto ela própria, sustentada por ele, na ponta dos pés, envolta pela poeira, de braços estendidos, a cabecinha inclinada para trás, quer partilhar sua felicidade o circo inteiro - uma vez que é assim o espectador da galeria apóia o rosto sobre o parapeito e, afundando na marcha final como num sonho pesado, chora sem o saber.⁴⁷

Provavelmente escrito entre 1916 e 1917, *Auf der Galerie* é um conto rigoroso do ponto de vista da forma. Kafka escreve dois parágrafos análogos, com considerações opostas a respeito do mesmo objeto. O paradoxo é sustentado por uma suposição que dá início ao primeiro parágrafo e é contrariada pelo segundo. Cada parágrafo possui uma sequência ininterrupta, a pontuação interior a eles é composta de vírgula, ponto e vírgula e um travessão, sem ponto, o que faz com que o leitor receba o seu conteúdo de maneira acelerada. E esse conteúdo apela para os sentidos do leitor: o visual prepondera, mas, ao lado dele, o sonoro tem também o seu lugar.⁴⁸

O primeiro parágrafo apresenta um quadro iniciado pela conjunção condicional *wenn* e seguido pelos verbos no subjuntivo. Figuran no conto, inicialmente, a amazona frágil e tísica (*die hinfallige, lungensüchtige Kunstreiterin*), o cavalo oscilante (*das schwankende Pferd*), o público incansável (*das unermüdliche Publikum*) e o diretor impiedoso (*der erbarmungslose Chef*). O narrador adjetiva cada uma das personagens e elas já aparecem para o leitor de maneira muito determinada na sequência

⁴⁷ Franz Kafka, Na Galeria, in *Um médico Rural*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

⁴⁸ Kafka gostava muito de ler em voz alta. Agradava-lhe ler suas narrativas em público e há referências suas a leituras, por exemplo, de Flaubert, em voz alta. O escritor conta a Felice em uma carta que adoraria encher uma sala de pessoas e ler ininterruptamente "*L'Education Sentimentale*", cujo som ecoaria nas paredes por dias e noites. É de se considerar, portanto, que a forma com que Kafka escreve vise também um efeito sonoro. Cf Franz Kafka. *Briefe 1900-1912*. Herausgegeben von Hans-Gerd Koch. Frankfurt: Fischer, 1999.

imediatamente inicial do parágrafo. Logo depois da apresentação desse quadro inicial de personagens, ao conector *und* segue-se um segundo *wenn*, que reforça o caráter de suposição do parágrafo, e o narrador acrescenta uma sequência sonora que envolve o bramido da orquestra e dos ventiladores, bem como os aplausos do público. A cadência de tais aplausos é significativamente exposta através da palavra *Dampfhämmer* (martelos a vapor): as potentes máquinas desenvolvidas na Revolução Industrial. É interessante destacar que nesse ponto do primeiro parágrafo o tempo verbal se altera, o subjuntivo é deixado de lado e é feito uso do indicativo: “...e outra vez se avoluma das mãos que na verdade são martelos a vapor.” A *potência* advinda das mãos da platéia talvez constitua a energia que falta ao “cavalo oscilante”. Nessa hipótese, ela garantiria o espetáculo de “meses sem interrupção”. A força da metáfora é inegável. E Kafka talvez pensasse aqui nos processos de trabalho com os quais se envolvia como advogado no semi-estatal Instituto de Seguros contra Acidentes de Trabalho.⁴⁹

Ainda no primeiro parágrafo, segue-se um travessão, ao qual o leitor de Kafka deve reportar-se com atenção, uma vez que frequentemente aparecem em suas narrativas informações importantes entre parênteses ou travessões. Nesse caso, mais uma vez o talvez (*vielleicht*) reforça a incerteza da condicional inicial e apresenta-se mais um personagem, *ein junger Galeriebesucher* (jovem espectador) que, diante do espetáculo doloroso de sujeição da artista, gritaria o *Halt!* (Basta!). A ação dessa personagem é aqui envolvida por uma série de suposições que deveriam anteceder-lá. Confirmamos novamente, ao fim do parágrafo, o quanto o som é importante tanto nessa narrativa específica como na obra de Kafka: o narrador acrescenta que o grito é dado *durch die Fanfaren des immer sich anpassenden Orchester* (em meio às fanfarras da orquestra sempre pronta a se ajustar às situações).

O segundo parágrafo é claramente redigido de forma a negar o primeiro. Inicia-se com o *aber* tão característico de Kafka. *Da es aber nicht so ist*. Não se trata mais de um “cavalo oscilante”, mas de uma raça nobre específica: um ruço-rodado (*Apfelschimmel*). Se no primeiro parágrafo permanece uma postura neutra por parte do narrador, no segundo a perspectiva do diretor é preponderante, durante todo o número

⁴⁹ A biografia escrita por Wagenbach faz referência a um dos textos escritos por Kafka em seu trabalho no *Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt für das Königreich Böhmen in Prag*. Nesse texto é possível reconhecer a mesma minuciosidade descritiva e detalhista com que nos deparamos na obra literária do escritor. Lá, o advogado Kafka defende o uso de eixos arredondados nos aplainadores de madeira, ao invés dos eixos quadrados que eram utilizados. O texto vem acompanhado de figuras para demonstrar a diminuição dos riscos aos trabalhadores. Conferir Klaus Wagenbach. *Franz Kafka in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt, 1964, p. 64 e ss.

da bela dama, é sob o seu olhar que o leitor acompanha a cena. Aqui, todo o esplendor do espetáculo é exposto de maneira irrepreensível.

Certos detalhes costumam ter recorrência na obra do escritor. Nesse segundo parágrafo da narrativa, por exemplo, a referência “casual” ao fato de que o diretor advirta a amazona com exclamações em inglês pode ter relações com a sutileza com que Kafka percebe as relações linguísticas, até por conta da sua própria condição de judeu que vive em Praga na virada do século XIX para o XX e fala alemão ⁵⁰. A língua inglesa, aqui, também pode ser relacionada ao motivo dos “martelos a vapor” do primeiro parágrafo: afinal a Inglaterra foi o palco inicial do desenvolvimento da Revolução Industrial.

Ao final da narrativa, como se ainda quisesse deliberadamente criar certa indecibilidade sobre o teor de verdade dos seus dois parágrafos, o narrador retorna ao *Galeriebesucher* e dá-lhe uma perspectiva onírica (*wie in einem schweren Traum*/ como num sonho pesado) e, ao contrário do primeiro parágrafo, sem ação prática, mas apenas emotiva (*weint er, ohne es zu wissen*/chora, sem o saber).

A despeito da atmosfera de sonho que costuma ser imputada à obra de Kafka, os detalhes geralmente não parecem surgir por acaso nas suas narrativas. Os elementos obedecem a uma lógica interna aos textos, embora nem sempre possamos determiná-los claramente. Na leitura minuciosa que Modesto Carone efetua de *Auf der Galerie*, elementos como os ventiladores e o ruído das fanfarras, que aparecem no primeiro parágrafo do texto, são associados à infiltração da técnica:

...é nesse primeiro parágrafo do conto que se abre o campo para a técnica, assinalada pelo bramido dos ventiladores e pelo ruído das fanfarras. É possível que ela se infiltre até na maneira pela qual a amazona fica entregue à lei impiedosa de um mecanismo impessoal: “durante meses sem interrupção”, ela permanece girando – como a cavaleira no quadro *Le cirque*, de Georges Seurat, que Kafka certamente viu, no Louvre, numa de suas duas únicas viagens a Paris – “pelo futuro cinzento que adiante se abre sem parar”. Esse inferno

⁵⁰ Conforme bem aponta Gagnebin em sua análise de *In der Strafkolonie (Na Colonia Penal)*, Kafka sabe que a língua pode servir de instrumento de dominação. Nessa narrativa, o oficial responsável pela execução e o viajante se comunicam em francês, língua não entendida pelo condenado e pelo soldado. Cf. Jeanne Marie Gagnebin. *Escrituras do Corpo*, in *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, pp. 119-143.

Uma prova de que Kafka tinha uma consciência da língua em alto grau é a conferência sobre o iídiche pronunciada por ele por ocasião de uma apresentação teatral do amigo Löwy. Segundo o texto base da conferência, Kafka defende o iídiche (*Jargon*) como uma língua que não é passível de se apreender em termos gramaticais e que subsiste apenas de estrangeirismos (*Fremdwörter*), pois “migrações percorrem o jargão de um extremo ao outro”. Franz Kafka. *Einleitungsvortrag über Jargon*, in *Beschreibung eines Kampfes /Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, op. cit., vol. 5 p. 150.

do movimento automático e incessante é sustentado pelo ritmo da premissa do primeiro parágrafo, que também não sofre interrupção.⁵¹

Ao efetuar a leitura do conto, Modesto Carone procura determinar a especificidade de realismo de Kafka relacionando os dois pólos da narrativa kafkiana com a essência (primeira parte) e a aparência (segunda parte), tais como aparecem conformadas a partir da alienação e da reificação.

Por outro lado, sem refutar essa leitura, é possível também apontar para uma relação específica que o narrador estabelece com o leitor. Adorno afirmou que a relação de encurtamento de distância que o narrador kafkiano estabelece com os leitores é paradigmática da morte do narrador na contemporaneidade. Assim, o realismo de Kafka não estaria apenas relacionado a esse descortinamento da ideologia apontado por Carone, mas também a uma relação com o leitor que, por um lado, impede a atitude contemplativa, mas, por outro, desestrutura a validade dos sentidos tradicionalmente herdados. Ou seja, não apenas um mundo duplo de fachada e essência (que talvez possa ser traduzido nos termos do marxismo tradicional como infra-estrutura e super-estrutura), mas um mundo onde as ações (o espectador que desce as galerias) e mesmo os sentimentos (chora, sem o saber) não podem ser dados de forma determinada, justamente porque o sentido também não o pode.

Nessa narrativa é possível chamar atenção para a característica que aponte no caso de *O cavaleiro do balde*: tudo acontece no que chamamos de primeiro plano. Os dois parágrafos não deixam que se crie uma relação determinada com o que se lê. O leitor pode até optar entre uma leitura mais “otimista” do conto, apostando na realização do segundo parágrafo e uma leitura mais “pessimista” (ou “realista”, se quiserem), considerando que o primeiro parágrafo seja o que efetivamente acontece. *Mas a especificidade kafkiana está em não deixar que uma dessas leituras se imponha*. Não é vedado que se avenge possibilidades, mas é vedada (pela própria literalidade do texto) a sua confirmação irrefutável.

Essa característica da ambiguidade na literatura kafkiana faz com que ela seja tomada muitas vezes como charada ou enigma. Mas o “primeiro plano” dos elementos que constitui essa literatura impede que se possa levar a sério as possíveis soluções que se avenge para o enigma, pois, na verdade, os objetos estão expostos, por mais que eles não apresentem uma formulação que seja determinante. Assim, se os textos de Kafka

⁵¹ Modesto Carone. O Realismo de Franz Kafka. *Novos Estudos - CEBRAP*, no.80, São Paulo, Mar. 2008, p. 201.

realmente se constituem enquanto enigmas, é nessa condição que eles devem ser lidos, sem o esforço para se encontrar soluções. Como afirma Adorno:

É uma arte de parábolas para as quais a chave foi roubada; e mesmo quem buscasse fazer justamente dessa perda a chave seria induzido ao erro, na medida em que confundiria a tese abstrata da obra de Kafka, a obscuridade da existência, com o seu teor.⁵²

O próprio escritor certamente não criou a sua obra na perspectiva de um jogo de adivinhação que levaria a uma resolução. Seus testemunhos pessoais registrados nos diários e cartas vedam sistematicamente essa interpretação ao relatar as dificuldades (talvez inigualáveis) com o processo de escrita.

Nas margens

Reatando com a discussão com a qual dei início à argumentação, é possível observar que o deslocamento efetuado por Kafka da tradição realista que tanto admira é, ao mesmo tempo, sutil e radical. Sutil porque – conforme muitos intérpretes afirmam – ainda repousa sob pressupostos (ortodoxamente) realistas de exposição⁵³. Radical porque, lançando mão de diferentes técnicas, faz com que os objetos expostos não apareçam de forma determinada.

As anotações pessoais do escritor ajudam a compreender como esse deslocamento da tradição opera.⁵⁴ Nas anotações do diário feitas no fim do ano de 1911 Kafka expõe concepções que culminarão, em 27 de dezembro daquele ano, no que o escritor intitulou “Esquema para a caracterização de literaturas menores” (*Schema zur Charakteristik kleiner Litteraturen*). O termo *literatura menor* será, posteriormente, de

⁵² Theodor Adorno. Anotações sobre Kafka, in *Prismas*, op. cit, p. 241.

⁵³ Curiosamente, nesse reconhecimento é possível incluir até o nome de Lukács, em seu famoso texto contrário ao “decadentismo” kafkiano. “[...] A este respeito, basta citar o exemplo de Kafka, no qual a força sugestiva do pormenor verdadeiro é tão grande, que mesmo as descrições mais inverossímeis, mais irreais, nos parecem reais na sua obra. [...] Para que toda a sua obra pudesse nos aparecer como uma brusca irrupção no reino do paradoxo e do absurdo, foi preciso que Kafka adotasse, em primeiro lugar, na maneira de apresentar os pormenores, uma posição rigorosamente realista.” Georg Lukács. *Realismo Crítico Hoje*. Brasília: Coordenada Editora de Brasília LTDA, 1969, p. 79.

⁵⁴ Registro uma ressalva importante nesse sentido: é necessário manter certa desconfiança na leitura dos textos pessoais de Kafka. Talvez seja preciso, em determinados casos, não lê-las como documento, mas como literatura. A famosa “Carta ao Pai” é um exemplo relevante dessa questão. Se a lemos de maneira fidedigna, é muito fácil e cômodo encontrar nela chaves que permitam estender a toda obra explicações psicanalíticas das relações com o pai, perdendo de vista outras dimensões.

grande importância para a fortuna crítica do escritor, haja vista, por exemplo, o livro de Gilles Deleuze e Félix Guattari, cujo título remonta diretamente a ele.⁵⁵

Para a leitura que efetuo da anotação destaque, inicialmente, que, no diário, o termo aparece no plural (diferentemente da ênfase dada pela utilização no singular feita por Deleuze e Guattari) e apenas uma vez. Além disso, as ideias que desembocam nessas “literaturas menores” são remetidas reiteradamente pelo escritor ao caso individual, fato que, ligado ao caráter de esboço do excerto, não permite que o tenhamos como uma teoria geral da literatura menor. Antes, a anotação aparece mais como uma reflexão de Kafka da sua própria forma de escrita, embora, nessa reflexão, entrem também elementos mais amplos, relacionados com a erudição característica do escritor e seus amplos conhecimentos literários.

Dessa forma, não procurarei associar a anotação a uma teoria ampla da literatura produzida em países menores ou em condições periféricas – relacionadas seja a línguas “menores” (sem grandes tradições literárias, como era o caso do tcheco, por exemplo), seja a populações afastadas dos grandes centros de produção cultural. Antes, procurarei pensar a anotação relacionando-a às concepções que desenvolvo da dificuldade, sentida por Kafka, de se posicionar na tradição da grande literatura, devido às peculiaridades da sua escrita.

É possível reconhecer que a discussão presente na anotação do diário tem relações com o contexto histórico-social direto vivenciado por Kafka. Provavelmente é de grande relevância para o escritor o fato de ser judeu, que escreve em alemão, na cidade de Praga. Por outro lado, essas relações mais aparentes não devem escamotear o fato de que uma das coisas que mais incomoda Kafka é a dificuldade que ele tem de reconhecer sua produção literária enquanto tal. Embora haja a possibilidade de generalizar essa condição do escritor para diversos outros escritores que partilham da mesma posição histórica e social marginal ou periférica, talvez seja mais legítimo considerar as especificidades que envolvem a reflexão, em vez de já a generalizarmos de antemão. Assim, procuro chamar a atenção para o fato de que esse escritor não é capaz de se situar nas grandes tradições literárias, mas, justamente a partir dessa falta de

⁵⁵ Esses dois autores distinguem três características da literatura menor: a desterritorialização da língua (alemão de Praga); o fato de que, numa literatura menor, tudo seja político (mesmo cada caso individual é político); por fim, o fato de que tudo seja coletivo (a literatura é a responsável pela enunciação coletiva, uma vez que a consciência coletiva está em vias de desagregação). Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Kafka: Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

“lugar”, é capaz de construir uma obra que iria se tornar um dos maiores referenciais da literatura universal.

O escritor faz, nessas anotações de fim de dezembro de 1911, uma distinção entre uma literatura nacional rica em grandes talentos e uma literatura desprovida de grandes modelos nacionais e procura ressaltar as vantagens da segunda sobre a primeira, a despeito do fato dessa relação parecer contraditória. Desse modo, para Kafka, os grandes modelos nacionais podem atrapalhar o desenvolvimento literário, no sentido de que eles demarcam de maneira forte o que pode ser considerado literatura, enquanto, no outro caso, a ausência de grandes modelos age no sentido de criar a possibilidade de novas questões.

Essa dificuldade e o entrave a novos desenvolvimentos que a grande tradição literária fomenta têm bastante força nas observações de Kafka. A partir do conhecimento que tem das literaturas judia⁵⁶ e tcheca contemporâneas, ele observa que os benefícios da atividade podem ser obtidos por uma literatura “que, com efeito, não se desenvolve na verdade em amplitude extraordinária, mas que parece fazê-lo devido a falta de talentos significativos.” (*die sich in einer tatsächlich zwar nicht ungewöhnlichen Breite entwickelt, aber infolge des Mangels bedeutender Talente diesen Anschein hat.*)

Os citados “benefícios da atividade literária” são enumerados extensamente pelo escritor (aliás, num período extremamente longo, significamente diferente do estilo de Kafka em seus outros textos). Dentre eles, cito alguns, no sentido de ilustrar a perspectiva de uma atividade literária amplamente relacionada com a vida social:

*[...] das einheitliche Zusammenhalten des im äußern Leben oft untätigen und immer sich zersplitternden nationalen Bewußtseins der Stolz und der Rückhalt, den die Nation durch eine Litteratur für sich und gegenüber der feindlichen Umwelt erhält, dieses Tagebuchführen einer Nation, das etwas ganz anderes ist als Geschichtsschreibung [...] die Übernahme litterarischer Vorkommnisse in die politischen Sorgen [...]*⁵⁷

[...] a unidade homogênea da consciência nacional, muitas vezes inativa e sempre dispersa na vida exterior, o orgulho e o apoio que a nação recebe de uma literatura por si mesma e face ao ambiente

⁵⁶ Provavelmente mais a literatura iídiche, uma vez que o escritor remete os conhecimentos dessa literatura à relação com o amigo Jizchak Löwy, um dos integrantes da trupe de teatro iídiche que se apresentou em Praga no período de 24.09.1911 a 21.01.1912 e que teria influenciado fortemente a concepção de literatura de Kafka.

⁵⁷ Franz Kafka. *Tagebücher 1909-1912/Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, op. cit., vol. 9, p. 243.

hostil, esse diário de uma nação, que é algo totalmente diferente da historiografia [...] a aceitação dos acontecimentos literários nas preocupações políticas [...]

Para as intenções da leitura que efetuo, importa destacar que essas anotações de Kafka, feitas sob a forma de esboço, têm amplas relações com as suas dificuldades em se posicionar na grande tradição literária, que pesa como um fardo nas suas realizações. Essa relação complexa faz com que o escritor ressalte os motivos que poderiam servir como vantagens para as pequenas literaturas face às grandes. Por exemplo, há a possibilidade de tratar literariamente pequenos temas, disseminando polêmicas, de modo que “O que nas grandes literaturas transcorre subterraneamente e forma um porão não indispensável à construção, acontece aqui em plena luz [...]”. (*Was innerhalb großer Litteraturen unten sich abspielt und einen nicht unentbehrlichen Keller des Gebäudes bildet, geschieht hier im vollen Licht [...]*)⁵⁸.

Essas anotações, feitas ainda antes de Kafka escrever suas obras mais significativas, parecem funcionar como orientadoras. A dificuldade de se colocar na tradição (e não apenas na tradição literária, conforme bem demonstra Benjamin na já referida carta de 1938) funciona como base dessa literatura que consome a desestruturação dos sentidos (que a tradição ainda continua fornecendo, mas que não se encaixam mais).

Kafka faz da falta de uma base sólida o cerne da sua literatura e, nesse processo, é capaz de relacionar-se de maneira muito estreita às suas condições históricas, sem precisar expor imediatamente os fatos históricos contemporâneos. Assim, essa espécie de ausência torna-se o elemento estrutural dos textos de Kafka.

Hannah Arendt também desenvolve seu argumento da obra de Kafka como uma literatura escrita no limiar “entre o passado e o futuro”. A principal característica apontada por essa crítica, que parte de um aforismo de Kafka para nortear suas observações, é a de que a obra kafkiana resultaria da experiência do embate produzido pela defesa de um “território entre o choque das ondas do passado e do futuro”⁵⁹. Essa lacuna entre passado e futuro, ainda segundo Arendt, foi ocupada, desde a fundação de Roma, pelo que chamamos de tradição. Mas a tradição “esgarçou-se”:

⁵⁸ Idem, p. 250.

⁵⁹ Hannah Arendt. *Entre o Passado e o Futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 40

Quando, afinal, rompeu-se o fio da tradição, a lacuna entre o passado e o futuro deixou de ser uma condição peculiar unicamente à atividade do pensamento e adstrita, enquanto experiência, aos poucos eleitos que fizeram do pensar sua ocupação primordial. Ela tornou-se realidade tangível e perplexidade para todos, isto é, um fato de importância política.⁶⁰

Para Arendt, Kafka descreveria essa experiência singular que se configura como um embate de forças. De modo que o passado não aparece apenas como fardo, “de cujo peso morto os vivos podem ou mesmo devem se desfazer em sua marcha para o futuro”⁶¹, mas como força, que empurra para o futuro, ao passo que esse último empurraria de volta para o passado. O indivíduo, o “ele” concreto da parábola kafkiana que Arendt analisa, estaria no meio dessas duas forças. O fato desse indivíduo concreto ter que ocupar a lacuna entre passado e futuro, que antes era ocupada pela tradição, é a experiência mais contundente da literatura de Kafka.

Retomando as observações relacionadas ao período de 1911, nas quais aparece a ideia de “literatura menor”, observamos, ademais, que as questões relacionadas à dificuldade de lidar com a tradição estão tão presentes em Kafka nesse momento, que o escritor chega a afirmar que “Goethe provavelmente detém, pela força de sua obra, o desenvolvimento do idioma alemão” (*Goethe hält durch die Macht seiner Werke die Entwicklung der deutschen Sprache wahrscheinlich zurück*⁶²). Kafka não perde de vista a dimensão da grande literatura instituída no seu processo de escrita. Conforme procurei apontar ao longo da argumentação, o escritor faz muitas referências aos grandes modelos literários; no entanto, ao escrever, acaba, em alguma medida, se desvencilhando desses modelos. A sua singularidade e especificidade reside nesses deslocamentos que efetua.

Os deslocamentos de Kafka fazem com que a literatura ressalte exacerbadamente essa outra dimensão, que Benjamin chamou de “pobreza de experiências”. Sua literatura é composta por dimensões marginais, por aquilo que a rigor não valeria uma reflexão. O detalhe assume relevância complexa, a ponto de se tornar uma narrativa curta, uma novela, ou até um romance. Aqui há também um desdobramento interessante para o termo “pequena literatura” (*kleine Literatur*): a dimensão dos temas marginais, que não se constituem num acontecimento grandioso.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Idem, p. 37.

⁶² Franz Kafka. *Tagebücher 1909-1912/Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, op. cit., vol. 9, p. 247.

Mesmo que esses detalhes não transmitam uma experiência nobre e não configurem um mundo pleno de sentido, eles relacionam-se com uma *forma específica de expor a realidade com a qual o escritor se depara historicamente*. Realidade que não permite a plenitude de sentido. A exposição dessas dimensões marginais que não encontram lugar – ou ao menos não encontram um lugar onde se encaixem – na tradição (seja literária, seja relacionada a outras instâncias) conduz os leitores à desestruturação e ao questionamento de sentidos até então implicitamente legitimados.

Civilização e Renúncia

Ein Bericht für eine Akademie é a narrativa que fecha o volume de *Ein Landarzt*. Ela foi escrita entre março e abril de 1917 e teria sido inspirada em um artigo do *Prager Tagblatt* sobre um macaco adestrado chamado “Consul”.⁶³ Além disso, possivelmente Kafka consultou o volume da enciclopédia *Brehms Tierleben* antes de elaborar esse texto. Enciclopédia que o escritor já havia consultado de maneira minuciosa para escrever *A Metamorfose*, conforme demonstra o artigo de Marianne Krock.⁶⁴ No caso do *Relatório a uma Academia*, Gerhard Neumann⁶⁵ sublinha que informações utilizadas por Kafka (como a da prisão dos chimpanzés, o transporte no navio, o consumo de álcool e o comportamento na prisão) encontram-se na enciclopédia.

Tanto o artigo do diário, como a enciclopédia constituem dois elementos que apontam para traços de uma materialidade e cotidianidade que se perdem muitas vezes nas análises sobre o escritor, por conta do destaque mais forte dado às situações de transfiguração expostas por sua literatura. O material “palpável” da fatura literária tem relevância no sentido de afastar leituras mais universalistas e existencialistas e estreitar melhor as dimensões históricas, sem que, no entanto, percamos de vista a dimensão artística da obra literária.

Ein Bericht für eine Akademie é um monólogo no qual um macaco relata a uma academia seu processo de “humanização”. Embora as interpelações aos ouvintes sejam recorrentes, os “senhores da academia” não têm participação ativa em toda a narrativa. Todos os outros personagens só aparecem no texto a partir do discurso do macaco. É ele quem reconstrói o seu processo de metamorfose em humano e o avalia, do mesmo modo que todas as decisões referentes a tal processo também foram tomadas por sua própria conta e risco:

⁶³ Franz Kafka. Zu dieser Ausgabe, in *Erzählungen*. Stuttgart: Reclam, 2006, p. 331.

⁶⁴ Marianne Krock Geb. Eichner, Franz Kafka: Die Verwandlung. Von der Larve eines Kiefernspinners über die Boa zum Mistkäfe. Eine Deutung nach Brehms Thierleben, in: *Euphorion* 64 (1970), pp. 326-352.

A autora efetua um trabalho de paráfrase entre passagens da enciclopédia e *A Metamorfose*. Seu esforço vai no sentido de demonstrar que Gregor passa por vários estágios diferentes de metamorfoses, que se operariam em diferentes processos. Tal perspectiva busca refutar as leituras que tomam ao pé da letra a frase inicial da novela, na qual lemos que Gregor acorda “metamorfoseado num inseto monstruoso”. Para Marianne Krock, a metamorfose não ocorre de uma vez, mas se desdobra em *metamorfoses* no decorrer do texto. Seu argumento aponta exaustivamente para o fato de que essas metamorfoses correspondem de maneira muito estreita às descrições presentes em *Brehms Thierleben*.

⁶⁵ Gerhard Neumann. “Ein Bericht für eine Akademie”: Erwägungen zum “Mimesis” – Charakter Kafkascher Texte. Freiburg i. Br. (Antrittsvorlesung), 1973, p. 182.

*Nahezu fünf Jahre trennen mich vom Affentum, eine Zeit, kurz vielleicht am Kalender gemessen, unendlich lang aber durchzugalloppieren, so wie ich es getan habe, streckenweise begleitet von vortrefflichen Menschen, Ratschlägen, Beifall und Orchestralmusik, aber im Grunde allein, denn alle Begleitung hielt sich, um im Bilde zu bleiben, weit von der Barriere.*⁶⁶

Quase cinco anos me separam da condição de símio; tempo que medido pelo calendário talvez seja breve, mas que é infindavelmente longo para atravessar a galope⁶⁷ como eu o fiz, acompanhado em alguns trechos por pessoas excelentes, conselhos, aplauso e música orquestral, mas no fundo sozinho, pois, para insistir na imagem, todo acompanhamento se mantinha bem recuado diante da mureta.⁶⁸

Sublinho que se trata de um relatório (*Bericht*). Palavra que designa a comunicação, por meio linguístico, de uma experiência pautada em acontecimentos, pesquisas ou procedimentos que pressupõem um certo nível de verdade. Mas a contraposição está no fato de que, em seu monólogo, o narrador afirme que não é possível relatar o que se sucedeu em sua “pregressa vida de macaco”. Dessa forma, a comunicação do macaco quebra de antemão com o sentido de legitimidade pressuposto pelo termo relatório e pauta-se na admissão da separação entre o que ele é agora e o que se passou na sua vida pregressa.

Uma característica importante da narrativa é o fato de ser narrada em primeira pessoa. William Strong⁶⁹ explica que, tradicionalmente, as narrativas em primeira pessoa garantem a separação entre perspectiva e evento. No entanto, para esse autor há, nessa narrativa específica, um jogo que vai do distanciamento do acontecimento narrado (colocado no pretérito) a um questionamento de tal separação, uma vez que, sob diversos aspectos, o narrador ainda é um macaco. Justamente esse aspecto faz com que o narrador situe-se num “entre-lugar” que permite ironizar os valores humanos, ao mesmo tempo em que ele próprio os adota. Esse posicionamento ambíguo determina o

⁶⁶ Franz Kafka. Ein Bericht für eine Akademie, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, op. cit., p. 234.

⁶⁷ A palavra galope remete logo à imagem do cavalo, que é uma recorrência freqüente no volume *Ein Landarzt* (conforme já apontei anteriormente). De variadas formas, o cavalo, cavalgada ou cavaleiro aparece em 6 das 14 narrativas que formam o livro. Especificamente em 4 delas (*O Novo Advogado*, *Um Médico Rural*, *Na Galeria* e essa referência implícita em *Um Relatório a uma Academia*), o cavalo está associado não apenas a transposição espacial mas também, direta ou indiretamente, à passagem do tempo. Além disso, o cavalo também aparece na narrativa excluída por Kafka intitulada *O cavaleiro do Balde*, conforme mencionado anteriormente.

⁶⁸ Franz Kafka. Um Relatório para uma Academia, in *Um Médico Rural*, op. cit., p. 59. (Tradução modificada)

⁶⁹ William Strong. The Varieties of First-Person Narration: Four Stories by Kafka, in *The German Quarterly*, vol. 52, nº 4 (Nov., 1979), pp. 472-485.

jogo irônico que atravessa todo o relatório. Só essa condição mista de imparcialidade e parcialidade é capaz de permitir ao narrador o olhar ainda de certo modo estrangeiro que ele direciona aos valores humanos.

Antes de discorrer mais sobre a narrativa, irei pontuar alguns aspectos da concepção de ironia que servirão para identificar as especificidades de sua ocorrência nesse texto de Kafka.

Excursus: Ironia

A definição de ironia exigiria uma discussão teórica bastante ampla. Uma vez que seu conteúdo está longe do consenso, dificilmente chegaríamos a uma concepção fechada. No entanto, podemos nos aproximar do problema pontuando aspectos que são relevantes para a discussão sobre o texto kafkiano em questão.

Dentre os diferentes teóricos – das mais diversas áreas – que se dedicaram à discussão do conceito de ironia é possível verificar que, geralmente, as definições passam pela percepção de um elemento paradoxal que a caracterizaria. Segundo Allemann, uma definição formal de ironia seria a seguinte:

De façon purement formaliste, on pourrait définir l'ironie littéraire comme un mode de discours (*eine Redeweise*) dans lequel une différence existe entre ce qu'on dit littéralement (*dem wörtlich Gesagten*) et ce qu'on veut vraiment dire (*dem eigentlich Gemeinten*).⁷⁰

Por outro lado, o próprio Allemann pontua que a definição formal não dá conta da ironia literária. Para esse autor, a ironia literária deve ser reconhecida no modo do discurso do texto. Nesse sentido, a ironia apresentaria uma especificidade própria à obra.

Em Kafka, uma afirmação singular que aparece nas anotações marginais de *O Castelo* pode nos ajudar na aproximação do problema: “o verdadeiramente cômico é, decerto, o minucioso” (*Das eigentlich Komische ist freilich das Minutiöse*).⁷¹ O caráter minucioso das descrições presentes nas narrativas de Kafka já foi ressaltado por muitos intérpretes, sublinhando as minúcias presentes na forma inerente ao escritor. Nessa

⁷⁰ Beda Allemann. De l'ironie en tant que principe littéraire, in *Poétique*, n° 36, nov. 1978, Paris, p. 388.

⁷¹ Franz Kafka. *Das Schloss*, Apparatband. Herausgegeben von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: Fischer, 2002, p. 424.

discussão, procurarei compreender como esse caráter alia-se a uma exposição irônica e, desse modo, aproximar-me um pouco mais das especificidades dessa exposição. Essa dimensão cômica que a exposição minuciosa tem para o escritor ajuda a explicar os risos que a leitura pública de alguns de seus textos causava nele. Para Neumann, o cômico, em Kafka, associa-se a tudo “o que os homens procuram realizar com a maior seriedade”.⁷² Assim, embora rigorosamente devamos fazer uma distinção entre a concepção de cômico e a de irônico, no escritor há motivos que permitem certos pontos de convergência. Discorrer sobre as minúcias torna estranho o que é familiar, desloca o sentido usual e corriqueiro, por isso provoca estranhamento em relação ao que temos como “normal”.⁷³

Por um lado, a minúcia pode ser observada em si mesma, a partir da descrição dos detalhes do acontecimento. Por outro, seu caráter cômico, no caso de Kafka, associa-se à própria concepção formal do irônico, na medida em que expressa a transparência de um contraste entre a exposição (minuciosa) da mensagem literal e a mensagem verdadeira. A complexidade desse jogo no discurso kafkiano está no fato de que a mensagem verdadeira não se deixa apreender: enquanto a mensagem literal se esmera numa exposição detalhada e pormenorizada das situações, a mensagem verdadeira “desliza”⁷⁴ e se subtrai à apreensão.

No caso específico do relatório apresentado pelo macaco, os fatos são expostos minuciosamente, mas todos estão envolvidos por imagens paradoxais (que constituem o caráter irônico da narrativa); tais imagens não conduzem a uma mensagem verdadeira e apreensível claramente. Desse modo, a verdade fica dispersa por entre os detalhes (minúcia) da exposição narrativa.

Uma última concepção do irônico que gostaria de registrar, embora de maneira sucinta, e que se alia de alguma forma à narrativa de Kafka, pode ser encontrada na *Teoria do Romance* de Georg Lukács e relaciona-se ao potencial crítico que, mesmo nessa condição de ambiguidade, o recurso é capaz de sustentar. Segundo esse autor, a

⁷² Gerhard Neumann. Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafka “Gleitendes Paradox”. In Heinz Politzer (org). *Franz Kafka*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991, p. 513.

⁷³ Uma discussão sobre as possibilidades de relações entre estranho e familiar encontra-se em Sigmund Freud. “O estranho” In *Obras Completas*. (edição brasileira), Volume XVII. Rio de Janeiro, Imago, 1976, pp. 273 - 318.

⁷⁴ Faço referência à concepção de Neumann de que haveria em Kafka um “paradoxo deslizante”, que se configuraria a partir de um jogo entre o paradoxo tradicional e os desvios aplicados a ele pela literatura de Kafka. Assim, Kafka saltaria “sempre para fora” das inversões operadas pelo paradoxo convencional através dos desvios de pensamento, sem nunca encontrar uma “terceira” via alternativa ou uma união dos opostos apresentados. Conferir: idem, pp. 459-515.

ironia é capaz de reconhecer a “contingência do mundo”, o seu caráter “descontínuo” e de afirmar a vida “cindida”:

Sobre um fundamento qualitativo inteiramente novo alcança-se outra vez uma perspectiva da vida – a do entrelaçamento indissolúvel entre a independência relativa das partes e sua vinculação ao todo. Só que as partes, apesar desse vínculo, jamais podem perder a rigidez de seu ensimesmamento abstrato, e a sua relação com a totalidade, embora tão próxima quanto possível do orgânico, não é uma legítima organicidade, mas uma relação conceitual reiteradamente superada.⁷⁵

Embora o desenvolvimento de Lukács tenha um caráter demasiadamente genérico e se relacione com a forma romance⁷⁶, é possível apontar para o fato de que a narrativa de Kafka que procuro analisar leva ao extremo “a cisão interna do sujeito normativamente criador em uma subjetividade como interioridade”⁷⁷ justamente porque repousa sobre a ideia moderna mais imediata a cerca do surgimento do ser humano. A ironia kafkiana talvez vá um pouco além da ironia dos romances descrita por Lukács. Nos romances, a organicidade, embora ilegítima, é buscada o tempo todo. A ironia aparece como testemunha dessa ilegitimidade que repousa por trás da totalidade aparente. Em Kafka, a organicidade é suspensa. A vida social não tem caráter orgânico e de sentido transcendente. No caso da narrativa discutida nesse texto, o símbolo mais imediato da evolução da espécie humana procura denunciar justamente essa dimensão.

Procurarei desenvolver de forma mais específica essas observações sobre ironia a partir da exposição e leitura da narrativa de Kafka.

Um relatório

Uma das características que mais sobressaem no texto é que há uma relação entre a incapacidade de se lembrar da sua vida anterior e cerceamento da liberdade que já aparece nas primeiras palavras do macaco:

⁷⁵ Georg Lukács. *A Teoria do Romance*, op. cit., p. 76.

⁷⁶ Não entrarei na discussão complexa do gênero ao qual os textos maiores de Kafka pertence, mas também nesse aspecto o escritor não se deixa facilmente enquadrar. Susana Kampff Lages afirma que a forma “fragmento de romance” (tal como se configuram as três grandes narrativas de Kafka) introduz “uma fissura na própria definição de romance enquanto gênero” ao operar sob o “signo de inversões e duplicidades”. Susana Kampff Lages. Posfácio: Das (im)possibilidades de traduzir Kafka, in Franz Kafka. *O Desaparecido ou Amerika*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

⁷⁷ Georg Lukács. *A Teoria do Romance*, op. cit., p. 75.

*Diese Leistung wäre unmöglich gewesen, wenn ich eigensinnig hätte an meinem Ursprung, an den Erinnerungen der Jugend festhalten wollen. Gerade Verzicht auf jeden Eigensinn war das oberste Gebot, das ich mir auferlegt hatte; ich, freier Affe, fügte mich diesem Joch. Dadurch verschlossen sich mir aber ihrerseits die Erinnerungen immer mehr.*⁷⁸

Essa realização teria sido impossível se eu tivesse querido me apegar com teimosia à minha origem, às lembranças da juventude. Justamente a renúncia a qualquer obstinação era o supremo mandamento que eu me havia imposto; *eu, macaco livre, me submeti a esse jugo*. Com isso porém as lembranças, por seu turno, se fecharam cada vez mais para mim. (grifo meu).⁷⁹

A liberdade é uma questão crucial na presente narrativa. Ainda no início, o macaco contrapõe a sua evolução (“empurrada para a frente a chicote”) à possibilidade inicial de retorno através “do portal inteiro que o céu forma sobre a terra”⁸⁰. No entanto, essa possibilidade ficou distante, ainda mais distante do que a origem de macaco dos seus interlocutores (os senhores da academia).

O caráter irônico dessa narrativa de Kafka está pautado de maneira muito forte na oposição que se estabelece entre animal e homem ou entre natureza e sociedade. Isso fica visível em passagens como aquela na qual o macaco se refere às “lembranças de juventude” que ele deveria imperativamente renunciar. A palavra lembrança (*Erinnerung*) nesse contexto (do animal livre) remete a uma relação orgânica com a natureza, não se relaciona necessariamente à história, porque a existência animal é a-histórica. A ambiguidade do uso da palavra fica mais forte se considerarmos que, mais adiante, o macaco irá afirmar que suas próprias lembranças (e agora sim no sentido usual de história) só começam depois de ser tirado violentamente de seu habitat natural.

Renúncia é também o elemento crucial que opõe animalidade e humanidade: “eu, macaco livre, me submeti a esse jugo”. O imperativo da leitura literal de Kafka

⁷⁸ Franz Kafka. Ein Bericht für eine Akademie, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, op. cit. pp. 234-235.

⁷⁹ Franz Kafka. Um Relatório para uma Academia, in *Um Médico Rural*, op. cit., p. 59. (Tradução Modificada).

⁸⁰ Esse “portal inteiro que o céu forma sobre a terra” remete à ideia presente em “o céu, um escudo de prata”, conforme visto em *Der Kübelreiter*. Em ambos os casos, reconhecemos relações do particular com o todo. O singular costuma ampliar-se, embora sem um encadeamento estritamente lógico, em direção ao entorno, apontando para o fato de que a discussão das partes relaciona-se com perspectivas maiores. Na passagem de *Um relatório a uma academia*, o todo configura-se como a dimensão da natureza, contraposta à evolução particular do macaco (por sua vez, associada à um entorno maior, que compreende a civilização).

mencionado por Adorno⁸¹ em seu ensaio sobre o escritor faz com que a sobriedade dessa renúncia apareça aos olhos do leitor de maneira ainda mais significativa. Trata-se de opor liberdade e sobrevivência de maneira cruelmente excludente.

O caráter ambíguo que a concepção de liberdade pode apresentar aparece também na discussão de Karl Marx com relação ao processo de acumulação originária do capital. O pressuposto fundamental para a existência do modo de produção capitalista é, por um lado, a existência de proprietários dos meios de produção e, por outro, a existência de uma massa de trabalhadores assalariados e *livres* em duplo sentido:

[...] porque não pertencem diretamente aos meios de produção, como os escravos, os servos etc., nem os meios de produção lhe pertencem, como, por exemplo, o camponês economicamente autônomo etc., pelo contrário, livres, soltos e desprovidos deles. Com essa polarização do mercado estão dadas as condições fundamentais da produção capitalista.⁸²

Marx explica que, para que esse desdobramento fosse possível, foi necessária a acumulação originária, ou seja, o processo histórico de separação entre produtores e as condições objetivas de produção. Mas esse movimento histórico de libertação dos “trabalhadores da servidão e da coação corporativa” e de sua consequente transformação de produtores em trabalhadores assalariados só ocorre “depois que todos os seus meios de produção e todas as garantias de sua existência, oferecidas pelas velhas instituições feudais, lhes foram roubados.”⁸³ A liberdade, nesse sentido, apresenta uma dimensão negativa inerente, que Marx reconhece como um dos pressupostos para o surgimento do modo de produção capitalista. Tal liberdade configura-se de maneira totalmente ambígua porque ela já nasce como condição para um outro tipo de submissão: pois o homem, totalmente separado das condições objetivas de produção, inclusive no sentido de que não é mais um escravo, torna-se apenas força de trabalho. Esse processo histórico apontado por Marx em *O Capital* também opõe liberdade e sobrevivência, de maneira que guarda afinidades com a concepção de liberdade expressa na frase do macaco (“Eu, macaco livre, me submeti a esse jugo”).

⁸¹ “Cada frase é literal e cada frase significa” e “O princípio da literalidade, sem cuja medida o ambíguo certamente se diluiria no indiferente, condena a tentativa usual de associar na interpretação de Kafka a pretensão de profundidade com a ausência de rigor.” Theodor Adorno. Anotações sobre Kafka, in *Prismas*, op. cit., pp. 240 e 243 (respectivamente).

⁸² Karl Marx. *O Capital*. Vol I, livro primeiro, tomo 2. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

⁸³ Ibidem.

E uma outra característica da ambiguidade da concepção de liberdade que está presente tanto no texto de Kafka como no processo histórico descrito por Marx é a da violência. Em *O Capital* lemos que “a história dessa expropriação está inscrita nos anais da humanidade com traços de sangue e fogo”⁸⁴ e em *Um relatório a uma academia* veremos que o ato inicial que lança o macaco na condição de se submeter ao novo “jugo” humano foi um ato de violência, configurado pela forma como foi aprisionado no navio.

Não pretendo, com essas observações, estabelecer relações determinantes entre a produção literária e a produção científica da história, mas apenas apontar para o fato de que os dois autores reconhecem um mesmo aspecto na concepção de liberdade, que geralmente não é destacado em outras perspectivas. Tal aspecto relaciona-se com uma dimensão bastante cética da possibilidade da liberdade na existência humana em sociedade (abstraída, dessas observações, toda a discussão desenvolvida no interior do marxismo e relativa à possibilidade de uma sociedade comunista).

Prosseguindo a narrativa, o macaco declara que a primeira coisa que aprendeu foi dar um aperto de mão: “o aperto de mão é símbolo de franqueza”⁸⁵ e ele diz querer “acrescentar àquele primeiro aperto de mão a palavra franca”. Nesse ponto a ideia de franqueza aparece pela quarta vez na narrativa: primeiro como advérbio, na frase onde ela é repetida duas vezes (falando francamente); depois como substantivo (franqueza) e, por último, como adjetivo (palavra franca). Essas reiterações parecem apontar para um valor social fortemente exaltado, que pautaria as ações humanas. O macaco aprendeu depressa a importância de um dos símbolos dessa “franqueza” (o aperto de mão), além disso, procura mantê-la como fundamento de sua narrativa. No entanto, a ironia da situação está no fato de que as reiterações do narrador à ideia de franqueza (*Offenheit*) não são capazes de atingir uma *verdade* irrepreensível. Essa palavra franca:

*Es wird für die Akademie nichts wesentlich Neues beibringen und weit hinter dem zurückbleiben, was man von mir verlangt hat und was ich beim besten Willen nicht sagen kann - immerhin, es soll die Richtlinie zeigen, auf welcher ein gewesener Affe in die Menschenwelt eingedrungen ist und sich dort festgesetzt hat.*⁸⁶

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Franz Kafka. Um Relatório para uma Academia, in *Um Médico Rural*, op. cit., p. 60.

⁸⁶ Franz Kafka. Ein Bericht für eine Akademie, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, op. cit. p. 235.

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.⁸⁷

Essa comunicação franca se pautará em “relatos de terceiros” para expor a forma como o macaco foi capturado. Kafka utiliza o nome *Hagenbeck* para a firma que teria capturado o macaco (trata-se de um parque de animais que realmente existia e continua em atividade até os dias atuais – mais um elemento significativo dos dados concretos da fatura do escritor).

O macaco narra então como foi atingido por dois tiros da expedição de caça, sendo um no rosto, que lhe valeu o “apelido repelente” de Pedro Vermelho e o outro embaixo da anca. Nesse ponto, o macaco aproveita para demonstrar seu ressentimento diante de um jornalista que andou escrevendo sobre o fato de sua natureza de símio não estar totalmente reprimida, uma vez que ele costumaria despir as calças para mostrar o lugar do tiro. As palavras do narrador Pedro são um bom exemplo do jogo irônico que perpassa o relatório: embora proceda com educação e boas maneiras o tempo inteiro, o macaco utiliza sua posição ainda de certa forma “híbrida” para lançar à audiência posturas críticas aos seus valores:

*Alles liegt offen zutage; nichts ist zu verbergen; kommt es auf Wahrheit an, wirft jeder Großgesinnte die allerfeinsten Manieren ab. Würde dagegen jener Schreiber die Hosen ausziehen, wenn Besuch kommt, so hätte dies allerdings ein anderes Ansehen, und ich will es als Zeichen der Vernunft gelten lassen, daß er es nicht tut. Aber dann mag er mir auch mit seinem Zartsinn vom Halse bleiben!*⁸⁸

Está tudo exposto à luz do dia, não há nada a esconder; quando se trata da *verdade*, qualquer um de espírito largo joga fora as mais finas maneiras. Se, ao contrário, aquele escrevinhador despirasse as calças diante da visita que chega, isso sem dúvida teria um outro aspecto e quero considerar como sinal de juízo se ele não o fizer. Mas então que me deixe em paz com os seus sentimentos delicados! (grifo meu).⁸⁹

Essa passagem contém elementos explicitamente humorísticos associados à imagem mais imediata do despir-se diante das visitas, mas contém também a sutileza da

⁸⁷ Franz Kafka. Um Relatório para uma Academia, in *Um Médico Rural*, op. cit., p. 60.

⁸⁸ Franz Kafka. Ein Bericht für eine Akademie, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, op. cit. pp. 236-237.

⁸⁹ Franz Kafka. Um Relatório para uma Academia, in *Um Médico Rural*, op. cit., p. 62.

ironia entre animalidade e humanidade que ressaltei anteriormente. A ironia está também associada ao sistema de valoração⁹⁰: para o macaco, o sistema de valoração do jornalista que o crítica não faz sentido e pauta-se apenas na aparência. É possível afirmar que a *verdade* fundadora do macaco em sua configuração atual foram os tiros que o atingiram ao ser capturado; pouco importam, portanto, “as mais finas maneiras” no trato com as visitas. Desse modo, a ironia insinuada na situação remete ao reconhecimento, por parte do narrador, de que a sua verdade atual está nas cicatrizes deixadas pelo ato de violência que o privou de liberdade. Uma verdade nada confortável aos que observam de fora (no caso, o jornalista) e que se opõe ao valor (civilizado) das boas maneiras. Além disso, é interessante observar que o próprio nome do macaco advém das marcas da violência inicial (Pedro Vermelho): a individuação da nomeação é resultado de um ato de violência que separa o macaco da sua existência imersa numa organicidade com a natureza, ao mesmo tempo em que permitirá a sua forçada instituição como sujeito no mundo civilizado.

Pedro afirma que suas próprias lembranças só começam no momento em que acorda do sono em que caiu após os tiros que o atingiram. A lembrança (ou, numa acepção mais ampla, a história), portanto, está fundamentalmente ligada a um ato de violência e também ao fim da liberdade do macaco⁹¹. Pedro descreve do seguinte modo seu estado:

Es war kein vierwandiger Gitterkäfig; vielmehr waren nur drei Wände an einer Kiste festgemacht; die Kiste also bildete die vierte Wand. Das Ganze war zu niedrig zum Aufrechtstehen und zu schmal zum Niedersitzen. Ich hockte deshalb mit eingebogenen, ewig zitternden Knien, und zwar, da ich zunächst wahrscheinlich niemanden sehen

⁹⁰ Conforme Auerbach: “[...] uma tal forma discursiva, mediata e indiretamente insinuante, tem como pressuposto um sistema complexo e múltiplo de possibilidades de valoração e, também, uma consciência perspectiva que, juntamente com o acontecimento, insinua o seu efeito [...]”. Erich Auerbach. *Mimesis*, op. cit., p. 192.

⁹¹ Essa característica nos permite uma aproximação, ainda que apenas alusiva, com as concepções de Nietzsche presentes na *Segunda Consideração Intempestiva*, que se baseia no pressuposto de que a história, o poder lembrar-se, é determinante na diferenciação entre homem e animal. Se o animal pode viver tranquilamente e sem sofrimento é porque está condenado ao esquecimento, enquanto o homem deve aprender qual é o limite entre lembrar e esquecer que o possibilita orientar suas ações no sentido da felicidade: “A serenidade, a boa consciência, a ação feliz, a confiança no que está por vir – tudo isto depende, tanto nos indivíduos como no povo, de que haja uma linha separando o que é claro, alcançável com o olhar, do obscuro e impossível de ser esclarecido; que se saiba mesmo tão bem esquecer no tempo certo quanto lembrar no tempo certo; que se pressinta com um poderoso instinto quando é necessário sentir de modo histórico, quando de modo a-histórico. Esta é justamente a sentença que o leitor está convidado a considerar: *o histórico e o a-histórico são na mesma medida necessários para a saúde de um indivíduo, um povo e uma cultura.*” Friedrich Nietzsche. *Segunda Consideração Intempestiva: Da Utilidade e Desvantagem da História para a Vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 11.

*und immer nur im Dunkeln sein wollte, zur Kiste gewendet, während sich mir hinten die Gitterstäbe ins Fleisch einschnitten.*⁹²

Não era uma jaula gradeada de quatro lados; eram apenas três paredes pregadas num caixote, que formava portanto a quarta parede. O conjunto era baixo demais para que eu me levantasse e estreito demais para que eu me sentasse. Por isso fiquei agachado, com os joelhos dobrados que tremiam sem parar, na verdade voltado para o caixote, uma vez que a princípio eu provavelmente não queria ver ninguém e desejava estar sempre no escuro, enquanto por trás as grades da jaula me penetravam na carne.⁹³

A ausência de saída alguma era a realidade de Pedro nessas condições. Em seu relato, ele procura deixar isso muito destacado. Embora reconheça que o traçado que faz com “palavras humanas” não seja absolutamente fidedigno ao que sentia “à maneira de macaco”: “... mas embora não possa alcançar *a velha verdade do símio*, pelo menos no sentido da minha descrição ela existe – quanto a isso não há dúvida.”⁹⁴. Novamente aparece o jogo ambíguo entre narração e verdade: o macaco faz questão de deixar claro que, mesmo com a “franqueza” alegada, o seu relato esbarra na insuficiência das “palavras humanas”.

A descrição minuciosa da jaula e da forma como o macaco se encontrava preso (com grande destaque para a perspectiva corporal) não é capaz de alcançar o sentimento de dor (*a verdade*) que era sentido à maneira de um macaco. Mas a necessidade de relatar a sua experiência é contornada pelo narrador através da reiteração da imagem da ausência de saída. A “velha verdade de símio” associada à ideia de dor, portanto, a uma sensação física, recoloca, ainda que de maneira sutil, as reticências frente a supremacia da racionalidade que se reiteram no texto.

Para a questão “Por que isso?” Pedro não é capaz de encontrar resposta nem em sua atual condição de humano. Pedro caracteriza a forma como conseguiu escapar, deixando de ser macaco, como “Um raciocínio claro e belo que de algum modo eu devo ter chocado com a barriga, pois os macacos pensam com a barriga”⁹⁵ (*Ein klarer, schöner Gedankengang, den ich irgendwie mit dem Bauch ausgeheckt haben muß, denn*

⁹² Franz Kafka. Ein Bericht für eine Akademie, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, op. cit. p. 237.

⁹³ Franz Kafka. Um Relatório para uma Academia, in *Um Médico Rural*, op. cit., p. 62.

⁹⁴ Idem, p. 63.

⁹⁵ Idem, p. 64.

*Affen denken mit dem Bauch.*⁹⁶). Percebemos novamente uma dimensão muito forte de ironia nessa frase. Tal dimensão pode ser remetida perfeitamente a uma crítica às luzes e a todas as promessas do iluminismo. A oposição entre “raciocínio *claro* e belo” ao fato de ter sido “chocado com a barriga” ressalta a ambiguidade entre natureza e razão e, além disso, dessacraliza essa última dimensão. Além disso, a passagem sublinha novamente a importância que o corpo e sua dimensão biológica têm nas narrativas de Kafka.

Vale citar um trecho longo da passagem do relatório que estabelece a especificidade da saída que o macaco procurava, tendo em vista que ele sintetiza a oposição que percorre toda a narrativa de Kafka e que condiciona a forma como a ironia está presente. É a oposição entre liberdade e humanidade, mas configurada de tal forma que sua conciliação só pode ser tentada a partir da mudança de termos: abre-se mão da liberdade na tentativa de sobrevivência através da “saída humana”:

Ich habe Angst, daß man nicht genau versteht, was ich unter Ausweg verstehe. Ich gebrauche das Wort in seinem gewöhnlichsten und vollsten Sinn. Ich sage absichtlich nicht Freiheit. Ich meine nicht dieses große Gefühl der Freiheit nach allen Seiten. Als Affe kannte ich es vielleicht und ich habe Menschen kennengelernt, die sich danach sehnen. Was mich aber anlangt, verlangte ich Freiheit weder damals noch heute. Nebenbei: mit Freiheit betrügt man sich unter Menschen allzuoft. Und so wie die Freiheit zu den erhabensten Gefühlen zählt, so auch die entsprechende Täuschung zu den erhabensten. Oft habe ich in den Varietés vor meinem Auftreten irgendein Künstlerpaar oben an der Decke an Trapezen hantieren sehen. Sie schwangen sich, sie schaukelten, sie sprangen, sie schwebten einander in die Arme, einer trug den andern an den Haaren mit dem Gebiß. “Auch das ist Menschenfreiheit”, dachte ich, “selbstherrliche Bewegung.” Du Verspottung der heiligen Natur! Kein Bau würde standhalten vor dem Gelächter des Affentums bei diesem Anblick.

*Nein, Freiheit wollte ich nicht. Nur einen Ausweg; rechts, links, wohin immer; ich stellte keine anderen Forderungen; sollte der Ausweg auch nur eine Täuschung sein; die Forderung war klein, die Täuschung würde nicht größer sein. Weiterkommen, weiterkommen! Nur nicht mit aufgehobenen Armen stillestehn, angedrückt an eine Kistenwand.*⁹⁷

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

⁹⁶ Franz Kafka. Ein Bericht für eine Akademie, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, op. cit. p. 238.

⁹⁷ Idem, pp. 238-239.

conhecesse e travei conhecimento com pessoas que têm essa aspiração. Mas no que me diz respeito, eu não exigia liberdade nem naquela época nem hoje. Dito de passagem: é muito frequente que os homens se ludibriem entre si com a liberdade. E assim como a liberdade figura entre os sentimentos mais sublimes, também ludíbrio correspondente figura entre os mais elevados. Muitas vezes vi nos teatros de variedades, antes da minha entrada em cena, um ou outro par de artistas às voltas com os trapézios lá do alto junto ao teto. Eles se arrojavam, balançavam, saltavam, voavam um para os braços do outro, um carregava o outro pelos cabelos presos nos dentes. “Isso também é liberdade humana”, eu pensava, “movimento soberano”. Ó derrisão da sagrada natureza! Nenhuma construção ficaria em pé diante da gargalhada dos macacos à vista disso.

Não, liberdade eu não queria. Apenas uma saída; à direita, à esquerda, para onde quer que fosse; eu não fazia outras exigências; a saída podia também ser apenas um engano; a exigência era pequena, o engano não seria maior. Ir em frente, ir em frente! Só não ficar parado com os braços levantados, comprimido contra a parede de um caixote.⁹⁸

O valor social da liberdade é questionado de modo irônico, mas incisivo, de tal modo que liberdade e sociedade parecem ser excludentes. Tanto é assim que se tornar humano não pode ser visto como liberdade, mas deve ser restrito à concepção de saída explicitada acima. É interessante pensar que essa passagem contraria muitas leituras de Kafka, especialmente àquelas associadas ao marxismo ortodoxo, que vêem no escritor a luta contra a alienação e o desejo de liberdade.⁹⁹ Entre os humanos, essa liberdade soberana aparece como uma utopia risível, como uma zombaria da natureza.

Prosseguindo o seu relato, é possível notar que, para esse macaco “sem saída” (*Ausweglos*), o desejo de realização do valor supremo da liberdade é substituído por um valor bem menos nobre numa escala social mais ou menos consensual: a tranquilidade. Seria possível enxergar aqui um traço de resignação que costuma ser imputado a Kafka por alguns dos seus comentadores. No caso específico do macaco, fica claro que foi essa tranquilidade que o salvou:

Heute sehe ich klar: ohne größte innere Ruhe hätte ich nie entkommen können. Und tatsächlich verdanke ich vielleicht alles, was ich

⁹⁸ Franz Kafka. Um Relatório para uma Academia, in *Um Médico Rural*, op. cit., pp. 64-65.

⁹⁹ Cito, por exemplo, a análise efetuada por Michael Löwy que afirma a possibilidade de pensar em um “fio vermelho” que percorreria a obra do escritor austríaco. Pedro, o Vermelho demonstra reiteradamente que é necessário encarar com desconfiança qualquer tentativa de se circunscrever uma positividade para a obra de Kafka. Michael Löwy. *Kafka: Sonhador Insubmisso*. Rio de Janeiro: Azouque Editorial, 2005.

*geworden bin, der Ruhe, die mich nach den ersten Tagen dort im Schiff überkam.*¹⁰⁰

Hoje vejo claro, sem a máxima tranquilidade interior eu nunca poderia ter escapado. E de fato talvez deva tudo o que me tornei à tranquilidade que me sobreveio depois dos primeiros dias lá no navio.¹⁰¹

Benjamin, em sua carta de 1938 a Gerschom Scholem, já havia destacado a serenidade¹⁰² (*Heiterkeit*) como uma característica da renúncia de Kafka à sabedoria humana. Essa renúncia estaria ligada às formas de tolice que envolvem a obra, mas também à recorrência aos animais¹⁰³. A serenidade é, para Benjamin, característica do “mundo complementar” de Kafka diante da “sua época, que se prepara para suprimir os habitantes deste planeta em massas consideráveis”.¹⁰⁴

Nessa passagem de *Ein Bericht für eine Akademie* a perspectiva é corroborada tendo em vista que a tranquilidade apenas advém da tolice que caracteriza os homens do navio no qual o macaco se encontra aprisionado.

Para Pedro, essa tranquilidade só foi possível graças às pessoas do navio. “São homens bons, apesar de tudo”. Ele passa a descrever essas pessoas de forma a denotar uma certa infantilidade em suas maneiras, poderíamos até pensar em uma certa animalidade em seus gestos grosseiros e também no fato de que “quase não falavam, mas arrulhavam uns para os outros”. Essas reflexões não deixam de denotar uma ironia fortemente expressa no fato desse macaco verificar na simplicidade dos homens do navio atitudes mais instintivas que racionais, e mesmo animais.

A ironia, nessa passagem, ganha sua dimensão crítica justamente na citada renúncia à sabedoria humana. A bondade aparece aliada à tolice, às maneiras pouco educadas e pouco contidas, que permitem aflorar as condições biológicas, sem grandes preocupações com as chamadas boas maneiras. Mesmo sem abordar amplamente a complexa discussão das relações entre civilização e controle de pulsões e afetos, é

¹⁰⁰ Franz Kafka. *Ein Bericht für eine Akademie*, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, op. cit. p. 239.

¹⁰¹ Franz Kafka. Um Relatório para uma Academia, in *Um Médico Rural*, op. cit., p. 65.

¹⁰² “Brod perde de vista com muita frequência a contenção, a serenidade que era própria do escritor”. Walter Benjamin. Carta a Gershon Scholem (1938), op. cit., p. 103.

¹⁰³ Em acepção próxima, mas ao mesmo tempo num sentido diferente, Gunther Anders se refere à “sobriedade” de Kafka. A principal diferença está no fato de que, para Anders, a sobriedade não aparece como uma dimensão crítica de renúncia à sabedoria humana, mas enquanto uma atitude resignada frente ao horror. Gunther Anders. *Kafka: Pró e Contra*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

¹⁰⁴ Walter Benjamin. Carta a Gershon Scholem (1938), op. cit., p. 105.

possível apontar para o fato de que o conceito de civilização está estreitamente relacionado à ideia de contenção¹⁰⁵. Ao lermos o texto de Kafka, percebemos que esse caráter não escapou à perspectiva crítica do autor. A frase introdutória do parágrafo que descreve a tripulação (“São homens bons, apesar de tudo”) permite notar que essa dimensão da civilização relacionada à contenção de processos biológicos e pulsionais não implica, necessariamente, uma melhor convivência, no sentido de que não garante a “bondade”. Ao contrário, a bondade parece residir, nessa passagem específica do texto, justamente no caráter incivilizado das descrições dos homens do navio.

Pedro afirma que não calculou os riscos da possibilidade ou não de fuga de maneira humana, mas, em decorrência da tranquilidade que adquiriu, ele podia *observar* o que se passava. Esse processo de observação implica uma inversão: o animal capturado (seja para fins de investigação científica, seja para fins de exposição num jardim zoológico) é quem deveria ser *objeto* de observação. E justamente é o contrário que ocorre. O macaco utiliza um procedimento científico (a observação) para deixar de ser *objeto* e tornar-se o *sujeito* na situação à qual foi submetido. Essa situação inicial (da condição do macaco ainda dentro do navio onde ficou preso) de certa forma *figura*¹⁰⁶, no interior da narrativa, a situação atual da posição do macaco (como Pedro) que expõe seu relatório à academia, embora ele pondere que, naquele momento, “Não fazia cálculos mas sem dúvidas observava com toda a calma”. E então, a partir dessa postura, é que Pedro foi capaz de perceber onde poderia estar a sua saída:

*Ein hohes Ziel dämmerte mir auf. Niemand versprach mir, daß, wenn ich so wie sie werden würde, das Gitter aufgezogen werde. Solche Versprechungen für scheinbar unmögliche Erfüllungen werden nicht gegeben. Löst man aber die Erfüllungen ein, erscheinen nachträglich auch die Versprechungen genau dort, wo man sie früher vergeblich gesucht hat.*¹⁰⁷

¹⁰⁵ Norbert Elias. Civilização, in *Escritos e Ensaios 1: Estado, Processo, Opinião Pública*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, pp. 21- 25.

¹⁰⁶ Embora não possa discutir amplamente, ressalto que o conceito de figura é utilizado aqui no sentido amplo discutido por Auerbach que comporta, ao mesmo tempo, verdade e história. “A interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois pólos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica. Só a compreensão das duas pessoas ou acontecimentos é um ato espiritual, mas este ato espiritual lida com acontecimentos concretos, sejam estes passados, presentes ou futuros, e não com conceitos ou abstrações; estes últimos são secundários, já que promessa e preenchimento são acontecimentos históricos reais que ou já aconteceram na encarnação do Verbo, ou ainda acontecerão na segunda vinda.” Erich Auerbach. *Figura*. São Paulo: Editora Ática, 1997, p. 46.

¹⁰⁷ Franz Kafka. Ein Bericht für eine Akademie, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, op. cit. p. 241.

Um alto objetivo começou a clarear na minha mente. Ninguém me prometeu que se eu me tornasse como eles a grade seria levantada. Não se fazem promessas como essa para realizações aparentemente impossíveis. Mas se as realizações são cumpridas, também as promessas aparecem em seguida, exatamente no ponto em que tinham sido inutilmente buscadas.¹⁰⁸

Foi nesse ponto que o macaco percebeu que a saída estaria em imitar as pessoas. Um ponto importante a sublinhar é que essa percepção não é dotada de uma esperança fundada em algum parâmetro real: “Não se fazem promessas como essa para realizações aparentemente impossíveis”. Na análise minuciosa do texto feita por Gerhard Neumann¹⁰⁹, essa afirmação é tomada como emblemática de uma tipologia secularizada¹¹⁰, que pautaria a perspectiva de Kafka: as realizações são feitas primeiro para depois as promessas se tornarem visíveis. Segundo esse crítico, tal inversão aponta para o fato de que nessa tipologia secularizada a dominação da realidade torna-se uma tarefa cujos riscos e responsabilidades devem ser arcados pelo próprio indivíduo e não por alguma espécie de ordem transcendente.

Retomo novamente a sequência da narrativa. Mais uma vez a ironia se impõe na consideração dessa possibilidade de saída:

*Nun war an diesen Menschen an sich nichts, was mich sehr verlockte. Wäre ich ein Anhänger jener erwähnten Freiheit, ich hätte gewiß das Weltmeer dem Ausweg vorgezogen, der sich mir im trüben Blick dieser Menschen zeigte. Jedenfalls aber beobachtete ich sie schon lange vorher, ehe ich an solche Dinge dachte, ja die angehäuften Beobachtungen drängten mich erst in die bestimmte Richtung.*¹¹¹

Ora, naqueles homens não havia nada em si mesmo que me atraísse. Se eu fosse um adepto da já referida liberdade, teria com certeza preferido o oceano a essa saída que se me mostrava no turvo olhar daqueles homens. Seja como for, porém, eu os observava desde muito tempo antes que viesse a cogitar nessas coisas – sim, foram as observações acumuladas as que primeiro me impeliram numa direção definida.¹¹²

¹⁰⁸ Franz Kafka. Um Relatório para uma Academia, in *Um Médico Rural*, op. cit., p. 67.

¹⁰⁹ Gerhard Neumann. “Ein Bericht für eine Akademie”: Erwägungen zum “Mimesis” – Charakter Kafkascher Texte, op. cit.

¹¹⁰ Tipologia é um conceito associado à ideia de Figura, cuja referência aponte em nota anterior.

¹¹¹ Franz Kafka. Ein Bericht für eine Akademie, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, op. cit. p. 241.

¹¹² Franz Kafka. Um Relatório para uma Academia, in *Um Médico Rural*, op. cit., p. 67.

A liberdade não aparece na vida humana (*turvo olhar*), antes ela estaria fora do mundo dos homens (*oceano*). Mas a observação, a tranquilidade, a serenidade remete a essa possibilidade de saída que se configura numa esperança. Esse é o lado avesso da perspectiva da resignação total ressaltada por alguns críticos. A observação serena não é necessariamente apenas contemplativa, mas o seu acúmulo pode impelir a uma “direção definida”.

A descrição mais detalhada dos processos de imitação é a que se refere às aulas de ingestão de aguardente. É interessante lembrar que a *mimesis*, em sentido de imitação, é considerada uma das principais formas de ironia. Beazée define da seguinte forma:

*Espèce d'ironie par laquelle on répète directement ce qu'un autre a dit ou pu dire, en affectant même d'en imiter le maintien, les gestes et le ton; de manière qu'avec un air qui semble d'abord favorable à ce qu'on répète, on en vient enfin à le tourner en ridicule.*¹¹³

Por outro lado, essa dimensão da *mimesis* como mimetismo relaciona-se fortemente com a assimilação ao meio. Em seu estudo sobre a mitologia, Caillois concede relevância especial a esses processos. Segundo esse autor, é inegável o caráter coletivo e de base social da imaginação mimética, mas, complementarmente, “[...] a sua inervação, por assim dizer, é de essência afetiva e reenvia-nos para os conflitos primordiais despertados aqui e ali pelas leis da vida elementar”.¹¹⁴ Pedro atualiza de maneira específica esses processos miméticos porque ele imita processos sociais e não exclusivamente naturais. Mas os processos sociais que o macaco de Kafka mimetiza são os que regem a vida da tripulação do navio. Uma tripulação composta por pessoas descritas como muito simples e, conforme afirmei anteriormente, muito próximas do caráter instintivo, se for possível formular dessa forma. O fato é que esse é o “meio” que o macaco precisa mimetizar para se *auto-conservar*. Assim como as borboletas descritas por Caillois alteram a sua cor para igualá-la à cor da árvore onde pousam e, dessa forma, protegem-se melhor do perigo dos predadores, Pedro assimila-se ao meio do navio, com o intuito da auto-conservação.

¹¹³ Beazée apud Philippe Hamon. *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette Livre, 1996, p. 23.

¹¹⁴ Roger Caillois. *O Mito e o Homem*. Lisboa: Edições 70, 1972, p. 63.

Depois de inúmeras tentativas fracassadas, finalmente Pedro foi capaz de esvaziar uma garrafa. Mas o mais relevante é o que ocorreu depois disso: o macaco foi capaz de falar:

*...weil ich nicht anders konnte, weil es mich drängte, weil mir die Sinne rauschten, kurz und gut "Hallo!" ausrief, in Menschenlaut ausbrach, mit diesem Ruf in die Menschengemeinschaft sprang und ihr Echo - "Hört nur, er spricht!" wie einen Kuß auf meinem ganzen schweißtriefenden Körper fühlte.*¹¹⁵

... porque não podia fazer outra coisa, porque era impelido para isso, porque os meus sentidos rodavam – eu bradei sem mais “alô!”, prorrompi num som humano, saltei com esse brado dentro da comunidade humana e senti, como um beijo em todo o meu corpo que pingava de suor, o eco – “Ouçam, ele fala!”.¹¹⁶

A linguagem humana é o símbolo máximo da metamorfose de Pedro, é através dela que ele “salta” para a comunidade humana, mas ela não é resultado de uma ação racional, orientada à ação comunicativa, porém de uma confluência imperativa totalmente arbitrária: o macaco “não podia fazer outra coisa”, “era impelido a isso” e os seus “*sentidos rodavam*”. É através dessa linguagem formada a partir de uma situação insustentável que se coloca também a possibilidade de que ele escolhesse entre o jardim zoológico e o teatro de variedades e optasse por esse último. A saída *mimética* (no sentido de imitação) que se ofereceu, ou melhor, que foi criada por Pedro é também uma via dupla: o macaco relata que seu primeiro professor quase se tornou ele próprio um símio.

Essa passagem sobre a capacidade do macaco em articular a linguagem reflete de maneira concisa a discussão sobre o animal e o humano que percorre o texto. A fala, ao menos nessa sua constituição original, é despida de uma reflexão racional, ao contrário, ela é produto dos *sentidos que rodavam*. Assim, nessa passagem da narrativa, a ambiguidade inerente ao discurso irônico penetra no cerne das propriedades racionais humanas para questionar a sua nobreza. Essa dimensão fica realçada pelo fato de que o macaco receba a resposta dos homens do navio (“*Ouçam, ele fala!*”) a partir da sua sensibilidade corpórea implícita na bela comparação de Kafka: “...como um beijo em todo o meu corpo que pingava de suor...”. É uma característica peculiar do pensamento do escritor operar nessa espécie de lógica que subverte a lógica convencional. Dessa

¹¹⁵ Franz Kafka. Ein Bericht für eine Akademie, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, op. cit. p. 243.

¹¹⁶ Franz Kafka. Um Relatório para uma Academia, in *Um Médico Rural*, op. cit., p. 70.

forma, a valorização quase sacra de uma determinada forma de raciocinar, característica dos pressupostos iluministas, fica prejudicada.

Todos os progressos acabaram conduzindo Pedro à “formação média de um europeu”. Mas esse processo não é visto por ele como uma vitória, os progressos não são “superestimados” por ele:

*Das wäre an sich vielleicht gar nichts, ist aber insofern doch etwas, als es mir aus dem Käfig half und mir diesen besonderen Ausweg, diesen Menschenausweg verschaffte. Es gibt eine ausgezeichnete deutsche Redensart: sich in die Büsche schlagen; das habe ich getan, ich habe mich in die Büsche geschlagen. Ich hatte keinen anderen Weg, immer vorausgesetzt, daß nicht die Freiheit zu wählen war.*¹¹⁷

Em si mesmo talvez isso não fosse nada, mas é alguma coisa, uma vez que me ajudou a sair da jaula e me propiciou essa saída especial, essa saída humana. Existe uma excelente expressão idiomática alemã: *sich in die Büsche schlagen* [desaparecer misteriosamente, cair fora]; foi o que fiz, caí fora. Eu não tinha outro caminho, sempre supondo que não era possível escolher a liberdade.¹¹⁸

A saída escolhida também implicou uma renúncia inerente: o sacrifício do macaco consistiu em deixar de existir para poder escapar da situação sem saída em que se encontrava.

Embora na alusão à chimpanzé semi-amestrada com quem Pedro se permite passar bem “à maneira dos macacos” haja o forte indício de que essa transformação não tenha sido concluída plenamente, também é significativo que o macaco não suporte a visão dela durante o dia “...pois ela tem no olhar a loucura do perturbado animal amestrado; isso só eu reconheço e não consigo suportá-lo.” O macaco termina o seu relatório com um pequeno balanço, também significativamente irônico e alusivo à crítica à ciência (que seus interlocutores representam), uma vez que a isenção e objetividade da “difusão de conhecimentos” afasta qualquer julgamento:

*Im ganzen habe ich jedenfalls erreicht, was ich erreichen wollte. Man sage nicht, es wäre der Mühe nicht wert gewesen. Im übrigen will ich keines Menschen Urteil, ich will nur Kenntnisse verbreiten, ich berichte nur, auch Ihnen, hohe Herren von der Akademie, habe ich nur berichtet.*¹¹⁹

¹¹⁷ Franz Kafka. Ein Bericht für eine Akademie, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, op. cit. p. 244.

¹¹⁸ Franz Kafka. Um Relatório para uma Academia, in *Um Médico Rural*, op. cit., p. 71.

¹¹⁹ Franz Kafka. Ein Bericht für eine Akademie, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, op. cit. p. 245.

Seja como for, no conjunto eu alcanço o que queria alcançar. Não se diga que o esforço não valeu a pena. Não mais não quero nenhum julgamento dos homens, quero apenas difundir conhecimentos; faço tão-somente um relatório; também aos senhores, eminentes membros da Academia, só apresentei um relatório.¹²⁰

Questões (kafkianas)

Existem interpretações variadas para *Um relatório para uma academia*. Dentre elas, figuram fortemente as que cedem à tentação mais imediata de ler as obras de Kafka como alegorias de processos mais abrangentes. Se, por um lado, essa via que a obra costuma oferecer é capaz de conduzir a certas soluções, por outro, ela é cercada por sutis armadilhas que também são especificidades próprias do autor.

A leitura mais clássica nesse âmbito das interpretações é a que tem a narrativa como sátira ao processo de assimilação dos judeus. Essa é a via seguida, por exemplo, por Ritchie Robertson na leitura que faz para essa narrativa específica. Para o crítico, Kafka teria se baseado na discussão contemporânea, aventada pelo Primeiro Congresso Sionista, que via os esforços de assimilação dos judeus nas sociedades ocidentais como mimetismo.¹²¹ Embora essa seja uma possibilidade de leitura, é também uma solução que deixa de destacar outros aspectos do texto de Kafka, que não permitem a formação de uma imagem tão direta, específica e restrita.

Outra interpretação corrente é a que parte da correlação com o processo de evolução da humanidade. Margot Norris¹²², por exemplo, parte dessa premissa para discutir as leituras do evolucionismo desde seu surgimento com Darwin, passando por Nietzsche e chegando a Kafka. A autora cria uma discussão que passa pelas metamorfoses do papel da *mimesis* nos diferentes autores. Como o escritor tcheco teria tido contato com a teoria da evolução das espécies tanto através de Darwin como de Nietzsche, teria criado uma leitura “complexa e impura”, na qual a “interpretação psicológica, anti-progressiva e anti-anthropocêntrica de Nietzsche” sobressairia frente a teoria de Darwin. Para a autora, isso se comprovaria facilmente pelo fato de que, em *Um*

¹²⁰ Franz Kafka. Um Relatório para uma Academia, in *Um Médico Rural*, op. cit., p. 72.

¹²¹ Ritchie Robertson. *Kafka: Judaism, Politics, and Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1985.

¹²² Margot Norris. Darwin, Nietzsche, Kafka, and the Problem of Mimesis, *MLN*, Vol. 95, nº 5, Comparative Literature (Dec., 1980), pp. 1232-1253.

Relatório para uma Academia, a mímica intelectual do macaco prepondera sobre a dimensão biológica.

Independentemente das alegorias mais específicas, é possível constatar que o texto de Kafka se esforça por suscitar questões, mais do que as resolver e enquadrar. Desse modo, a ambiguidade tem um papel inerente. O texto aborda (nos limites da sua lógica interna) dados concretos de um processo de metamorfose, dentro de uma lógica temporal específica. Uma interpretação a partir do processo de evolução se sustenta como perfeitamente legítima a partir dos dados que nos são oferecidos pelo texto. Mas, possivelmente, o que importa mais para Kafka, tanto nessa narrativa, como no restante de sua obra, não é a transmissão verossímil dos fatos, adaptável a interpretações coerentes, mas as sugestões embutidas que nos remetem a uma ausência de sustentação da unicidade de sentido.

A narrativa mostra claramente que não há uma visão teleológica do processo de humanização do macaco. O processo se pautou por decisões mais ou menos instintivas. Não obstante, o fato de que o macaco fale a uma academia deixa implícito que, no decorrer desse processo, ele chegou ao âmbito da razão.

A passagem tem um caráter accidental, embora tenha sido fruto de uma situação “sem saída”, a humanização e civilização (e tudo o que esses processos implicam, como por exemplo, o desenvolvimento da razão, a contenção das pulsões etc) *resultam de uma situação de contingência*. Tal situação serve de sustentação à crítica à concepção humana de liberdade. E nesse ponto específico é que está a percepção de Kafka de que a sociedade humana e a liberdade sofrem uma separação inerente. A história (a lembrança do macaco) só aparece depois de ele dar o primeiro passo para a condição humana. Conforme vimos, esse passo é dado a partir de um ato de violência e de dor. É também junto a esse primeiro passo que a condição de liberdade é cerceada. Essa convergência entre humanidade, história, violência e falta de liberdade é reveladora de um entroncamento presente na visão crítica de Kafka da sociedade.

Essa é uma das questões para as quais procuro chamar mais atenção na leitura que efetuo da narrativa. A possibilidade de o macaco discorrer sobre tal convergência de maneira clara, coerente e equilibrada só pôde ser dada pelo ordenamento da razão que ele conseguiu alcançar. A razão é, então, o elemento que organiza e reconstrói a história do macaco com o intuito (irônico) de “difundir conhecimentos”. Os fatos apresentados por Kafka são perfeitamente legíveis do ponto de vista do processo de evolução da espécie humana. No entanto, parece que o destaque maior dado pelo escritor não é ao

processo em si, mas às suas implicações. As formas de tratar essas implicações são peculiares ao narrador kafkiano e perturbam a leitura linear que o leitor acompanha. Pedro, esse narrador posicionado num “entre-lugar”, nos apresenta um relatório perfeitamente organizado de uma perspectiva lógica, no entanto, os jogos ambíguos que se criam no interior da narrativa não permitem que possamos nos ater apenas à logicidade dos fatos apresentados.

Além da questão da ironia que procurei apontar, um dos mais significativos aspectos desse jogo entre verdade e narrativa (que é também um jogo entre sentido e história) é o fato desse narrador estrangeiro situar-se entre os papéis de artista do teatro de variedades e o de relator a uma academia (de cientistas?). O narrador expõe realmente à academia um processo de passagem da situação do macaco sem saída para o teatro de variedades ou o narrador estaria encenando seu monólogo *dentro* do teatro de variedades? Não é possível determinar essa situação. Acredito que essa é uma das indeterminações importantes que estão no cerne da literatura de Kafka e que, provavelmente, nem ele poderia resolver. De variadas perspectivas, a narrativa aponta para um *sentido formado historicamente*. A ausência de teleologia, a tipologia secularizada apontada por Neumann e a indeterminação do papel de Pedro são todos aspectos que têm em comum a capacidade de apontar para a desestruturação de um sentido externo e abrangente incitada pela narrativa.

O caminho percorrido pelo macaco até chegar à frente da comunidade acadêmica, à qual dirige seu relato, pode também ser examinado do ponto de vista de uma *formação (Bildung)* distorcida. A tarefa de conciliação entre eu e mundo proposta pelos romances de formação é aqui desempenhada de maneira extremamente desencantada e dessacralizada. O eu se constitui a partir da anulação da natureza primária do macaco. Pedro só domina o mundo social e só se constitui como sujeito da sua história (são dois processos paralelos) a partir do ato de violência que destrói sua existência anterior, que era configurada de maneira orgânica com seu ambiente. Mas essa entrada no mundo civilizado só é capaz de garantir a “saída”, a sobrevivência. Não é capaz de abrir caminhos para a liberdade.

Ponto relevante é que essa passagem é feita pelo macaco “sozinho” (“Todo acompanhamento se mantinha bem recuado diante da mureta”). Possivelmente, esse caráter solitário da metamorfose em humano está aliado a uma concepção secularizada da história. Embora o acompanhamento (os conselhos, os aplausos, a música orquestral

¹²³) seja mencionado, ele não tem uma participação efetiva. Assim, podemos aventar a possibilidade de que esse acompanhamento remeta a ausência de algo mais abrangente (um deus, talvez) que guiaria efetivamente a história. No entanto, mesmo sem recorrer a essa imagem mais explícita, o caráter solitário da formação de Pedro serve para destacar a especificidade da literatura de Kafka em suas relações com a tradição literária do romance de formação (*Bildungsroman*). Enquanto lá se trata de percorrer o mundo e travar conhecimento com diferentes pessoas, com o intuito de acumular aprendizados que formariam o eu, o sujeito; aqui, em Kafka, trata-se de *forçar* uma forma de existência que permita a sobrevivência. O eu também é formado nesse processo kafkiano, mas ele já não é o resultado de um acúmulo de experiências e conhecimentos que conduzissem a um aperfeiçoamento, porém fundamentalmente de uma *renúncia*.

O paralelo que traço tendo em vista as formas narrativas não tem pretensões rigorosas. Apenas procuro marcar uma especificidade da narrativa kafkiana. Nesse sentido, de maneira extremamente sóbria, *Um relatório a uma academia* acentua que a “formação média de um europeu” foi alcançada sem que os processos sociais correspondentes tenham sido assimilados de maneira espontânea e orgânica pelo protagonista.

Por conta desse caráter não redentor que, no entanto, permite a auto-conservação, observamos que as peculiaridades da “formação” humana no texto de Kafka deixam implícita uma crítica que por vezes se constrói claramente, mas, por outro lado, não é capaz de avançar no sentido da positividade emancipatória. E essa é a peculiaridade inerente da obra kafkiana: a crítica parece se construir minando os sentidos positivos aos quais se apegam leitores e intérpretes.

Essa auto-conservação do macaco pode funcionar como indicadora da auto-conservação na formação do indivíduo humano. Conforme procurei demonstrar, a “saída humana” implicou o abandono da condição orgânica anterior, que constituía Pedro Vermelho antes de individualizar-se como tal, ou seja, a condição orgânica que lhe advinha da sua condição de símio. A liberdade não tem lugar nessa existência humana justamente porque se trata de uma existência fundamentada na renúncia e separação da natureza. O preço da auto-conservação é a limitação e cerceamento de liberdade.

¹²³ Todos esses motivos ligam *Ein Bericht für eine Akademie* à *Auf der Galeria* (discutida anteriormente), demonstrando que o volume de *Ein Landarzt*, escrupulosamente organizado por Kafka, pauta-se por variados diálogos possíveis entre os textos que o compõem.

Vale recorrer à discussão que Horkheimer faz sobre o tema da auto-conservação, embora não seja possível e nem seja o propósito abordá-la extensamente. No texto intitulado “Razão e Auto-conservação”¹²⁴, Horkheimer relaciona intimamente esses dois âmbitos. Para esse filósofo, a razão desenvolveu-se como a mais sublime das características humanas, de forma que a filosofia burguesa (aliás, a única que existe, conforme observa o autor) “é em sua essência racionalista”. Mas se o conceito de razão se construiu teoricamente sobre o pressuposto forte da “universalidade da liberdade”, na prática ele está fortemente associado ao cálculo, de modo que a razão tornou-se “figura alegórica”. Nesse desenvolvimento, a razão se constituiu como subordinação do indivíduo ao todo. Embora os filósofos gregos pensassem esse todo inicialmente como a coletividade, visando um ideal de harmonia, tal concepção não se concretizou e a sociedade de classes (sempre conforme Horkheimer) é a maior prova de que a universalidade da razão não provém do “acordo de todos os indivíduos”.

Para os meus propósitos, é importante ressaltar a constatação de Horkheimer de que esse ideal do trabalho humano coletivo só é possível através da inibição das pulsões.

Apenas a inibição da pulsão torna possível o trabalho humano coletivo. A inibição, que originalmente vem de fora, deve tornar-se exercida pela própria consciência.¹²⁵

Para o autor, trata-se de uma inibição que já estava completamente elaborada na antiguidade e cujo progresso está pautado na sua extensão social. Tal inibição, que se constitui como auto-conservação, está à serviço da razão não no sentido de uma “solidariedade universal” (conforme de início se configurou teoricamente), mas envolve a manutenção de privilégios de classe. O que é relevante para a perspectiva que procuro demonstrar é que o ideal de afirmação total de si volta-se contra o indivíduo ao afirmá-lo em detrimento da coletividade¹²⁶. Esse ideal de auto-conservação que se impõe como pressuposto supremo ratifica até mesmo o seu contrário: o sacrifício. É o que ocorre, conforme exemplos de Horkheimer, durante a revolução burguesa e a contra-revolução. Todas essas questões estão muito presentes para o autor no período que escreve o texto (1942), uma vez que se ligam às reflexões diante do fascismo.

¹²⁴ Max Horkheimer. Vernunft und Selbsterhaltung, in *Gesammelte Schriften* (volume 5), Herausgegeben von Gunzelin Schmid Noerr. Frankfurt am Main: Fischer, 1997, pp. 320- 350.

¹²⁵ Idem, p. 325.

¹²⁶ Idem, p. 329 e ss.

A “saída” realizada pelo macaco Pedro Vermelho relaciona-se com essas concepções, sem ser ilustrativa delas. A reflexão que procuro fazer visando a narrativa não deve ser determinada pela reflexão teórica; no entanto, no âmbito da especificidade da literatura de Kafka, é possível reconhecer desdobramentos que, por se pautarem fortemente na perspectiva da realidade, encontra consonâncias em desenvolvimentos filosóficos.

A obra de Kafka é marcada por uma exposição peculiar do animal. Especificamente nesse relatório, a passagem é do animal ao humano. Sutilmente, entrelaçadas a uma narrativa aparentemente despretensiosa (“*faço tão somente um relatório*”), grandes questões são formuladas. Acredito que a mais sobressalente delas é a relação natureza e sociedade, entrevista a partir da relação animal e homem. Entre os textos de “Notas e Esboços” presentes na *Dialética do Esclarecimento*, há um intitulado “O Homem e o Animal”. Lá, Adorno e Horkheimer retomam a tese do livro de um modo específico que permite interlocuções com a discussão sobre a narrativa de Kafka. Os autores apresentam a separação clássica que se faz entre homem, como portador de razão, e animal, como ser irracional. De tal modo que “todo animal recorda uma desgraça infinita ocorrida em tempos antigos”.¹²⁷ Essa concepção permite que, em nome do progresso e da ciência, cometam-se atrocidades em relação aos animais. Além disso (e sobretudo), ela corrobora a separação radical de sociedade e natureza, com a dominação da segunda pela primeira.¹²⁸

Pedro denota a metamorfose da relação humana com a natureza a partir de sua posição peculiar. Ele tem ampla consciência do processo; a despeito de não poder se lembrar do estado orgânico em que vivia, pode discorrer com minúcia sobre o período de passagem. Assim, esse narrador do “relatório” é capaz de nos demonstrar de maneira muito específica as relações de dominação que exercemos sobre a natureza em nome da vida social e, além disso, nos advertir, implicitamente, que essa separação não deveria permitir que ignoremos as leis “elementares da vida”, que de algum modo se fazem presente, mesmo no cerne da civilização.

¹²⁷ Theodor Adorno e Max Horkheimer. O Animal e o Homem, in *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 231.

¹²⁸ Nesse sentido, faço uma breve referência à discussão desenvolvida por Oswaldo Giacóia tendo em vista essa questão da relação homem-natureza. O autor aponta para a emergência de se construir uma nova diretriz para essa relação, que não se pautaria apenas na satisfação dos interesses humanos, mas que procure conciliar uma ética que reconheça um direito próprio à natureza. Cf. Oswaldo Giacóia Junior. Sobre Ética Animal, in *Cadernos AEL: Anistia e Direitos Humanos*, v. 13, n° 24 e 25, Campinas: Unicamp, IFCH, AEL, 2008, pp. 39-64.

Esse caráter da narrativa de Kafka nos permite relacioná-la com as discussões científicas que se desenvolveram ao redor do período em que ela foi escrita. Além da já citada (e mais explícita) alusão ao darwinismo (*A origem das espécies* foi publicada em 1859), existem relações entre as questões sugeridas por Kafka nesse texto e algumas das questões desenvolvidas em *O mal-estar na civilização* (escrito por Freud em 1929). Destaco, dentre essas relações, a questão mais geral da sociedade como instância repressora dos impulsos vitais de prazer e de morte. Essa dinâmica civilizacional complexa desenvolvida pelo psicanalista encontra consonâncias no texto literário de Kafka. Um aspecto que sublinho no tratamento dado por esse texto literário a tais questões é a já mencionada característica da sobriedade ou (nos termos de Walter Benjamin) da serenidade, que, além do caráter que procurei apontar mais acima e que corresponde ao comportamento do narrador enquanto personagem no enquadramento interno do texto, é observável também na dimensão mais ampla do conteúdo do texto como um todo. Mesmo que não repouse numa perspectiva de objetividade científica, as reflexões que estão presentes na narrativa não se submetem, por outro lado, a um pesar advindo do contundente despojamento de características de sacralidade ou nobreza associadas à condição humana.

Uma época desafortunada

A narrativa que dá título a *Um Médico Rural* é a segunda do volume. Trata-se de um dos textos mais enigmáticos de Kafka. Provavelmente foi escrita entre o fim de 1916 e o início de 1917. A maioria das interpretações costuma repousar sobre os motivos sexuais que aparecem no texto. Optei por não tentar estabelecer leituras desses motivos ou uma explicação geral; antes, interessa-me outra questão que têm também recorrência na narrativa: os aspectos que suscitam articulações relacionadas ao tempo e à história no interior do texto.

Em primeiro lugar, ressalvo que não me pauto por uma convergência entre a questão do tempo e a questão da história. Giorgio Agamben, no artigo intitulado “Tempo e História”¹²⁹, expõe resumidamente algumas concepções do tempo em correntes específicas de pensamento. Esse autor afirma:

Toda concepção da história é sempre acompanhada de uma certa experiência do tempo que lhe está implícita, que a condiciona e que é preciso, portanto, trazer à luz. Da mesma forma, toda cultura é, primeiramente, uma certa experiência do tempo, e uma nova cultura não é possível sem uma transformação desta experiência.¹³⁰

Não é possível, nem é o meu objetivo, referir às concepções expostas por Agamben de maneira extensiva, mas sublinho que esse autor chama atenção para o fato de que o pensamento político moderno tenha concentrado sua atenção na história, sem elaborar uma concepção correspondente de tempo.¹³¹

Para os meus propósitos, importa destacar a distinção que esse autor sublinha (entre tempo e história), que deverá funcionar como orientação para as observações que se seguem, no sentido de viabilizar uma leitura da obra de Kafka que escape a uma certa redução por vezes operante entre os intérpretes. Essa redução consiste em ler a ausência de uma temporalidade linear ou de datação explícita no interior das narrativas do

¹²⁹ Giorgio Agamben. Tempo e História: Crítica do instante e do contínuo, in *Infância e História*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, pp. 109-128.

¹³⁰ Idem, p. 111.

¹³¹ Para Agamben, mesmo o materialismo histórico teria recorrido a uma “experiência tradicional do tempo” que não estaria à “altura” da sua “concepção revolucionária da história”: “A representação vulgar do tempo como um continuum pontual e homogêneo acabou então desbotando sobre o conceito marxista da história: tornou-se a fenda invisível através da qual a ideologia se insinuou na cidadela do materialismo histórico.” Ibidem.

escritor como indício da falta de historicidade da obra. No decorrer da argumentação procurarei apontar para algumas dessas leituras e, ao mesmo tempo, demonstrar que elas repousam sob esse pressuposto falho da convergência de concepção de tempo e concepção de história.

A narrativa *Um Médico Rural* (*Ein Landarzt*) expõe a história de um médico de aldeia que recebe o chamado para visitar um doente, mas não tem cavalos em casa para transportá-lo. A empregada (Rosa) procura ajudá-lo a encontrar um. De repente, de dentro da pocilga, surge um cavalariaço com dois cavalos. Assim, o médico pode ir à casa do doente, mas antes percebe que o cavalariaço tem a intenção de violentar Rosa. Embora preso ao dilema de salvar o doente ou a empregada, a ordem do cavalariaço faz com que os cavalos avancem e rapidamente o médico está na casa do doente. Lá encontra um garoto na cama; depois de um tempo imaginando que não há doença alguma, percebe a ferida no flanco do rapaz. Os cavalos ficam na janela, observando. Em determinado momento, o médico é despido e colocado na cama junto ao doente. Finalmente, o médico resolve sair da situação: foge, mas sem tempo de colocar suas roupas. No entanto, diferentemente da ida, a volta é eternizada, de modo que o médico fica vagando sobre o cavalo sem a possibilidade de avançar.

Registro esse resumo sem grandes pretensões, apenas visando uma breve apresentação; seria impossível reproduzir as sutilezas narrativas do texto.

Uma delas (e que é sempre de grande importância registrar) é a da perspectiva do narrador. Aqui ele aparece em primeira pessoa, é o médico quem nos relata a história, inicialmente utilizando os verbos no passado, mas a partir de um determinado ponto (quando o cavalariaço agride Rosa com uma mordida no rosto) passa a empregá-los no presente, de modo que não é possível determinar em que momento o narrador vivenciou a experiência que relata, ou seja, não é possível determinar temporalmente os fatos nem mesmo dentro do enquadramento do ponto de vista narrativo.

As interpretações costumam destacar perspectivas de cunho sexual, que tem lugar em diferentes passagens da narrativa. O nome da empregada (Rosa) e a ferida do rapaz (*“a flor no seu flanco”*), por exemplo, costumam ser lidos como alusão ao aparelho genital feminino. Mais explícito ainda é o fato de o médico ser despido e deitado na cama do doente enquanto, em sua casa, Rosa estaria, provavelmente, sendo violentada pelo cavalariaço.

Muitos são os aspectos que alimentam as leituras que sublinham aspectos sexuais. Mas gostaria de destacar alguns outros pontos que têm também relevância, embora apareçam como referências menos evidentes.

Assim que o médico descobre a ferida, o jovem lhe pergunta: “Você vai me salvar?” (*Wirst du mich retten?*). O médico inicia então uma curta digressão, que merece ser citada e em seguida melhor examinada:

*So sind die Leute in meiner Gegend. Immer das Unmögliche vom Arzt verlangen. Den alten Glauben haben sie verloren; der Pfarrer sitzt zu Hause und zerzupft die Meßgewänder, eines nach dem andern; aber der Arzt soll alles leisten mit seiner zarten chirurgischen Hand.*¹³²

Assim são as pessoas na minha região. Sempre exigindo o impossível do médico. Perderam a antiga fé; o pároco fica sentado em casa desfiando uma a uma as vestes litúrgicas; mas o médico deve dar conta de tudo com sua delicada mão de cirurgião.¹³³

Aparece nessa passagem uma relação histórica complicada, que Kafka retrata também de maneira complexa. Trata-se da relação entre secularização e religião (ou encantamento), que não é exposta pelo escritor a partir de uma dualidade facilmente discernível, nem sob o ponto de vista de uma sucessão linear. A antiga fé religiosa foi transferida para outra ordem: a científica, aqui representada pela figura do médico. No entanto, o cirurgião, que personifica a ordem secular da medicina, é plenamente consciente das suas limitações.

A complexidade dessa relação entre ciência e crença é reforçada na exposição pelo fato da possibilidade de cura *médica* aparecer sob a perspectiva de um *rito*. Quem solicita o rito é o coro, que aparece como a voz da crença popular. Aliás, a opção pela ambientação no mundo rural, em vez do mundo urbano, surge como indício da perspectiva do prosaico, enquanto universo capaz de expor também com força as grandes questões da época¹³⁴. O médico apenas resigna-se ao papel de personagem do

¹³² Franz Kafka. Ein Landarzt, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, op. cit. pp. 204-205.

¹³³ Franz Kafka. Um Médico Rural, in *Um Médico Rural*, op. cit., p. 19.

¹³⁴ Além disso, a frequente exposição do mundo rural na obra de Kafka também pode ser associada a uma maneira de esquivar-se da dimensão do progresso e da técnica. A dimensão urbana também tem um espaço forte (por exemplo em *O Processo* ou *O Desaparecido*), mas ela tem sua contrapartida no cotidiano das aldeias. Essa sobreposição espacial também alia-se a uma forte sobreposição temporal, na

rito solicitado pelo coro, por isso o aceita, embora dê mostras de não acreditar na efetividade da cura do doente.

*Nun, wie es beliebt: ich habe mich nicht angeboten; verbraucht ihr mich zu heiligen Zwecken, lasse ich auch das mit mir geschehen; was Will ich Besseres, alter Landarzt, meines Dienstmädchens beraubt!*¹³⁵

Bem, como quiserem: não me ofereci; se abusam de mim visando a objetivos sagrados deixo que também isso aconteça comigo; o que mais desejo de melhor, eu, velho médico rural a quem roubaram a criada?¹³⁶

É nessas circunstâncias que deixa que lhe tirem a roupa e o coloquem na cama ao lado do rapaz doente. Nessa situação complexa a narrativa expõe as ordens do sagrado e do profano de maneira extremamente imbricada. A medicina, a ordem secular não aparece como uma tábua de salvação e resolução. A figura do médico, representante dessa ordem, submete-se à crença popular, não porque coloque qualquer fé nela, mas porque sabe que a sua ciência também não é capaz de resolver o problema do rapaz e também porque ele próprio encontra-se na condição desoladora de “velho médico rural a quem roubaram a criada”.

Submetidos a essa situação mágica (não devemos esquecer do coro que complementa essa perspectiva), tanto o paciente como o médico sabem que se trata de uma submissão sem eficácia. O rapaz afirma:

*Mein Vertrauen zu dir ist sehr gering. Du bist ja auch nur irgendwo abgeschüttelt, kommst nicht auf eigenen Füßen. Statt zu helfen, engst du mir mein Sterbebett ein. Am liebsten kratzte ich dir die Augen aus.*¹³⁷

Tenho muito pouca confiança em você. Atiraram-no aqui de algum lugar, você não veio por vontade própria. Em vez de me socorrer, está tornando mais estreito o meu leito de morte. O que eu mais gostaria de fazer seria arrancar os seus olhos.¹³⁸

qual atraso e desenvolvimento são termos que se imiscuem e perdem a distinção clara dada pela pesquisa científica.

¹³⁵ Franz Kafka. Ein Landarzt, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, op. cit. p. 205.

¹³⁶ Franz Kafka. Um Médico Rural, in *Um Médico Rural*, op. cit., p. 19.

¹³⁷ Franz Kafka. Ein Landarzt, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, op. cit. p. 205.

¹³⁸ Franz Kafka. Um Médico Rural, in *Um Médico Rural*, op. cit., p. 20.

O médico, preso à sua profissão, como um típico personagem kafkiano, responde que concorda com o rapaz e complementa: “Mas eu sou médico. O que devo fazer?” – frase que revela toda a descrença resignada à qual está submetido. A esse médico nada resta a fazer, a não ser trazer um pouco de consolo ao rapaz. Utiliza-se de sua experiência para isso. Mas não pode oferecer, nesse consolo, uma perspectiva de cura ou sequer de melhora, sua experiência profissional não é capaz de apontar para possibilidades de saída para o doente. Trata-se, significativamente, de uma experiência negativa. Com ela, o médico pode apenas expor situações piores que a do rapaz:

*Ich, der ich schon in allen Krankenstuben, weit und breit, gewesen bin, sage dir: deine Wunde ist so übel nicht. Im spitzen Winkel mit zwei Hieben der Hacke geschaffen. Viele bieten ihre Seite an und hören kaum die Hacke im Forst, geschweige denn, daß sie ihnen näher kommt.*¹³⁹

Eu, que já estive em todos os quartos de doentes, por toda parte, eu lhe digo: sua ferida não é assim tão má. Aberta com dois golpes de machado em ângulo agudo. Muitos oferecem o flanco e quase não ouvem o machado na mata, muito menos que ele se aproxima.¹⁴⁰

Esse consolo, que consiste em apresentar, para alguém em situação difícil, situações piores que a sua, acaba tendo certo efeito sobre o rapaz. Esses “anjos sem asas”, conforme Benjamin argumenta em relação a alguns personagens de Kafka, não têm condições de solucionar as situações. Embora possam acolher e acalantar, não podem apresentar efetivamente respostas às situações conflituosas. Nesse caso, aparece mais uma dualidade marcante: entre o experiente médico (“velho médico rural”) e um jovem. A falta de perspectiva é partilhada por ambos, mas o médico parece ter elaborado de maneira mais serena uma espécie de resignação que lhe adveio com a maturidade. O traço de serenidade sublinhado por Benjamin na obra de Kafka tem essa dimensão ambígua, que não configura uma solução, sequer um aconselhamento, mas apenas uma dimensão de acolhimento.

Na sequência da narrativa, ao médico resta então sair dessa situação mágica à qual foi submetido. A saída de tal situação apresenta-se como uma espécie de fuga (“Mas já era hora de pensar na minha salvação”). O quadro tem, então, esse aspecto desolador, no qual nem a dimensão mítica do rito, nem a medicina propiciam soluções

¹³⁹ Franz Kafka. Ein Landarzt, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, op. cit. p. 206.

¹⁴⁰ Franz Kafka. Um Médico Rural, in *Um Médico Rural*, op. cit., p. 20.

efetivas. E o mundo assustador que a crença popular constitui é um mundo do qual o médico precisa fugir. A crença no encanto, no mágico revela-se como um âmbito perigoso. No entanto, em seu lugar não é possível investir uma fé na ciência, já que ela também não resolve.

A ideia de salvação (*Rettung*) aparece nesse ponto pela terceira vez. Ela se desdobra em três dimensões: a salvação de Rosa (“Só agora Rosa me vem outra vez à mente; o que vou fazer, como vou salvá-la [...]”); a salvação do rapaz, na passagem já citada, quando ele pergunta ao médico se vai salvá-lo; e, por fim, quando o médico pensa em salvar a si mesmo da situação mágica a qual foi submetido. A palavra guarda em si o entroncamento das dimensões que procuro ressaltar: tem forte cunho religioso, mas também pode ser usada numa perspectiva secular. No entanto, na narrativa de Kafka, o médico não tem condições de salvar nem a empregada, nem o jovem doente. Apenas consegue livrar a si mesmo do furor da crença popular, mas acaba se lançando em condições muito adversas, conforme veremos no parágrafo final da narrativa.

Ligada à forte ideia da salvação, está a perspectiva de um sacrifício (*Opfer*) da empregada:

*[...] aber daß ich diesmal auch noch Rosa hingeben mußte, dieses schöne Mädchen, das jahrelang, von mir kaum beachtet, in meinem Hause lebte - dieses Opfer ist zu groß, und ich muß es mir mit Spitzfindigkeiten aushilfsweise in meinem Kopf irgendwie zurechtlegen, um nicht auf diese Familie loszufahren, die mir ja beim besten Willen Rosa nicht zurückgeben kann.*¹⁴¹

[...] mas que desta vez eu ainda tivesse de sacrificar Rosa, essa bela moça que durante anos viveu na minha casa sem que eu a percebesse – esse sacrifício é grande demais e preciso de algum modo fazer com que isso entre na minha cabeça por meio de sofismas, a fim de não partir correndo para cima dessa família que nem com a melhor boa vontade pode me devolver Rosa.¹⁴²

Trata-se de um sacrifício que o médico não consegue compreender ou aceitar, por isso precisa raciocinar por meio de sofismas, sutilezas (*Spitzfindigkeiten*), a fim de não incorrer no impulso de tentar rompê-lo. Faz-se novamente presente, nesse sentido, a dinâmica entre crença e falta de fé, envolvida pela resignação e ausência de salvação. O médico percebe a existência do sacrifício, mas parece aceitar sua inevitabilidade; por

¹⁴¹ Franz Kafka. Ein Landarzt, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, op. cit. pp. 203-204.

¹⁴² Franz Kafka. Um Médico Rural, in *Um Médico Rural*, op. cit., pp. 17-18.

isso não reage e procura convencer-se à resignação, submetendo-se a artifícios de convencimento.

O sacrifício de Rosa não tem, no entanto, qualquer efetividade, é um sacrifício que se opera em vão, porque a vinda do médico não significou uma cura para a ferida do jovem. Essa ferida¹⁴³ curiosa é cruamente descrita pelo narrador: cor de rosa (o que remete imediatamente ao nome da empregada), com vermes “rosados por natureza e além disso salpicados de sangue [...], com cabecinhas brancas e muitas perninhas”. Também significativamente o rapaz afirma que essa “bela ferida”, com a qual veio ao mundo, foi todo o seu dote (*Ausstattung*): mais uma palavra facilmente associável a uma perspectiva sexual. Mas a palavra dote, nessa narrativa, pode também ser relacionada à herança inexorável e mais imediata: a que se configura a partir do próprio corpo.

Conforme Gerhard Neumann¹⁴⁴ demonstra num ensaio sobre o escritor, essa temática da herança pode ser relacionada às grandes questões pessoais de Kafka. Em 18 de janeiro de 1922, o escritor anota no diário a seguinte frase: “*Was hast du mit dem Geschenk des Geschlechtes getan?*”¹⁴⁵. (“O que você fez com o dom do sexo?”). Nas observações que esse crítico desenvolve a partir da questão, o termo *Geschlecht* é desdobrado em seus diferentes significados. Não se trataria apenas do sexo em sentido estrito, mas da herança familiar, geracional e da linhagem do escritor, e, subjacente a tudo isso, estaria a questão da produção literária. Neumann lê a passagem do diário como um momento complexo, no qual o escritor observa sua vida passada e pergunta não apenas sobre o dom da sexualidade (*Sexualität*), mas sobre o dom da vida em sentido amplo, o que no seu caso implicaria: a sequência da geração familiar, os milhares de anos na sequência de transmissão da história dos judeus e, sobretudo, o nascimento da arte a partir do corpo do criador. Neumann chama ainda atenção para o fato de que esse nascimento seja representado por Kafka, em outras referências, sempre como um ato biológico.

¹⁴³ Em um anexo à biografia de Brod, Dora Geritt menciona uma conversa de Kafka com uma mulher que teria lido a narrativa e dito ao escritor que tivera um primo morto por doença similar. Kafka teria respondido que nunca ouvira falar de uma doença similar e que a descrição era fruto de sua fantasia, embora o alegrasse saber que havia descrito o problema com tanta verossimilhança. Max Brod. *Kleine Erinnerungen an Franz Kafka* (von Dora Geritt), in *Franz Kafka. Eine Biographie*. New York : Schocken, 1946, pp. 285-287.

¹⁴⁴ Cf. Gerhard Neumann. “Eine höhere Art der Beobachtung” Wahrnehmung und Medialität in Kafkas Tagebüchern, in Beatrice Sandberg e Jakob Lothe (Hg.). *Franz Kafka: Zur ethischen und ästhetischen Rechtfertigung*. Freiburg im Breisgau: Rombach, Verlag, 2002, pp. 33-58.

¹⁴⁵ Franz Kafka. *Tagebücher 1914-1923/Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, op. cit., p. 199.

Para os propósitos da perspectiva que adoto, o que importa é que essa “bela ferida” da narrativa *Um Médico Rural* pode adquirir dimensões mais amplas que a relação mais imediata e usual com o sexo. Essas relações atariam o rapaz a uma tradição que se configura no seu corpo sob a forma da ferida.

Antes de avaliar o fim da narrativa, gostaria de destacar o curioso papel incorporado pelo cavalo nesse texto de Kafka. Esses dois cavalos que trouxeram o médico e que surgiram por encanto em sua pocilga são figuras que sobressaem no texto. Eles remontam, de certa forma, ao pequeno texto do cavaleiro do balde. Também lá o cavalo tem uma dimensão mágica, que suprime uma falta. Mas em *Ein Landarzt* os dois cavalos têm uma relação muito forte com potência e virilidade. Quando ficam em pé ao saírem da pocilga, eles soltam um “vapor denso”. E depois o narrador ainda frisa: “Noto que nunca viajei com uma parelha tão bonita e subo contente.” Na ida, eles arrastam o veículo “como madeira na correnteza”, atravessando a distância de dez milhas entre a aldeia do médico e a do doente num instante. Durante a permanência do médico no quarto do doente, os cavalos foram capazes (“não sei como”, diz o narrador) de escancararem as janelas pelo lado de fora, enfiarem cada um a cabeça por uma das janelas e contemplarem o doente. Além disso, na passagem citada mais acima, o rapaz diz ao médico, literalmente, que “Atiraram-no aqui de algum lugar, você não veio com os próprios pés” ¹⁴⁶ (*Du bist ja auch nur irgendwo abgeschüttelt, kommst nicht auf eigenen Füßen*) e expressa, dessa forma, exatamente a condição da vinda do médico, que não teve tempo de optar entre salvar a empregada ou socorrer o doente quando, ao sinal do cavalariaço, os cavalos saíram prontamente (aqui, o rapaz parece denunciar ao médico o fato de que o sacrifício da sua empregada foi feito sem a sua aquiescência deliberada). Esses cavalos “mágicos”, que obedecem ao misterioso cavalariaço, são os maiores responsáveis pela presença do médico no “leito de morte” do rapaz.

Não é possível determinar o lugar dessas figuras curiosas na narrativa de Kafka, nem é possível estabelecer uma interpretação específica. Mas podemos observar que eles têm uma relação específica (embora não determinável) com a passagem do tempo. Essa relação também não é tranquila, pois ela envolve a dimensão transfigurada que tanto intriga na obra de Kafka.

Quando atentamos para o parágrafo final do texto, é possível observar novamente esse aspecto temporal transfigurado ao qual os cavalos podem ser

¹⁴⁶ Tradução literal.

associados. Esse tempo ao qual remetem os cavalos é um tempo mítico que se instala no cerne do cotidiano. Os pressupostos verossimilhantes, prosaicos até (o mundo rural, o médico e sua configuração doméstica, o doente e suas relações familiares) são envolvidos por esses deslocamentos menos plausíveis.

A volta não é mais a todo vapor como foi a vinda para a casa do doente. Os cavalos arrastam-se vagorosamente. “Assim nunca vou chegar em casa”. As palavras finais do médico-narrador apresentam um quadro desolador:

*Nackt, dem Froste dieses unglücklichsten Zeitalters ausgesetzt, mit irdischem Wagen, unirdischen Pferden, treibe ich mich alter Mann umher. Mein Pelz hängt hinten am Wagen, ich kann ihn aber nicht erreichen, und keiner aus dem beweglichen Gesindel der Patienten rührt den Finger. Betrogen! Betrogen! Einmal dem Fehlläuten der Nachtglocke gefolgt – es ist niemals gutzumachen.*¹⁴⁷

Nu, exposto à geada desta época desafortunada, com um carro terrestre e cavalos não-terrenos, vou – um velho – vagando. Meu casaco de pele pende atrás da carroça, mas não posso alcançá-lo e ninguém na móvel canalha dos pacientes mexe um dedo. Fui enganado! Enganado! Uma vez atendido o alarme falso da sineta noturna – não há mais o que remediar, nunca mais.¹⁴⁸

O final do médico também remete diretamente ao final do *Cavaleiro do Balde*, que, como vimos, “ascende às regiões das montanhas geladas” para nunca mais voltar. No caso do médico rural, nem a virilidade de “cavalos não-terrenos”, nem a “móvel canalha dos pacientes” são capazes de salvá-lo da “geada desta época mais desafortunada” (nem o transcendente, nem o imanente ou, se quiserem, nem o divino, nem o humano). Nesse ponto, a referência à “época mais desafortunada” (*unglücklichstes Zeitalter*) aparece explicitamente como indício de que, em meio a todos os motivos sexuais passíveis de serem identificados no texto, a consciência da época, que procuro relacionar, sobretudo, ao dilema da desorientação acarretado pela secularização (de todo modo, ainda falha e incompleta), tem um papel muito presente na narrativa.

Dessa maneira, embora exista esse caráter transfigurado do tempo paralisado na viagem de volta do médico, não é possível deduzir simplesmente que não seja possível

¹⁴⁷ Franz Kafka. Ein Landarzt, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, op. cit. pp. 206-207.

¹⁴⁸ Franz Kafka. Um Médico Rural, in *Um Médico Rural*, op. cit., p. 21.

pensar as relações da obra de Kafka com a história, conforme alguns intérpretes costumam fazer.

Beda Allemann ¹⁴⁹, por exemplo, tratou de maneira muito específica a questão do tempo e da história na obra de Kafka. Nesse registro, salientou que o tempo a se considerar na interpretação de Kafka não seria aquele ao qual estamos acostumados e que remete a uma variedade de acontecimentos. Ao contrário, em Kafka “nada aconteceu ainda” (...*es ist noch nichts geschehn*¹⁵⁰). Lançando um argumento muito bem arquitetado, o autor afirma que na obra de Kafka expõe-se um tempo que, metaforicamente, condensa o pecado original e o juízo final. Assim, haveria um “*Stehender Sturm*lauf” (ofensiva inerte) em todas as narrativas. Justamente porque junto ao primeiro acontecimento (pecado original), está o último (juízo final); o resultado é que se unem dois âmbitos paradoxais: de um lado a impossibilidade do decurso histórico; de outro a mais alta possibilidade da consciência histórica (haja vista a condensação de início e fim). Nessa tensão atuariam também a esperança e o desespero. Allemann exemplifica a questão com diversas narrativas; apenas a título de ilustração retomo o fato de reinar o inverno incessante na aldeia de *O Castelo* ou, ainda, os despertares de K. em *O Processo* e de Gregor Samsa em *A Metamorfose*, que os lançariam diretamente no “*Stehender Sturm*lauf” sem remeter a nenhum passado ou futuro.

A breve incursão na perspectiva de Allemann é feita para demarcar a diferença das questões que procuro esboçar no tratamento das categorias tempo e história. Acredito que a interpretação de Allemann, ainda que construída de maneira bastante engenhosa e pautada nas anotações do próprio Kafka, sobretudo os aforismos e o diário, pode incorrer no problema de tomar o movimento interno do tempo na obra como indício de uma falta de historicidade e de relação com a realidade. Ou seja, embora as observações desse autor sejam muito pertinentes no que diz respeito à compreensão específica do tempo por parte de Kafka, ele não relaciona essa compreensão como indício da historicidade peculiar pertinente ao escritor. Assim, Allemann condena a compreensão reducionista de *O Castelo* e *O Processo* como críticas da burocracia. Certamente, um reducionismo simplista é condenável; no entanto, a dimensão de crítica à burocracia é também presente e forte. O fato de ser conformada a uma compreensão

¹⁴⁹ Beda Allemann. *Stehender Sturm*lauf. Zeit und Geschichte im Werke Kafkas, in *Zeit und Geschichte im Werk Kafkas*. Org por Diethelm Kaiser e Nikolaus Lohse. Göttingen: Wallstein, 1998, pp. 15-36.

¹⁵⁰ Franz Kafka. Aphorismen, in *Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß*, op. cit, vol. 6, p. 229.

toda peculiar do tempo enriquece e não anula essa crítica, porque denuncia o esvaziamento da experiência temporal dos indivíduos por conta da sua submissão à racionalidade burocrática.

Optar pelo reducionismo da obra de Kafka a facetas imediatas da sociedade moderna – como algumas leituras históricas costumam fazer – implica perdas consideráveis de outras dimensões, mas é igualmente falho recusar as dimensões de cotidianidade e o enraizamento histórico do escritor. A relação opera de maneira complexa: é justamente o seu pertencimento histórico a uma determinada época – que, dentre outras muitas peculiaridades, permite a constatação da ausência da transcendência do sentido – que possibilita ao escritor lidar com a percepção temporal da maneira específica diagnosticada por Allemann. Ainda aqui há uma perspectiva histórica que não deve ser absolutamente recusada, mas que, por outro lado, não deve ser lida apenas do ponto de vista de um condicionante externo.

Assim, acredito que o movimento que procurei destacar em *Um Médico Rural* repete-se na obra de Kafka de maneira insistente. Ou seja, a ausência de um tempo cronológico ou de um tempo datado nos textos do escritor não deve ser capaz de esconder o movimento mais sutil de um perspectivismo histórico capaz de expor as questões que a época suscita. Embora Kafka renuncie manipular essa consciência do tempo como outros romancistas modernos, tais como Thomas Mann ou Marcel Proust, conforme Allemann denota, ele faz uso extenso da sobreposição de questões associadas a períodos históricos específicos, o que acaba conduzindo à crítica da linearidade histórica (concepção temporal vigente no pensamento moderno, seja ele religioso, seja no interior da crítica marxista, conforme reflexão de Agamben já citada).

Para Roman Karst, os personagens de Kafka são colocados em espaços vazios, onde as leis convencionais da vida não valem. Esse crítico e editor do escritor tcheco salienta também a negação do passado em Kafka e afirma que “o ponteiro do relógio [...] permanece imóvel”¹⁵¹, de sorte que, “o presente é também um momento que dura eternamente e nunca perece”¹⁵². No entanto, essa leitura também não dá conta da dimensão que procuro destacar: o elemento transfigurado não pode ser encarado simplesmente como uma condição do mundo absurdo, mas serve em grande medida

¹⁵¹ Roman Karst. Kafka: Wort – Raum – Zeit, in *Franz Kafka*. Herausgegeben von Heinz Politzer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991, p. 553.

¹⁵² Idem, p. 554.

para realçar aquilo que Kafka herda da consciência histórica. Desse modo, questões como essa discutida mais acima, da relação entre mundo secular e mundo religioso/encantado, podem ser observadas em toda a sua força. Se em *Ein Landarzt* essas duas esferas não aparecessem imbricadas (conforme aparecem) e fossem expostas de maneira separada, não seria possível que constatássemos que de fato existe uma permanência da esfera religiosa na sociedade moderna. O texto, ao invés de dizê-lo explicitamente, é capaz de mostrá-lo. Embora não possamos determinar o lugar exato da dimensão da mágica no texto, somos levados, como leitores (exatamente por conta desse caráter de indeterminação), a um questionamento das estruturas de sentido que a época secularizada fornece.

O Corpo e o Tempo

Em *Der Neue Advokat* (O Novo Advogado) a figura do cavalo aparece novamente e também tem relações com o transcorrer do tempo. Essa curta narrativa que abre o volume de *Um médico Rural* expõe a figura de um cavalo que atravessou um longo período de tempo:

*Wir haben einen neuen Advokaten, den Dr. Bucephalus. In seinem Äußern erinnert wenig an die Zeit, da er noch Streitroß Alexanders von Macedonien war.*¹⁵³

Temos um novo advogado, o dr. Bucéfalo. Seu exterior lembra pouco o tempo em que ainda era o cavalo de batalha de Alexandre da Macedônia.¹⁵⁴

Mas essa transfiguração do tempo cronológico também não deve ser encarada apenas como uma técnica literária totalmente alheia à dimensão histórica, pois justamente essa rápida transposição do tempo é capaz de fornecer uma perspectiva comparativa extremamente condensada e rica. A dualidade que ressalta é entre a época da *ação*, figurada pelas batalhas de Alexandre da Macedônia e os *códigos* das leis, onde Bucéfalo achou melhor mergulhar.

¹⁵³ Franz Kafka. *Der Neue Advokat*, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, op. cit. p. 199.

¹⁵⁴ Franz Kafka. *O Novo Advogado*, in *Um Médico Rural*, op. cit., p. 11.

Mas apesar de *O Novo Advogado* demarcar a oposição entre o tempo passado da época da ação e o tempo presente do mergulho nos “códigos”, há uma dimensão de permanência da época esquecida que subsiste no corpo e no nome do advogado. Embora o exterior do novo advogado lembre “pouco o tempo em que ainda era o cavalo de batalha de Alexandre da Macedônia”, o narrador informa uma situação, que ele próprio testemunhara (nesse ponto, aparece uma perspectiva em primeira pessoa), na qual esse passado vem à tona através da dimensão corporal :

*Doch sah ich letzthin auf der Freitreppe selbst einen ganz einfältigen Gerichtsdiener mit dem Fachblick des kleinen Stammgastes der Wettrennen den Advokaten bestaunen, als dieser, hoch die Schenkel hebend, mit auf dem Marmor aufklingendem Schritt von Stufe zu Stufe stieg.*¹⁵⁵

Não obstante, eu vi na escadaria até um oficial de justiça muito simples admirar, com o olhar perito do pequeno frequentador habitual das corridas de cavalos, o advogado quando este, empinando as coxas, subia um a um os degraus com um passo que ressoava no mármore.¹⁵⁶

O corpo que traí o esquecimento e o reprimido é uma característica muito presente na obra de Kafka, é o elemento atávico, no qual persiste a dimensão mimética. Geralmente aliada à discussão sobre os animais, mas também presente de maneira significativa nos romances, essa questão da corporalidade frequentemente faz a denúncia da dimensão da permanência das pulsões, que mesmo a civilização não consegue controlar plenamente. Também informa de maneira sutil, mas bastante significativa, da dimensão animal do humano. Essa questão foi apontada de maneira muito bonita e peculiar no ensaio de Benjamin de 1934, quando ele identifica o corpo (de Gregor Samsa em *A Metamorfose* ou do K. em *O Castelo*) com uma terra estrangeira: “O estrangeiro/A estranheza – seu estrangeiro/sua estranheza – tornou-se seu senhor” (*Die Fremde – seine Fremde – ist seiner Herr geworden* ¹⁵⁷).

O corpo, nos textos de Kafka, tem um papel muito relevante e configura-se como uma dimensão intermediária que, de um lado, aparece como a unidade sobre a qual as forças sociais e políticas exercem seu poder; de outro, é também a zona na qual

¹⁵⁵ Franz Kafka. *Der Neue Advokat*, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, op. cit. p. 199.

¹⁵⁶ Franz Kafka. *O Novo Advogado*, in *Um Médico Rural*, op. cit., p. 11.

¹⁵⁷ Walter Benjamin Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages, in *Benjamin über Kafka*, op. cit., p. 24.

as forças da natureza se manifestam de maneira mais contundente. É nesse sentido, por exemplo, que o corpo de Gregor Samsa, transformado em monstruoso inseto (*ungeheueres Ungeziefer*), pode se relacionar tanto com o mundo do trabalho, como com uma espécie de natureza primária e “estrangeira” que se torna “senhora”, em detrimento dessa outra dimensão de unidade social, impedindo o desdobramento da vida em sociedade.

Também é esse território estrangeiro que está nos gestos do novo advogado, denunciando, na sua subida das escadarias ¹⁵⁸, uma dimensão esquecida ou reprimida do seu passado. E é essa talvez a maior peculiaridade das relações da obra de Kafka com a história. A história nunca é a história mais imediata. Nesse sentido, não é diretamente a história da guerra ou das revoluções ou da urbanização crescente ou do estatuto contemporâneo das leis. Essa história pontual e datada, que paradoxalmente tem desdobramentos intensos no período biográfico de Kafka, aparece em sua obra associada a um período mais amplo, por exemplo, o período que se instala biológica e não auto-evidentemente nos corpos dos personagens ¹⁵⁹, mas também se imiscui em âmbitos contemporâneos muito fortes (esse “novo advogado” está *afundado* no mundo burocrático). Além disso, o processo histórico não é exposto na obra de Kafka pelo viés coletivo, no sentido de acontecimentos que afetariam a vida de uma comunidade ampla de seres humanos. Antes, reconhecemos nos processos individuais dimensões que podem ser atribuídas ao enraizamento histórico. Desse modo, a condição individual problemática face os valores iluministas e civilizadores tem maior destaque que a exposição verossímil de grandes acontecimentos coletivos.

Em Kafka, expõe-se uma história que abarca temporalidades amplas, que aglutina alegoricamente a evolução da espécie humana em um espaço de cinco anos (como visto em *Ein Bericht für eine Akademie*) ou que compara, como em *Der neue Advokat*, o caminho para a Índia da época de Alexandre da Macedônia com a Índia nos

¹⁵⁸ As escadas são muito frequentes em Kafka, que tem uma predileção especial por expor esses espaços intermediários (além das escadas, também porões, sótãos, corredores), que não configuram um território nobre e que, de certa forma, associam-se a dimensões marginais das construções. Para uma discussão da questão do espaço na obra do escritor, conferir Elcio Cornelsen. A espacialização em Franz Kafka e sua transcrição para o teatro. In Veronika Benn-Ibler (Org.). *Interfaces Culturais Brasil-Alemanha*, Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006, pp. 163-188.

¹⁵⁹ Um exemplo dessa relação ambígua e singular com a história que chega a ser desconcertante pode ser encontrado na anotação do diário feita no dia 02 de agosto de 1914: “Alemanha declarou guerra à Rússia. – Tarde: escola de natação.” A grande questão histórica, política e social do momento aparece ao lado da atividade extremamente pessoal, cotidiana e, fundamentalmente, corpórea da aula de natação. Franz Kafka. *Tagebücher 1912-1914/Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, op. cit., p. 165.

dias atuais. Se antes esse caminho era intransponível, ainda havia a indicação das suas portas, feita pela espada do rei.

*Heute sind die Tore ganz anderswohin und weiter und höher vertragen; niemand zeigt die Richtung; viele halten Schwerter, aber nur, um mit ihnen zu fuchteln; und der Blick, der ihnen folgen will, verwirrt sich.*¹⁶⁰

Hoje as portas estão removidas para outro lugar completamente diferente, mais longe e mais alto; ninguém indica a direção; muitos seguram a espada, mas só para brandi-la; e o olhar que quer segui-la se confunde.¹⁶¹

Essa perspectiva histórica, que nesse pequeno texto de Kafka tem uma dimensão deliberadamente comparativa, é capaz de efetuar de maneira muito concisa a passagem do poder centralizador (do rei) para o poder disseminado atual por meio da metáfora da espada. Mas existe uma dimensão mais sutil, associada à perspectiva de que “o olhar que quer seguir” essa espada não encontra orientação, mas “se confunde”, ou seja, a frase associa-se à debilitação do sentido oferecido pela tradição. Aliás, a forma como o narrador expõe o sentido da visão na passagem citada articula a dimensão sensorial e pontual ao movimento mais amplo das mudanças históricas.

As “portas da Índia” que, conforme trecho citado, perderam sua determinação de lugar, relacionam-se com o movimentos temporal da narrativa e indicam uma dificuldade de encontrar o fundamento para as prescrições, que estão associadas, nessa narrativa, aos códigos das leis.

Esse caráter complexo de indeterminação remete à condição da tradição que, na concepção que Agamben chega a partir das discussões entre Benjamin e Scholem, configura-se como uma “vigência sem significado” (*Geltung ohne Bedeutung*)¹⁶².

¹⁶⁰ Franz Kafka. Der Neue Advokat, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, op. cit. p. 199.

¹⁶¹ Franz Kafka. O Novo Advogado, in *Um Médico Rural*, op. cit., p. 12.

¹⁶² “Todas as sociedades e todas as culturas (não importa se democráticas ou totalitárias, conservadoras ou progressistas) entraram hoje em uma crise de legitimidade, em que a lei (significando com este termo o inteiro texto da tradição no seu aspecto regulador, quer se trate da Torah hebraica ou da Shariah islâmica, do dogma cristão ou do nómos profano) vigora como puro ‘nada da revelação’. Mas esta é justamente a estrutura original da relação soberana, e o nihilismo em que vivemos não é nada mais, nesta perspectiva, do que o emergir à luz desta relação como tal.” Giorgio Agamben. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002, p. 59.

Esse é um dos possíveis significados das portas das Índias “removidas para outro lugar”. Significativamente essas portas da Índia já aparecem na narrativa como “inalcançáveis”, desde sempre; mas, o mais relevante para o narrador não é essa impossibilidade de alcançá-las, porém a ausência atual de qualquer “guia”. Ou seja, o narrador reconhece que a dimensão de orientação que a tradição ainda era capaz de comportar perde a sua consistência. O uso de pronomes indefinidos (ninguém, muitos, quem) no decorrer do pequeno texto aparece também como indício da dificuldade de determinação. Diante de todas essas dificuldades, a dimensão prática a qual Bucéfalo estava ligado (na condição de cavalo de batalha de Alexandre) é substituída pela atividade do advogado que “lê e vira as folhas dos nossos velhos livros”.

Mas a obra de Kafka expõe apenas raramente a história dessa forma deliberadamente comparativa (no caso da nossa passagem citada de *O Novo Advogado*, entre uma soberania que se personificava na pessoa do rei e um espraçamento que ela tem “hoje”). Em geral, as relações históricas aparecem da supressão da história. Esse movimento, que inicialmente parece contraditório, é o movimento que procuro destacar. E alguns comentadores reconheceram essas articulações. Siegfried Kracauer, por exemplo, em seu ensaio sobre os textos póstumos de Kafka, afirma:

Eles foram escritos durante os anos da guerra, da revolução e da inflação. Embora nem uma única palavra no volume todo se refira imediatamente a estes eventos, eles figuram entre seus pressupostos.¹⁶³

Em seu texto sobre a novela *A Metamorfose (Die Verwandlung)*, Roberto Schwarz dá atenção especial ao aspecto temporal. Para o crítico brasileiro, o procedimento do escritor nesse livro consiste em dar autonomia ao mito, ao descrever os passos incomprensíveis da transformação de Gregor em inseto. Nesse processo, Kafka perderia a história, “entendida como itinerário exclusivamente humano”.¹⁶⁴

¹⁶³ Siegfried Kracauer. Franz Kafka, in *Das Ornamente der Masse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, p. 256.

¹⁶⁴ Roberto Schwarz. Uma barata é uma barata é uma barata, in *A Sereia e o Desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 65.

Haveria então dois níveis para a historiografia: a sequência dos eventos humanos, que poderia, à primeira vista, ser *compreendida*, e a intervenção extra-humana, que pode apenas ser *descrita*. Já vimos, contudo, que o primeiro nível não tem autonomia, que não faz a História desejada, mas a História que uma força estranha lhe deseja.¹⁶⁵

Da maneira como aparecem no ensaio de Schwarz, as relações objetivas e exteriores (do trabalho, sobretudo) prefiguram o destino da personagem e anulam qualquer interioridade, de sorte que “a subjetividade foi dissolvida em suas condições exteriores, de modo que o homem *é* sua posição, ou, mais grave, a posição *é* o homem”.¹⁶⁶ Conforme afirmação do próprio Schwarz em nota de rodapé, essas leituras carregam forte influência da interpretação feita por Gunther Anders¹⁶⁷.

Essa discussão é certamente engenhosa e aplicável ao caso do escritor tcheco, no entanto, por permanecer tributária de uma explicação fortemente pautada nas categorias de alienação e reificação, corre o risco de ser desenvolvida em detrimento de outros aspectos que aparecem na literatura de Kafka. Acredito que a afirmação de fim da história pode ser mediada com observações que ponderem a dimensão do mito não apenas sob a perspectiva do absolutamente irracional e incompreensível, mas sob a dimensão de um enquadramento histórico mais amplo que, ao mesmo tempo em que escapa à dimensão histórica mais imediata, datada e pontual, também a emoldura e age sobre ela.

Tal procedimento seria próximo ao que Adorno e Horkheimer¹⁶⁸ fizeram ao procurar no mito de Ulisses as bases para a racionalidade moderna. Tratou-se de ressaltar relações simultaneamente arcaicas e modernas (sobretudo o sacrifício) que são basilares na sociedade moderna.

Na discussão que desenvolve sobre Kafka, Benjamin procura conciliar essa dimensão mítica, ou até pré-mítica (já que para esse crítico o mundo do escritor tcheco seria muito mais antigo que o mundo do mito).

[...] Seguindo as exigências dessa família, ele [Kafka] rola o bloco do acontecer (*Geschehen*) histórico, como Sísifo rola sua pedra. Assim

¹⁶⁵ Ibidem.,

¹⁶⁶ Idem., p. 69.

¹⁶⁷ Gunter Anders. *Kafka: Pró e Contra*, op. cit., 2007.

¹⁶⁸ Theodor Adorno e Max Horkheimer. Excurso I: Ulisses ou mito e esclarecimento, in *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, pp. 53-80.

acontece que o lado de baixo venha a luz. Ele não é agradável de se ver. Porém Kafka é capaz de suportar essa visão.¹⁶⁹

É revolvendo esse tempo mítico que o “acontecer histórico” vem à tona. Embora o tempo de Kafka seja esse tempo todo peculiar que não admite o progresso como algo já dado¹⁷⁰, disso não se deduz necessariamente que sua obra suprima a história ou mesmo que essa supressão seja um artifício que espelharia a reificação. Justamente a subtração de Kafka à objetividade da sua época é o que mais o associa a ela. Ou seja, ao relacionar-se com dimensões renegadas da civilização de um ponto de vista modesto, que recusa o sentido dado ao mito pela “sabedoria humana” até então acumulada, o escritor tem condições de expor de maneira muito mais sutil o emaranhado complexo de sua época. É desse modo que é possível aparecer, lado a lado (e com igual ineficácia!) o mágico e o científico, como procurei ressaltar na leitura da narrativa *Um Médico Rural*. E também é nesse sentido que os animais aparecem, lembrando a dimensão primordial do humano.

Nem sempre essa dimensão da obra pode ser plenamente compreendida, mas o caráter de indeterminação é um elemento constitutivo da literatura de Kafka e mesmo nesse caráter é possível perceber a recusa dos pressupostos de explicação plena herdados do pensamento iluminista.

Kafka e a impossibilidade de chegar

*Mein Großvater pflegte zu sagen: “Das Leben ist erstaunlich kurz. Jetzt in der Erinnerung drängt es sich mir so zusammen, daß ich zum Beispiel kaum begreife, wie ein junger Mensch sich entschließen kann ins nächste Dorf zu reiten, ohne zu fürchten, daß – von unglücklichen Zufällen ganz abgesehen – schon die Zeit des gewöhnlichen, glücklich ablaufenden Lebens für einen solchen Ritt bei weitem nicht hinreicht.”*¹⁷¹

¹⁶⁹ Walter Benjamin. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte, in *Magia e Técnica, Arte e Política*, op. cit. p. 155. Tradução modificada em cotejamento com o original: Walter Benjamin Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages, in *Benjamin über Kafka*, op. cit., p. 28.

¹⁷⁰ *An Fortschritt glauben heißt nicht glauben daß ein Fortschritt schon geschehen ist. Das wäre kein Glauben.* (“Acreditar no progresso não significa pensar que um progresso já aconteceu. Isto não seria acreditar.”), cf. Franz Kafka. Aphorismen, in *Beim Bau der chinesischen Mauer/Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, op. cit., p. 236.

¹⁷¹ Franz Kafka. Das nächste Dorf, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten/Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, op. cit., vol. 1, pp. 220-221.

Meu avô costumava dizer: “A vida é espantosamente curta. Para mim ela agora se contrai tanto na lembrança que eu por exemplo quase não compreendo como um jovem pode resolver ir a cavalo à próxima aldeia sem temer que – totalmente descontados os incidentes desditosos – até o tempo de uma vida comum que transcorre feliz não seja nem de longe suficiente para uma cavalgada com essa”.¹⁷²

No âmbito da reflexão sobre o tempo na obra de Kafka e das peculiaridades da pertinência histórica da sua exposição literária, a narrativa *A próxima Aldeia* é capaz de fornecer reflexões relevantes.

O título da narrativa (*Das nächste Dorf* A próxima aldeia) aponta para uma perspectiva espacial. Nele o leitor já percebe que, tendo como referência um determinado lugar, se falará sobre um outro. Cada uma das frases da narrativa acrescenta outros motivos temporais e espaciais.

A primeira frase (*Meu avô costumava dizer*) demarca vários pontos temporais. Trata-se da memória de um narrador sobre o que lhe dizia o avô; portanto, temos a experiência de uma terceira pessoa que foi transmitida ao narrador em um outro tempo que não o presente. A frase conserva em si o tempo do narrador, o tempo do que lhe foi transmitido e o tempo da sua lembrança. Segue-se a determinação do avô *A vida é espantosamente curta* que, de antemão, determina uma condição da vida de modo objetivo. Há um ponto final que efetua uma quebra com essa forma objetiva de exposição. Só então o avô junta o pronome pessoal (*mir*) à frase seguinte, de modo a expor sua experiência subjetiva. Tal frase inicia-se com uma outra demarcação temporal (*jetzt*/ agora) e junta o verbo contrair (*zusammendrängen*) como a ação de passagem da vida à lembrança (*Erinnerung*).

Essas condições temporais apresentadas de modo extremamente concentrado irão determinar o entendimento do avô sobre as condições espaciais (*que eu por exemplo quase não compreendo*). Mas antes, Kafka ainda demarca mais um contraste temporal, uma vez que o avô (um velho, portanto) se refere a um jovem (*ein junger Mensch*). O que o avô não compreende é a decisão de tal jovem de ir para a próxima aldeia, tendo em vista que uma vida comum não bastaria para tanto. Ainda há a ênfase entre travessões: *totalmente descontados os incidentes desditosos*.

Essa narrativa que, à primeira vista dá a sensação de que parâmetros básicos de coerência do entendimento humano foram quebrados, está, por outro lado, atrelada à perspectiva da memória. Nesse sentido, embora ela opere uma desconstrução de uma

¹⁷² Franz Kafka, *A Próxima Aldeia*, in *Um médico Rural*, op. cit, 1999, p. 40.

decisão simples de ir à próxima aldeia, ao fazê-lo, ela também informa sobre categorias como o tempo e a experiência, colocando em questão a arbitrariedade do entendimento que geralmente tem-se delas.

Procuro pensar como o questionamento efetuado pela literatura kafkiana de dados supostamente objetivos como o tempo e o espaço é passível de ser lido não em referência ao absurdo da existência humana, nem à ausência total de sentido e lógica, mas em conformidade com uma perspectiva na qual estão imbricados, de maneira inexorável e ambígua – portanto, tensa – o mundo objetivo e o mundo subjetivo.

Para pensar esses argumentos, aponto, embora sucintamente, para o fato de que a concepção de tempo tal como estamos habituados não é um dado natural nem transcendental. Norbert Elias, em seu ensaio *Sobre o Tempo*¹⁷³, esforça-se por reconstruir a noção de tempo através do processo civilizador. Nesse esforço, Elias demonstra que as concepções de tempo como dado objetivo, como o queria Newton ou como estrutura *a priori* do espírito, conforme afirmava Kant, devem ser repensadas. Embora o tempo tenha se tornado gradativamente uma “segunda natureza”, ele é um símbolo social, que só foi sintetizado sob a sua forma contemporânea de compreensão através de um processo extremamente longo. É, portanto, necessário entendê-lo em suas determinações histórico-sociais.

O argumento que proponho é de que o próprio reconhecimento do tempo e do espaço como dados imiscuídos no subjetivo e no objetivo é devido ao enraizamento histórico da literatura kafkiana. A própria forma de exposição, aparentemente fora do tempo, da literatura de Kafka é um dado histórico desse enraizamento.

Conforme Allemann¹⁷⁴, haveria a recusa do poder da memória por parte da obra de Kafka. No entanto, penso que é justamente a memória o traço que separa as *concepções de tempo e espaço peculiares do narrador kafkiano* das concepções que, apenas a título de diferenciação, chamamos *objetivas*. A memória implica uma visada subjetiva; mas, por outro lado, ela repousa em impressões que só podem ter sido filtradas do exterior. O material (e aqui o termo é usado em seu duplo sentido de dado concreto e meio) da memória é sempre em última instância a realidade palpável.

¹⁷³ Norbert Elias. *Sobre o Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

¹⁷⁴ Beda Allemann. *Stehender Sturmlauf. Zeit und Geschichte im Werke Kafkas*, in *Zeit und Geschichte im Werk Kafkas*, op. cit., pp. 15-36.

Há a discussão entre Benjamin e Brecht sobre o pequeno texto de Kafka. Podemos reconhecer possibilidades de interpretação da narrativa nas interpretações dos dois teórico: de um lado, a leitura brechtiana, efetuada pelo viés do conteúdo, ressalta o paradoxo da narrativa e, de outro, a perspectiva da memória presente na leitura benjaminiana. Tal discussão ocorreu no fim de junho de 1934 e foi registrada por Benjamin em suas notas sobre Kafka.¹⁷⁵

Na perspectiva de Brecht, tal como Benjamin a registrou, *A Próxima Aldeia* tem relações com o paradoxo de Zenão, que consiste na medição do movimento em termos de espaço, ou seja, uma flecha, não poderia chegar ao seu objetivo, porque antes ela teria que passar por infinitos pontos intermediários nos quais ela estaria parada. Além disso, a narrativa denotaria um tom de absurdo:

[...] ela é um equivalente à história de Aquiles e a tartaruga. Ninguém jamais chega à próxima aldeia, se compor a cavalgada a partir de suas menores partes – sem contar os incidentes. Pois a vida é curta demais para essa cavalgada. Contudo, aqui o erro está no "ninguém". Pois o cavaleiro é decomposto tal como a cavalgada. E assim como a unidade da vida se perde, também a sua brevidade. Seja ela tão breve quanto for. Isso não importa, pois alguém outro, que não o cavaleiro, chega à aldeia.¹⁷⁶

Conforme nota Mosès, a leitura de Brecht não trata da “forma linguística da narrativa de Kafka, isto é, do modo de sua enunciação, mas do enunciado em si, isto é, do paradoxo que diz respeito à extrema brevidade da vida”¹⁷⁷. Brecht estaria preocupado em “reduzir o texto à sua estrutura lógica”. Dessa forma, lê *Das Nächste Dorf* como expressão de uma contradição lógica. Na sua leitura, Benjamin, por sua vez, reafirma a memória como “a verdadeira medida da vida”:

De minha parte, dou a seguinte interpretação: a medida verdadeira da vida é a memória. Ela percorre a vida como um raio, olhando para trás. Como se folheasse rapidamente para trás as páginas de um livro, ela chega à próxima aldeia no momento em que o cavaleiro decidiu pela partida. Para quem a vida se transformou em escrita, como ocorre com os antigos, essa escrita só pode ser lida de trás para diante.

¹⁷⁵ Segundo Mosès, a discussão ocorreu em decorrência da posição de divergência de Brecht em relação ao ensaio sobre Kafka de 1934 de autoria de Benjamin. Stéphane Mosès. Brecht et Benjamin interprètent Kafka, in *Exégèse d'une légende: Lectures de Kafka*. Paris: Éditions de l'éclat, 2006, pp. 71-101.

¹⁷⁶ Walter Benjamin. *Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, p. 153.

¹⁷⁷ Beda Allemann. Stehender Sturmlauf. Zeit und Geschichte im Werke Kafkas, in *Zeit und Geschichte im Werk Kafkas*. Org por Diethelm Kaiser e Nikolaus Lohse. Göttingen: Wallstein, 1998, p. 83.

Somente assim eles encontram a si mesmos e somente assim - fugindo do presente - eles podem compreender a vida.¹⁷⁸

Embora não seja o objetivo enveredar por essa discussão de maneira extensa, ela permite recolocar a questão relacionada ao modo de exposição literária de Kafka. Assim, a leitura de Benjamin aponta para uma forma literária peculiar de expor a vida, portanto, intrinsecamente, a realidade; em vez de ressaltar uma suposta desarticulação total dos pressupostos verossímeis, como é o caso da leitura de Brecht. Tal forma de exposição pauta-se, na presente narrativa, na dimensão da memória e baseia-se na contingência.

Conforme afirmam alguns intérpretes de Benjamin, o que caracterizaria nesse autor a literatura moderna “é a consciência aguda do tempo, ou melhor, da temporalidade e da morte”¹⁷⁹. Também o capítulo final de *Mimesis* lança alguma luz sobre o tema que procuro tratar. Quando Auerbach trata de escritores como Virginia Woolf e Marcel Proust, salienta a diferença no tratamento do tempo por parte deles.¹⁸⁰ Para esse intérprete, tais diferenças no tratamento do tempo estão ligadas a processos históricos e sociais, notadamente àqueles relacionados com os decênios ao redor da Primeira Guerra Mundial, que, no entanto, devem ser detectadas sempre na confrontação com o texto. Algumas das marcas dessas diferenciações podem ser notadas a partir da tomada de posição do narrador, do mergulho nas consciências dos personagens (“representação da consciência pluripessoal”), entre outros motivos.

Com isso em mente, é possível apontar para algumas peculiaridades de Kafka no seu tratamento do tempo, sem que seja necessário classifica-lo de a-histórico ou intemporal e, por outro lado, sem estabelecer vínculos históricos externos determinantes. Em relação aos autores que trata, e especificamente em relação a Thomas Mann, Auerbach afirma que se trata de autores que “[...] procuraram chegar, cada um à sua maneira, através da desintegração e da dissolução da realidade exterior, a uma interpretação mais rica e essencial da mesma”.¹⁸¹

¹⁷⁸ Walter Benjamin. *Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse*, op. cit., pp. 153-154.

¹⁷⁹ Jeanne-Marie Gagnebin, *História e Narração em W. Benjamin*, op. cit., p. 49.

¹⁸⁰ “Este [escritor] abandonou-se muito mais do que acontecia antes, nas obras realistas, ao acaso da contingência do real, e embora, como é natural, ordene e estilize o material do real, isto não mais acontece de forma racional e nem com vistas a levar planejadamente a um fim um contexto de acontecimentos exteriores” Erich Auerbach. *Mimesis*, op. cit., p. 485.

¹⁸¹ Idem, p. 491.

Mas Kafka possui singularidades marcantes, embora participe também desse movimento (característico dos escritores modernos) de exposição peculiar do tempo. Em suas análises de Woolf, Proust e Mann feitas no capítulo final de *Mimesis*, Auerbach destaca, sobretudo, a exposição de dados subjetivos, através do mergulho na consciência dos personagens (*monologue intérieur*). Kafka, por sua vez, esquiva-se da utilização desse recurso. No seu caso, além da limitação da consciência do narrador, também a consciência dos personagens é, em grande medida, minimizada. Assim, não existem longas exposições de realidades subjetivas. No entanto, existe um desentendimento amplo até mesmo da dimensão social do tempo, que, simultaneamente, extrapola o nível individual do personagem e se reflete nele. Assim, referenciais básicos da dimensão temporal linear são suspensos. Mas trata-se de um processo mediado por outras dimensões, que persistem relacionadas ao cotidiano. Esse tempo da realidade exterior desintegrada e dissolvida permanece como o único referencial dos personagens.

É desse modo, por exemplo, que o inquérito de Joseph K. em *O Processo* é marcado para um domingo (“para não perturbar K. na sua atividade profissional.”!¹⁸²). Outro exemplo que permite verificar essa relação complexa das temporalidades – que não destrói simplesmente o tempo, como pretendem alguns intérpretes, mas aponta para a arbitrariedade da forma como ele se constitui socialmente – está na passagem em que K., em *O Castelo*, lembra-se da sua infância na terra natal, durante a caminhada com Barnabás. Contrariamente à perspectiva de Alleman de que não haveria memória em Kafka, Sebald¹⁸³ mostra como, nesse caso, a figura da terra natal aparece diante de K. como *mémoire involontaire*. E, se seguirmos aqui a pista de Walter Benjamin na análise que faz da presença da *mémoire involontaire* em Marcel Proust, temos que essa forma de lembrar está “mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de reminiscência”¹⁸⁴.

¹⁸² Franz Kafka. *O Processo*. São Paulo: Companhia das letras, 1997, p. 45.

¹⁸³ W. G. Sebald. *Das unentdeckte Land. Zur Motivstruktur in Kafkas Schloß*, in *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994. Ademais, a leitura inovadora desse autor que reconhece no Castelo aproximações sucessivas com a morte, serve como um outro modo de tratar a mesma questão que procuro expor aqui: a questão do tempo, que, mesmo dissociada de uma convergência exata com a questão da história, apresenta relações com ela sempre a partir da maneira como a exposição é concebida.

¹⁸⁴ “Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós”. Walter Benjamin, *A imagem de Proust*, in *Magia e Técnica, Arte e Política*, op. cit., p. 37.

Embora não possamos explicar de que maneira o processo de exposição do tempo se configura em Kafka, sem prejuízo de outras dimensões, é possível apontar para o fato de que nessa exposição há uma crítica da impossibilidade da experiência comunitária plena, que se configura como questionamento do sentido.

Voltando à narrativa, percebemos que, em *Das nächste Dorf*, o tratamento que o narrador-avô dá para a vida contraída na lembrança do personagem remete a um distanciamento da experiência vivida que conduz à impossibilidade de se chegar a um ponto espacial contíguo. Não se trata apenas de um tempo continuamente parado entre o fim e o começo, como o afirma Allemann; mas de um tempo narrativo que se abandona “ao acaso da contingência do real” ¹⁸⁵. Essa incerteza ou eventualidade é a fonte de Kafka para a sua produção literária. E a “contingência do real”, nesse caso, trava o próprio desenvolvimento das realidades subjetivas.

O esquecimento, nesse entrelaçamento peculiar com a memória involuntária, ou com dimensões corporais que trazem à tona leis elementares da vida, aparece não de forma direta, mas sobretudo na disparidade entre o “tempo interno” e o “tempo externo” ¹⁸⁶. Mas trata-se de uma disparidade complexa, que não permite a formulação alternativa de um ou outro aspecto, mas que se instala como a única forma possível de se experimentar o tempo. Ou seja, o “tempo interno” não se sobressai em relação ao “externo”, nem o contrário; prevalece a disparidade e a contingência, que é tanto social, como subjetiva.

As narrativas do escritor são capazes de revolver períodos seculares, mas elas não são capazes de articular de forma precisa o tempo da ação. Desse movimento surge a consciência da temporalidade propriamente histórica. O olhar de Kafka alcança a grandiosidade do passado (nesse sentido estão as referências a culturas grandiosas como a grega e a chinesa), mas detém-se no presente sob a forma de uma aporia que reconhece e acolhe as limitações individuais. Por isso, o esquecimento ao qual me refiro é também um esquecimento que trava o tempo do presente, um esquecimento que impõe obstáculos ao tempo da ação. Nesse sentido, o perspectivismo decorrente das temporalidades envolvidas nas narrativas de Kafka conduz a uma falta de harmonia necessária à formação do tempo objetivo (social). Em consequência, é sob a forma de fragmentos e paradoxos que o processo narrativo deve se dar.

¹⁸⁵ Idem, p. 485.

¹⁸⁶ Erich Auerbach, *Mimesis*, op. cit., p. 485.

O narrador kafkiano é pleno de consciência histórica, não no sentido de que retrata uma determinada realidade discernível cronologicamente, mas no sentido de que sua forma de narrar informa sobre a condição da literatura em seu período histórico. É assim que, em Kafka, embora o ponto de partida geralmente não seja verossímil, o desenvolvimento se articula pautado na verossimilhança. Trata-se de um imbricamento singular que procura assimilar ao cotidiano dimensões veladas. Assim, o processo narrativo não se configura como uma “construção” pronta, ele sempre encontra a mediação na sua impossibilidade de expressão plena. Nas palavras de Antonio Cândido, em sua análise de “Durante a construção da muralha da China”, temos:

Indo mais longe do que a meditação desencantada dos românticos, ele [Kafka] não se limitou a opor os ritmos contraditórios da edificação e da ruína, ao longo das idades históricas. Descreveu um processo no qual a construção se faz como ruína virtual, pois cada segmento da muralha, isolado dos outros e vulnerável à demolição dos nômades, é um candidato à destruição imediata.¹⁸⁷

A citação vale para a própria construção narrativa de Kafka: não é apenas o fato de reconhecer que o tempo transforma os fatos em ruínas; mas os fatos – os conteúdos narrativos e suas formas – já nascem enquanto ruínas, daí a forma do fragmento, a falta de fundamento e explicações lógico-convencionais. Dito de outro modo: a possibilidade de visitar a próxima aldeia já se configura como impossibilidade.

Nesse sentido, as quebras nos processos narrativos – que, em Kafka, se dão de variadas formas – informam sobre maneiras variadas e contingentes de tratar a temporalidade. Às vezes, o recurso empregado é a utilização de conjunções adversativas, que não permitem uma leitura linear; por vezes, é o próprio conteúdo que se contrapõe sucessivamente através de frases que negam o que foi afirmado anteriormente (como ocorre, de certa forma, em *Das nächste Dorf*) e, por outras, é formulado a partir da compreensão contingente do mundo por personagens individuais.

Se o tempo e a história aparecem parcialmente suprimidos, é porque esse destaque negativo contém muito da consciência histórica da sua época. Essa consciência é marcada pela contingência do real e expõe uma ambiguidade fundamental: o passado não é retratado enquanto história, no sentido cronológico; e o presente não permite a ação.

¹⁸⁷ Antonio Candido. Quatro Esperas, in *O Discurso e a Cidade*. São Paulo e Rio de Janeiro: Duas Cidades e Ouro sobre o Azul, 2004. p. 143.

O que procuro ressaltar é que, mesmo nessa realidade aparentemente transfigurada da literatura de Kafka, que em grande medida subverte a relação do leitor com o texto, os dados históricos não devem ser absolutamente recusados. Diante da não-assimilação da experiência pela memória, a cena cotidiana de visitar a próxima aldeia é negada; por outro lado, é justamente essa cesura entre experiência e gerações que a literatura pretende figurar aqui. Cesura essa que se estende a ponto de não encontrar na história o apoio que permita a formulação da ação no presente.

Trata-se de uma literatura que está em tensão com a época na qual é escrita, o que não permite pensar em uma condição atemporal ou a-histórica. Essa relação histórica vai além dos conteúdos verossímeis para alcançar dimensões novas, que passam pela consciência aguda do tempo, não apenas como instância cronologicamente homogênea, porém a partir de uma espécie peculiar de consciência que salta os séculos para retratar todo um universo de esquecimento que ainda atua secretamente nas realidades atuais.

BENJAMIN E ADORNO: CONSIDERAÇÕES AO REDOR DE KAFKA

A reflexão estética foi um dos âmbitos mais importantes no pensamento de Theodor Adorno e Walter Benjamin. De maneira bastante genérica, é possível afirmar que esses dois autores procuraram verificar as modalidades como a sociedade e a história se sedimentam na obra de arte. Mas, para esse intento, o procedimento de análise seguido pelos dois teóricos sempre privilegiou a *forma*. As considerações das complexas articulações teóricas sobre estética dos dois filósofos serão limitadas a Franz Kafka. O intuito é efetuar uma aproximação das leituras que fizeram do autor, bem como da polêmica que aparece na correspondência trocada entre eles a respeito, a fim de destacar algumas das formas como se constituíram reflexões entre literatura e realidade.

Junto ao poeta Baudelaire e Marcel Proust, Kafka ocupa um lugar central nas preocupações estéticas de Benjamin. Esse teórico alemão, cuja autodesignação para sua atividade intelectual significativamente era crítico literário, deixou claro seu projeto de se debruçar na obra de Kafka de maneira sistemática, tal como o fez com a obra do poeta francês. Embora não tenha efetivamente realizado esse projeto da maneira como o pensou inicialmente, Benjamin escreveu dois ensaios, uma resenha à biografia de Max Brod, vários apontamentos e uma correspondência relativamente extensa que tinham como objeto Kafka¹⁸⁸. Sobretudo o ensaio de 1934, intitulado *Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte*¹⁸⁹, aponta para vários caminhos originais na interpretação de Kafka, que foram retomados amplamente pela gigantesca fortuna crítica posterior do escritor tcheco.

Com relação a Adorno, o texto mais significativo sobre Kafka é o ensaio publicado em 1953, que, no entanto, foi redigido no longo período entre 1942 e 1953. Não obstante esse intervalo longo de redação, Adorno deu o título modesto de “Anotações sobre Kafka”¹⁹⁰ ao seu texto final. Mas, ao longo da obra desse filósofo, as referências ao escritor tcheco são recorrentes e é possível até supor que a obra de Kafka

¹⁸⁸ Todos os textos, cartas e anotações de Benjamin sobre Kafka foram reunidos no volume *Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse*, op. cit..

¹⁸⁹ Walter Benjamin. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte, in *Magia e Técnica, Arte e Política*. Op. cit. pp 137-164. Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages, in *Benjamin über Kafka*, op. cit., pp. 9-38.

¹⁹⁰ Theodor Adorno. “Anotações sobre Kafka”, in *Prismas*. São Paulo: Ática, 1998, pp. 239-270. Antes disso, há uma referência de Adorno (em uma das cartas a Benjamin no ano de 1934) a um texto que ele estaria escrevendo sobre Kafka, no entanto, tal texto provavelmente extraviou-se.

se configure como um dos referenciais para a teoria estética que Adorno produziu ao longo da vida.

Além de me apoiar nas respectivas interpretações de cada um dos teóricos, também levarei em conta a correspondência¹⁹¹ trocada entre eles. Em especial uma longa carta datada de 17.12.1934, na qual Adorno faz uma espécie de resenha do ensaio de Benjamin daquele ano.

Nessa carta Adorno demonstra sua concordância com relação ao ensaio de Benjamin. “Não tome por impertinente se eu começo por dizer que ainda não tinha tido consciência de nossa concordância sobre as questões centrais da Filosofia como aqui”¹⁹². Adorno faz, em seguida, elogios a diversos pontos, dos quais cito, a título de exemplo: a posição de Benjamin contra a interpretação natural (psicológica) e a sobrenatural (religiosa); a referência à música, à fotografia e ao gramofone; a relação que Benjamin estabelece entre beleza e falta de esperança, ao demonstrar que o belo está aliado à culpa em *O Processo*.

Adorno retoma como ponto especificamente importante a distinção feita por Benjamin entre *Zeitalter* (literalmente, idade do tempo) e *Weltalter* (literalmente, idade do mundo). O primeiro conceito (*Zeitalter*) pode ser traduzido como “época”, no sentido de época histórica. Mas o conceito de *Weltalter* não tem uma tradução fácil. Abre-se mão de um conceito de tempo mais corrente, que distingue os períodos históricos de maneira cronológica, em favor de um conceito mais abrangente e menos linear, próximo de uma reflexão que engloba o mito. Na tradução brasileira¹⁹³, os conceitos aparecem traduzidos como “período histórico” e “período cósmico”, respectivamente. Prefiro ir um pouco além dessa solução, pois nela as relações entre história e literatura que pretendo discutir ficariam prejudicadas. Acredito que a oposição dos termos não se dá de maneira a opor historicidade a uma espécie de a-historicidade. Trata-se, antes, de uma leitura histórica da obra de Kafka, que vai além das relações imediatas com os acontecimentos objetivos.

Adorno concorda com as concepções benjaminianas do tempo kafkiano e tece elogios, afirmando que são relações fecundas em dialética; no entanto, ressalta que não deveriam ser introduzida como mera contraposição. Ele afirma que, mesmo para eles,

¹⁹¹ Walter Benjamin. Aus der Korrespondenz mit Theodor W. Adorno, *Benjamin über Kafka*, op. cit., pp. 100-106.

¹⁹² Idem, p. 101.

¹⁹³ Refiro-me à tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

“o conceito de *Zeitalter* é simplesmente inexistente (tampouco nós conhecemos decadência e progresso no sentido pleno dos termos, que aqui você mesmo destrói), porém apenas conhecemos o *Weltalter* como extrapolação do presente petrificado”¹⁹⁴. A diferença é que, desde essa introdução da sua carta, Adorno pensa em termos de totalidade e negação: veremos que essa é a causa principal das diferenças nas duas interpretações.

Com relação à distinção temporal de Benjamin a respeito de Kafka, podemos observar que ela não é uma distinção simples e relaciona-se de maneira estreita com toda a leitura feita no decorrer do ensaio. Não tenho a pretensão de iluminar essas relações, uma vez que as dificuldades que o texto oferece são inúmeras. O objetivo é antes efetuar uma aproximação do problema do que resolvê-lo; no entanto, essa aproximação não é vã, tendo em vista que pode suscitar algumas questões úteis para melhor compreendermos a discussão teórica entre Benjamin e Adorno e, sobretudo, questões suscitadas pela literatura de Franz Kafka e suas relações historicamente intrínsecas.

Na leitura benjaminiana sobressaem duas presenças muito fortes (entre outras muitas influências que não seriam possíveis de tratamento delhado). Uma é a da categoria do teatro épico, que vem das relações do autor com as concepções do dramaturgo Bertold Brecht. A segunda é a da concepção de mito, na qual se observa uma influência forte da obra de Johann Jakob Bachofen. Essas duas perspectivas muito distintas e de difícil conciliação são talvez as principais responsáveis pelas dificuldades do texto. Sempre considerando essas complicações oferecidas ao leitor pelo ensaio, inicialmente vou me ocupar, ainda que de maneira insuficiente, das reflexões sobre o mito.

No mesmo período em que escreve o ensaio sobre Kafka, Benjamin escreveu o ensaio sobre o jurista Johann Jakob Bachofen¹⁹⁵, que aparece citado explicitamente duas vezes no texto sobre o escritor tcheco. A obra de Bachofen está presente na leitura que Benjamin faz do mito¹⁹⁶ ao longo dos seus estudos e é provavelmente um dos autores

¹⁹⁴ Walter Benjamin. Aus der Korrespondenz mit Theodor W. Adorno, *Benjamin über Kafka*, op. cit., p. 103.

¹⁹⁵ Walter Benjamin. Johan Jakob Bachofen, in *Gesammelte Schriften*, Ed. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1990, vol. II, pp. 219- 233.

¹⁹⁶ Joseph Mali faz uma leitura detalhada dessa influência, destacando o fato de que o mito constituía, para Benjamin, “o significado do mundo”. Seria “necessário interpretar mitologicamente” qualquer coisa

com quem esse último dialoga na construção da diferenciação que citei acima entre *Zeitalter* e *Weltalter* ¹⁹⁷, para ressaltar as especificidades do tempo na literatura de Kafka.

Tendo em vista essa presença de Bachofen, é possível perceber que um dos maiores esforços do ensaio de Benjamin é o de demonstrar o quanto a obra kafkiana é capaz de expor as relações que se estabelecem entre as leis da vida elementar, ligadas ao mundo arcaico, e a vida na sociedade moderna. É nesse sentido que o crítico refere-se ao corpo, às leis, à culpa e a forma de exposição das relações sexuais entre os personagens kafkianos.

Bachofen ficou conhecido de maneira mais ampla pela sua obra intitulada *Mitologia Arcaica e Direito Materno*, na qual procura indicar, a partir da leitura dos mitos antigos, um estado da existência humana onde a autoridade das mulheres teria precedência sobre os homens. No ensaio de Benjamin sobre Kafka, suas concepções reaparecem, sobretudo, na perspectiva de que a dimensão do inacabado, das criaturas em “estado de névoa” (que “ainda não abandonaram de todo o seio materno da natureza”¹⁹⁸) não desaparecem da existência humana atual. Assim, em meio às preocupações de Kafka com a “organização da vida e do trabalho na comunidade humana” ¹⁹⁹, reaparece o recalcado, o sombrio que, para os antigos, regia a existência. Nessas leituras de Benjamin estão presentes preocupações filosóficas que nortearam o seu pensamento. Assim, mesmo sem avançar muito nessa questão, aponto para a constatação de Wiggershaus em relação ao projeto da *Obra das Passagens*, que apresenta consonância com o que Benjamin percebe das peculiaridades do tempo kafkiano pensado em termos de *Weltalter*:

Era uma crítica do capitalismo feita por um olhar alegórico. Ele mostrava que o processo de desencantamento iniciado nas condições do capitalismo não diminuía o sombrio temor que cerca tudo o que é humano, mas apenas o recalcava e deslocava. Os mitos perdiam sua forma abertamente ofuscante, mas transferidos sob uma forma dilacerada para a infra-estrutura do cotidiano, eles modelavam

que se quisesse entender no mundo. Cf. Joseph Mali. The reconciliation of Myth: Benjamin's Homage to Bachofen. In *The Journal of the History of Ideas* 60.1 (1999) pp. 165-185.

¹⁹⁷ No texto que escreve sobre o conceito de Mito, Hartung relaciona o conceito de *Weltalter* com o de tempo mítico, mas ressalta que ele está envolvido por concepções histórico-filosóficas no interior das reflexões benjaminianas. Günter Hartung. Mythos, in *Benjamins Begriffe*. Herausgegeben von Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Zweiter Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000, pp. 552-572.

¹⁹⁸ Walter Benjamin. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte, in *Magia e Técnica, Arte e Política*, op. cit., p. 142.

¹⁹⁹ Idem, p. 148.

impiedosamente o comportamento dos homens e seu mundo cotidiano.²⁰⁰

É importante ter sempre em vista que esse esforço de Benjamin de conciliar a existência mitológica visa, em última instância, compreender a existência cotidiana. No caso de Kafka, ele afirma, com relação ao peso e dificuldades que recai sobre seus personagens: “Não, não é o globo terrestre que eles sustentam, pois o cotidiano já é suficientemente pesado.”²⁰¹ Sendo assim, essa concepção da “forma dilacerada” do mito transferida para a “infra-estrutura do cotidiano” encontra em Kafka uma consonância muito forte, haja vista, por exemplo, os espaços obscuros e a arquitetura em labirinto por onde transitam os personagens, que remetem de maneira bastante significativa à relação que Benjamin faz, na *Obra das Passagens*, entre os lugares pelos quais se descia aos infernos na Grécia Antiga e o labirinto de casas da cidade ou as galerias dos metrô de Paris.²⁰² A referência que faço aqui não tem pretensões muito abrangentes. Embora não seja possível desenvolver essas relações de maneira extensiva, ainda assim procuro apontar para o fato de que, a despeito das dificuldades de leitura que o ensaio sobre Kafka impõe ao leitor, ele repousa sobre preocupações mais abrangentes que guiavam a filosofia de Walter Benjamin e que podem ser encontrados em variados momentos de sua obra. Se não há nesse ensaio o que possamos, a rigor, chamar de uma interpretação de Kafka, há o levantamento de várias questões com as quais iria se debater a crítica posterior.

Retomando a discussão da correspondência de 1934, Adorno concorda com a leitura de Benjamin. Ele reconhece nessa leitura relações entre história primitiva

²⁰⁰Rolf Wiggershaus. Walter Benjamin, o Passagenwerk, o Instituto e Adorno, in *A Escola de Frankfurt: História, Desenvolvimento Teórico, Significação Política*. Rio de Janeiro: Difel, 2002, p. 230

²⁰¹Walter Benjamin. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte, in *Magia e Técnica, Arte e Política*, op. cit., p. 138.

²⁰²“Na antiga Grécia, mostravam-se lugares pelos quais se descia ao reino dos mortos. Também nossa existência desperta é uma terra em que se desce ao reino dos mortos, cheia de lugares aparentemente insignificantes, onde desembocam os sonhos. [...] O labirinto de casas das cidades assemelha-se à luz do dia à consciência; as passagens (são elas as galerias que conduzem a sua existência anterior) desembocam de dia imperceptivelmente nas ruas. [...]”

Mas um outro sistema de galerias se estende nos subterrâneos de Paris: o metrô, onde à noite as luzes se acendem rubras, indicando o caminho ao Hades dos nomes. Combat – Elysée – Georges V – Etienne Marcel – Solférino – Invalides – Vaugirard arrancaram as correntes humilhantes da rua, da praça e tornara-se aqui, na escuridão entrecortada por lampejos fulgurantes e apitos estridentes, deuses informes das cloacas, fadas das catatumbas. Este labirinto abriga em seu interior não um, e sim dúzias de touros cegos, enfurecidos, em cuja goela é preciso lançar não uma virgem tebana por ano, e sim, a cada manhã, milhares de jovens operárias anêmicas e caixeiros sonados”. Walter Benjamin. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2007, p. 123 (C 1ª,2).

(*Urgeschichte*) e história moderna, no entanto, pontua ressalvas importantes. Para Adorno, essas relações “não ascenderam ainda a um conceito e disso deve depender, em última instância, o êxito de uma interpretação de Kafka”²⁰³. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que ressalta com entusiasmo que o trabalho de Benjamin tem relações densas com Hegel²⁰⁴, aponta uma deficiência que lhe parece crucial: a história primitiva não aparece em sentido eminentemente dialético na interpretação de Benjamin, mas, interpretada em termos de arcaísmo, apareceria como “mero contraste”.

A questão fundamental presente nas objeções de Adorno é que Benjamin não teria sido capaz de formular a relação dialética presente na história primitiva e no tempo enquanto *Weltalter* na obra de Kafka. Essa questão fica mais presente no exemplo apontado por Adorno que se refere à leitura de Odradek.

Odradek é uma figura de Kafka que aparece no conto intitulado “A preocupação do pai de família” (*Die Sorge des Hausvaters*)²⁰⁵. Trata-se de um objeto indefinido, sobre o qual discorre o narrador. Não se sabe ao certo a origem do seu nome (o narrador fica, significativamente, tendo em vista a posição histórica do escritor tcheco, entre a filiação alemã e a eslava). Sua forma lembra um carretel de linha, mas ele pode também ficar em pé com a ajuda de duas varetinhas encaixadas em ângulo reto. Esse curioso objeto, sem forma útil, de nome Odradek, é capaz de responder a questões e pode também rir. O narrador (o pai de família sugerido pelo título) informa que ele costuma ficar nos locais menos nobres da casa (sótão, escadarias, corredores, vestíbulos) e, ao final da narrativa, afirma: “Evidentemente ele não prejudica ninguém, mas a ideia de que ainda por cima ele deva me sobreviver me é quase dolorosa” (*Er schadet ja offenbar niemandem; aber die Vorstellung, daß er mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche.*).

No ensaio de Benjamin, Odradek aparece gerado pelo “mundo primitivo” (*Vorwelt*) e pela “culpa”. O enigmático objeto com vida aparece no ensaio benjaminiano como o “aspecto assumido pelas coisas em estado de esquecimento”²⁰⁶. Nesse estado, as coisas são *deformadas*. Odradek assume, assim, a única forma possível a um objeto que

²⁰³ Walter Benjamin. Aus der Korrespondenz mit Theodor W. Adorno, *Benjamin über Kafka*, op. cit., p. 102.

²⁰⁴ Nesse sentido, Adorno cita a relação que Benjamin faz entre Nada (*Nichts*) e Alguma Coisa (*Etwas*), que remeteria ao movimento dos conceitos hegelianos Ser (*Sein*) - Nada (*Nichts*) – Devir (*Werden*).

²⁰⁵ Franz Kafka. A preocupação do pai de família, in *Um Médico Rural*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp 43-45. *Die Sorge des Hausvaters. Ein Landarzt/Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, op. cit., pp. 222-223.

²⁰⁶ Walter Benjamin. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte, in *Magia e Técnica, Arte e Política*, op. cit., p. 158.

não configura simplesmente o ressurgimento do mundo primitivo, mas que trás, embutida nesse ressurgimento, a culpa. Não se trata apenas da existência de um objeto primitivo, mas da sua permanência intrinsecamente culpada, que parece associada ao peso da falta de lugar. A região de esquecimento configurada por esse objeto estranho é relacionada por Benjamin à impossibilidade sentida por Kafka de firmar os pés em uma tradição. Nas profundezas do universo de esquecimento da sua obra:

[...] Kafka toca o chão que não lhe era oferecido nem pelo “pressentimento mítico” nem pela “teologia existencial”. É o chão tanto do mundo germânico como do mundo judeu.²⁰⁷

Essa passagem (que parece decisiva à Adorno) indica em que medida a obra de Kafka relaciona-se ao seu enraizamento histórico na leitura de Benjamin: não se trata simplesmente de representar a pátria judia, mas de expor o esquecimento da tradição, considerada em sentido amplo, pois tanto é a tradição judaica, como é a tradição germânica (ambas diretamente vinculadas à Kafka, daí aparecem especificadas). Essa exposição só pode ser feita amparada na deformação.

Para Adorno, porém, a leitura de Odradek como filho da relação entre mundo primitivo e culpa careceria de dialética e só seria possível em termos puramente arcaicos. Em suas objeções, ele enfatiza que se deveria ter em mente um conjunto de fatores: primeiro, que a figura tem lugar junto ao pai de família (perspectiva que leva em conta o título); segundo, que ela é precisamente sua preocupação e seu perigo, por isso se anteciparia nela a superação da relação de culpa da criatura; terceiro, que a preocupação é a mais certa promessa da esperança, precisamente na superação do lar.

Adorno pensa que o fato de Odradek representar o “inverso do mundo objetivo” e ser, portanto, sua deformação, é justamente o motivo da transcendência, da eliminação do orgânico e do inorgânico e de sua reconciliação com a (ou superação da) morte. “O subtrair-se do nexos de certeza só é permitido à vida objetivamente invertida”²⁰⁸. Ademais, em nota, Adorno menciona sua profunda oposição à apelação imediata ao “valor de uso”. Odradek não tem nenhum “valor de uso”, não tem uma forma útil – justamente aí está sua importância. Assim, Odradek, na leitura adorniana, permite entrever não o mundo primitivo e a culpa, mas um nó de contradição, ligado a uma

²⁰⁷ Idem, p. 159. (Tradução modificada).

²⁰⁸ Walter Benjamin. Aus der Korrespondenz mit Theodor W. Adorno, *Benjamin über Kafka*, op. cit., p. 104.

faceta da sociedade *moderna*, que é aqui a família. No entanto, nessa proposta, a contradição não é um conceito que conduz à positividade revolucionária ou à superação, antes se apresenta em sentido fundamentalmente negativo: não há promessa de retorno a uma positividade da natureza ou do arcaico, há em Odradek a essência de um ser que, de certa forma, se subtrai, em sua negatividade, ao “entrelaçamento do mito e do esclarecimento”.²⁰⁹ Mas, friso, essa subtração não é superação, justamente porque é dupla; ela é eminentemente negativa.

Assim, Odradek é aproximado por Adorno às “asas postiças” dos anjos do teatro de Oklahoma, que aparece em *O Desaparecido* e são também aludidos no ensaio de Benjamin. O fato de não configurarem asas de verdade não seria defeito, mas um traço característico: “Elas, com sua aparência obsoleta, são a própria esperança e não há nenhuma outra”²¹⁰.

As observações de Adorno têm plena coerência com as suas concepções filosóficas. No entanto, interessa a forma como essas divergências são colocadas na carta de dezembro de 1934. O autor ressalta esses aspectos, que ele considera “falhos” no ensaio de Benjamin, no sentido de corrigi-los para uma orientação que acredita ser mais dialética.

Para Adorno, Benjamin precisa justamente articular dialeticamente os arcaísmos com o moderno. Adorno fala de um “moderno antecipado” (*vorzeitlicher Moderne*); nessa articulação estaria a explicação para os gestos em Kafka, que remeteriam ao retorno do arcaico em meio à moderna atrofia da linguagem; e não ao teatro chinês, onde Benjamin procura a gênese desse traço.

Adorno parece se preocupar mais com a necessidade de deixar os traços da literatura de Kafka melhor definidos no contexto de suas próprias preocupações teóricas. É essa característica que determina suas observações a Benjamin. Por isso algumas das relações benjaminianas não lhe parecem muito consistentes. Mas, nessa discussão, é possível observar que as relações feitas por Benjamin associam-se muito a sua forma de pensar por imagens, por isso sua leitura se preocupa em reunir temas recorrentes na literatura kafkiana e associá-los a interpretações não determinadas de antemão por pressupostos teóricos.

²⁰⁹ Theodor Adorno e Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 55.

²¹⁰ Walter Benjamin. Aus der Korrespondenz mit Theodor W. Adorno, *Benjamin über Kafka*, op. cit., p. 105.

Penso que a diferença fundamental das respectivas interpretações de Kafka feitas pelos críticos relaciona-se fundamentalmente com as dimensões de totalidade e fragmentação na diferença de entendimento filosófico de cada um deles. Em Adorno, a totalidade ainda é um pressuposto no qual o passado (sob a forma de elementos arcaicos) importa na medida em que reaparece no presente a partir de uma recaída do esclarecimento no mundo mítico. Nesse sentido, no seu próprio ensaio, ele não faz reservas ao afirmar categoricamente que: “Ele [Kafka] é o criptograma da fase final e resplandecente do capitalismo, que Kafka excluiu para determiná-la mais precisamente em sua negatividade”²¹¹. O presente e todas as suas determinações histórico-sociais, mediado pela categoria da dialética, sob a dupla perspectiva de totalidade e crítica²¹², deve ser pensado em relação à persistência dos elementos primitivos. Em outras palavras, como na dialética não cabe pensar em arcaísmos pura e simplesmente, os elementos originários, arcaicos ou naturais devem ser pensados sempre em sua lógica (perversa) de entrelaçamento com o mundo esclarecido (nesse sentido, a carta de Adorno já antecipa a tese principal da *Dialética do Esclarecimento*).

Por sua vez, em Benjamin a totalidade não é um imperativo. Desse modo, o seu olhar sobre os elementos arcaicos está aliado à sua filosofia da história e à forma que a teoria do mito foi tomando em seu pensamento ao longo do tempo²¹³. Essa filosofia da história pautou-se na concepção de base de que o movimento das forças históricas não é linear nem homogêneo. Tal característica permitiu que o pensamento benjaminiano incorporasse o mito às suas reflexões histórico-filosóficas. No caso do ensaio sobre Kafka, a persistência do mito aparece já sob a forma do conto de fadas ou fábula (*Märchen*).

Essa forma, que, conforme Hartung²¹⁴, aparece no pensamento benjaminiano desde o ensaio sobre Robert Walser²¹⁵ (1929), é reiterada no ensaio sobre *O Narrador*

²¹¹ Theodor Adorno. “Anotações sobre Kafka”, in *Prismas*, op. cit., p. 252.

²¹² Gagnebin distingue “dois traços essenciais do pensamento dialético”: “O primeiro traço seria então essa concepção do pensamento como processo mediatizado e infinito de transformação; o segundo, a co-determinação recíproca entre particular e universal, a concepção de uma totalidade articulada, na qual partes e todo se definem mutuamente”, cf. Jeanne Marie Gagnebin. Do Conceito de *Mimesis* no Pensamento de Adorno e Benjamin, in *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*, Rio de Janeiro: Imago, 2005, p. 92.

²¹³ No seu estudo sobre o conceito de mito em Benjamin, Hartung propõe que há uma unidade possível no seu desenvolvimento, que se associaria a própria história do pensamento do autor. Günter Hartung. *Mythos*, in *Benjamins Begriffe*, op. cit.

²¹⁴ Idem, pp. 570-571.

²¹⁵ Escritor suíço muito admirado por Kafka e que provavelmente inspirou-o na construção dos personagens “tolos”, que geralmente aparecem sob a forma de ajudantes. Uma relação direta, sem maiores reflexões, é possível ser feita com o romance de Walser intitulado *O Ajudante* (*Der Gehülfe*).

e, por fim, no texto sobre Kafka. Retomarei mais adiante essa discussão a propósito da leitura de *O Silêncio das Sereias* para indicar as divergências de Adorno.

Por enquanto, procuro ressaltar no ensaio de Benjamin que o elemento arcaico que prevalece mesmo na sociedade moderna não é eminentemente negativo. Um fragmento, uma particularidade do passado pode intervir no presente sem estar necessariamente associado à totalidade negativa. Os elementos pequenos que prevalecem – ou até se perpetuam – nessa dimensão da concepção de história benjaminiana encontram em Kafka um diálogo privilegiado (presente, por exemplo, em Odradek). Benjamin, em seu ensaio, destaca muitos desses elementos que sobrevivem nos detalhes: os gestos, como a cabeça inclinada, por exemplo; os dedos de Leni, ligados por uma membrana; o martelo, a partir do qual Benjamin discute a questão do “nada” e “alguma coisa”. Ele procura demonstrar que Kafka é melhor lido a partir dos detalhes; quem procura a totalidade em seus textos perde a infinidade de mundos das coisas miúdas e, além disso, não consegue estabelecer uma coerência que abarque sua generalidade. É esse aspecto que Benjamin destaca: o movimento histórico que vai sendo cunhado pela tradição, até que o cânone seja elaborado, sempre em detrimento de aspectos menores renegados, é, em grande medida, invertido pela obra de Kafka. Assim, a deformação vem à tona. Um parágrafo relativamente longo da *Obra das Passagens* ilustra esse método histórico proposto por Benjamin:

Pequena proposta metodológica para a dialética da história cultural. É muito fácil estabelecer dicotomias para cada época, em seus diferentes "domínios", segundo determinados pontos de vista: de modo a ter, de um lado, a parte "fértil", "auspiciosa", "viva" e "positiva", e de outro, a parte inútil, atrasada e morta de cada época. Com efeito, os contornos da parte positiva só se realçarão nitidamente se ela for devidamente delimitada em relação à parte negativa. Toda negação, por sua vez, tem o seu valor apenas como pano de fundo para os contornos do vivo, do positivo. Por isso, é de importância decisiva aplicar novamente uma divisão a esta parte negativa, inicialmente excluída, de modo que a mudança de ângulo de visão (mas não de critérios!), faça surgir novamente, nela também, um elemento positivo e diferente daquele anteriormente especificado. E assim por diante *ad infinitum*, até que todo o passado seja recolhido no presente em uma apocatástase²¹⁶ histórica.²¹⁷

A referência à *apocatástase* histórica aparece também em *O Narrador* para qualificar a forma narrativa de Nicolau Leskov (considerada por Benjamin como

²¹⁶ Conforme nota da edição citada: “*Apocatastasis*: a ‘admissão de todas as almas no Paraíso’”.

²¹⁷ Walter Benjamin. *Passagens*, op. cit., p. 501.

exemplar). Pode-se sugerir, portanto, segundo as relações que procuro destacar, que a forma narrativa de Kafka encontra pontos de contato com o cerne do que Benjamin traça como narração e que foi se perdendo durante a história. No entanto, a ressalva importante desses pontos de contato é que, se a experiência (*Erfahrung*) era a base da narração exemplar, em Kafka é justamente ela que está prejudicada. Assim, apesar de em ambos os casos haver esse caráter de *apocatástase* que permite a incorporação de elementos renegados, no narrador tradicional esses elementos ganham uma configuração na qual é possível encontrar um ensinamento, é possível ouvir a voz do “sábio”; já em Kafka, esses elementos aparecerem não mais para configurar a sabedoria, nem como a dimensão do aconselhamento, mas, pelo contrário, para *colocar em questão* a supremacia da sabedoria humana.

A perspectiva de um movimento das forças históricas, no qual a permanência das coisas passadas não encontrou sua assimilação positiva pelo novo, torna-se patente em uma carta posterior a Gershom Scholem, que também discorre sobre Kafka. Nessa carta, datada de 12.06.38 ²¹⁸, Benjamin designa Kafka como o retrato da “doença da tradição”. Trata-se do apego de Kafka a essa doença, que já aparece no ensaio de 1934 sob a perspectiva do esquecimento (questão que retomarei mais adiante). Benjamin procura em Kafka a forma como elementos do passado aparecem dispersos numa “nebulosidade” e, desse modo, fazem a denúncia dupla: tanto da arbitrariedade do cânone como da desorientação do presente que a “tradição doente” dissemina. Já para Adorno, que em determinado ponto afirma que não há nenhuma nuvem, e sim dialética, é importante figurar Kafka num nexos que remeta sempre à totalidade negativa. Assim, a articulação entre os elementos presentes na obra do escritor tcheco e as implicações do processo de racionalidade ocidental deve ser constatada com clareza. A oposição, feita por Adorno, da imagem nuvem face à dialética não se apresenta por acaso nesse contexto. Enquanto Benjamin pensa na impossibilidade de reabilitar a “tradição doente” (daí a nebulosidade), Adorno procura visualizar a dialética da totalidade (embora afirme que não se trataria de explicar as formas nebulosas, mas dialetizá-las).

Mas nesse ponto cabe uma ressalva importante à leitura contrária de Adorno, uma vez que Benjamin não aponta para a ideia de uma nebulosidade ampla que desconfiguraria todas as formas de entendimento na obra de Kafka. A afirmação de Benjamin é a do “lugar nebuloso” (*die wolkige Stelle*) nas parábolas de Kafka. Cumpre

²¹⁸ Walter Benjamin. *Benjamin über Kafka*, op. cit., pp. 84-88.

registrar que, na resposta à carta de 1934 (escrita em sete de janeiro de 1935), Benjamin afirma que o “conjunto de reflexões” que ocupava de reunir então levariam à perspectiva de que a relação “alegoria-símbolo” serviria melhor para compreender a “antinomia” que determina a obra de Kafka do que a oposição “parábola-romance”. Sem entrar detalhadamente na discussão dessas diferenciações – mesmo porque essas notas posteriores de Benjamin permaneceram com o formato de esboço e não foram sistematizadas pelo autor – cabe ressaltar que essa antinomia da obra de Kafka corresponde ao abalo à estrutura de sentidos configurado pela sua leitura. Desse modo, não se trata de uma obra essencialmente “nebulosa”, mas de uma obra com a característica peculiar de que seu formato de parábolas (ou alegorias) não conduz a uma determinação última do sentido. O próprio Adorno iria se referir à arte de parábolas do escritor tcheco em suas anotações para ressaltar a falta de uma chave explicativa dessa obra.

Nesse sentido, a leitura benjaminiana, inovadora em diversos pontos, é uma fonte significativa para as anotações do próprio Adorno. Seguirei mais de perto as reflexões relacionadas ao gesto para procurar demonstrar como Benjamin se pauta em uma leitura que mostra partir sempre da filologia (e nessas reflexões procurarei reconhecer a segunda grande influência que apontei no início desse texto: a do dramaturgo Bertold Brecht). Dessa forma, só chega à filosofia e à sociedade ao percorrer o caminho do texto propriamente dito.

Mas, antes, considerarei brevemente algumas dimensões do entendimento dado por Benjamin à filologia, uma vez que se trata de um entendimento singular, que difere da concepção mais corrente, segundo a qual a filologia consistiria apenas em um exercício de “exatidão e paciência”. Em Benjamin, o conceito é entendido “também como um depósito de materiais explosivos sob sua sensata aparência de achados eruditos”²¹⁹.

A resposta dada a Adorno por ocasião das críticas ao ensaio sobre Baudelaire (*A Paris do Segundo Império em Baudelaire*), em carta datada de 9.12.1938, oferece argumentos para o tratamento da questão.

A aparência da cerrada facticidade, que se prende à pesquisa filológica e lança o pesquisador no encanto, desaparece no ponto em que o objeto é construído na perspectiva histórica. As linhas de fuga desta construção convergem na nossa própria experiência histórica.

²¹⁹ Jeanne Marie Gagnebin. *Philologie et Actualité*. Mimeo.

Com isto, constrói-se o objeto como *mônada*. Na *mônada* torna-se vivo tudo o que, como resultado textual, jazia em mítica rigidez.²²⁰

Entender a obra literária como *mônada* (ou seja, enquanto substância simples, sem partes) é tarefa que parte da filologia. Mas, para Benjamin, essa tarefa só pode ser plenamente realizada quando construída na perspectiva histórica. (Benjamin refere-se a *Aufhebung* – supressão – da filologia nesse processo). Segundo Jeanne Marie Gagnebin, esse processo consiste em um “exercício de precisão disruptiva” (e se aproximaria da prática filológica de Nietzsche).

Na mesma carta, Benjamin faz referências ao seu ensaio sobre as “Afinidades Eletivas” de Goethe:

Ela [a crítica de Benjamin à atitude dos filólogos] insiste, para falar na língua do trabalho sobre As Afinidades Eletivas [*sic*], na colocação em destaque dos teores objetivos (*Sachgehalte*), nos quais o teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*) se desdobra (*entblättern*) historicamente.²²¹

Dessa forma, a perspectiva histórica é fundamental no pensamento de Benjamin para a compreensão ampla da obra de arte. De um lado, é necessário respeitar a integridade do objeto, tratando-o filologicamente. Por outro, apenas a partir do seu desdobramento/desfolhamento histórico é possível alcançar uma compreensão ampla do significado desse objeto, ou, para usar o enfático termo benjaminiano, o seu *teor de verdade*²²². Benjamin opõe-se, dessa forma, “à apreensão ativa da verdade supra-temporal das obras, verdade pretensamente eterna que diria respeito a nós apesar da distância histórica”²²³, ou seja, procura evitar o risco de “encontrar no passado aquilo que o presente quer descobrir e o de instituir isso como supra-temporal ou ‘sempre atual’”²²⁴.

Retomando o ensaio, é no sentido desses parâmetros filológicos que percebemos uma vasta indicação de citações e a posição esquiva no que se refere à formulação de

²²⁰ Theodor Adorno e Walter Benjamin. *Briefwechsel, 1928-1940*. Herausgegeben von Henri Lonitz. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1995, p. 380.

²²¹ Idem, p. 381.

²²² O imperativo temporal da verdade é enfatizado de maneira muito específica e contundente por Benjamin: “É preciso afastar-se resolutamente do conceito de “verdade atemporal”. No entanto, a verdade não é – como afirma o marxismo – apenas uma função temporal do conhecer, mas é ligada a um núcleo temporal que se encontra simultaneamente no que é conhecido e naquele que conhece”. Walter Benjamin. *Passagens*, op. cit., p. 505.

²²³ Jeanne Marie Gagnebin. *Philologie et Actualité*, op. cit.

²²⁴ Idem.

uma teoria ampla. Quando se refere à importância do gesto pela primeira vez, o crítico retoma a figura do teatro de Oklahoma presente no final de *O Desaparecido*²²⁵ (*Der Verschollene*) e ressalta a impossibilidade de se descobrir o significado simbólico desse aspecto:

Uma das funções mais significativas desse teatro (*Naturtheater*) é a dissolução no géstico do que ocorre. Podemos ir mais longe e dizer que muitos estudos e contos menores de Kafka só aparecem em sua verdadeira luz quando transformados, por assim dizer, em peças representadas no teatro ao ar livre (*Naturtheater*) de Oklahoma. Somente então se perceberá claramente que toda a obra de Kafka expõe um código de gestos, que não tem, de modo algum, significado simbólico seguro por si para o autor; antes são relacionados sempre novamente a outros contextos e ordenações experimentais. O teatro é o lugar real de tais ordenações experimentais.²²⁶

Mas Benjamin não se detém apenas nessa figura mais evidente do teatro para as reflexões sobre o gesto. Ele cita inúmeros exemplos para esclarecer seu ponto de vista. Assim, refere-se, por exemplo, à *Metamorfose* (*Verwandlung*), onde o chefe fala de cima para baixo com seu empregado; há ainda referências a *O Processo* (onde alguns gestos de K. são totalmente ilógicos) e a narrativas menores. Mais adiante, quando retoma a ideia do teatro, Benjamin afirma:

A aptidão para atuar, na qual se deveria pensar primeiro, não desempenha papel aparente. Mas pode também se expressar da seguinte forma: não se exige dos candidatos senão que interpretem a si mesmos. Que eles possam *ser* necessariamente o que alegam, escapa do campo das possibilidades.²²⁷

Um pouco mais adiante ainda, Benjamin afirma que “só pelo gesto alguma coisa era apreensível para Kafka”.²²⁸

Adorno, nas suas anotações, também reflete sobre os gestos. Mas o primado que dará a sua leitura, diferentemente da questão do teatro em Benjamin, baseia-se no fato de que os gestos se relacionam de forma ambígua com a linguagem:

²²⁵ *O Desaparecido*, que Benjamin toma equivocadamente por último romance de Kafka, é na verdade o primeiro.

²²⁶ Walter Benjamin. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte, in *Magia e Técnica, Arte e Política*. Op. cit., p. 146. Tradução modificada em cotejamento com o original Walter Benjamin. Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages, in *Benjamin über Kafka*, op. cit., p. 18.

²²⁷ Idem, p. 22.

²²⁸ Ibidem, p. 27.

O fato de que os dedos de Leni estejam ligados por uma membrana ou que os executores pareçam tenores são coisas mais importantes do que as digressões sobre as leis. Isto se refere tanto ao modo de representação quanto à linguagem. Os gestos servem muitas vezes como contraponto para as palavras: o pré-linguístico, que escapa a toda intencionalidade, serve à ambiguidade, que como uma doença devora todos os significados.²²⁹

Adorno vale-se principalmente de *O Castelo (Der Schloß)* e *O Processo (Der Proceß)* para demonstrar sua perspectiva. Para ele, há uma inversão na relação histórica entre conceito e gesto: a linguagem torna-se inverdade distorcida e o gesto é o “assim é” (*so ist es*).

Nessas objeções específicas de Adorno em relação à articulação benjaminiana entre os gestos de Kafka e o teatro, ao menos em alguma medida, está presente a conhecida contrariedade com que ele vê a aproximação de Benjamin a Brecht. No seu ensaio de 1934, Benjamin utiliza deliberadamente a teoria do teatro épico brechtiano e faz uso do conceito de “ordenações experimentais” (*Versuchsanordnungen*). Ressalvo que a contra-argumentação de Adorno não é baseada apenas em uma implicância com relação a Brecht, mas é construída a partir das suas concepções teóricas de que há, em Kafka, uma dimensão da morte ou atrofia da linguagem. Além disso, Adorno pontua que não se trata do teatro experimental, porque para isso falta a peça principal que interviria no experimento: o espectador.²³⁰

Outra questão de grande relevância no ensaio de Benjamin é o esquecimento. É difícil determinar o seu lugar na leitura que o crítico faz, pois essa questão aparece sob a forma de apontamentos, sem compor um conceito de contornos claros. Mas gostaria de

²²⁹ Theodor Adorno. “Anotações sobre Kafka”, in *Prismas*, op. cit., pp. 243-244.

²³⁰ Aproveitando as reflexões sobre as objeções que estão envolvidas nessa tríplice relação entre Benjamin, Adorno e Brecht, uma observação importante a se fazer é que o tratamento que dou à correspondência e seu conteúdo deve ser ponderado com o fato de que nas cartas há uma dimensão que as diferencia da perspectiva de outros tipos de textos: trata-se da dimensão do segredo que, ao menos inicialmente, é pressuposta pelos autores. Assim, as relações que normalmente são muito mais mediadas em textos destinados à publicação (os ressentimentos, por exemplo) podem aparecer de maneira mais incisiva nas cartas. Mas a forma como Adorno considera o texto de Benjamin, que se aproxima muito de uma espécie de resenha crítica, destinada a estabelecer um *parecer*, permite que consideremos essa carta do ponto de vista teórico, embora sempre seja possível relacioná-la (acredito que em menor medida) à dimensão subjetiva dessa relação.

Nesse último sentido, Wiggershaus chama a atenção, por exemplo, para o fato de que Adorno tenha se referido (em carta destinada a Horkheimer) a Brecht como “aquele selvagem” para condenar as suas influências sobre Benjamin depois da leitura do manuscrito desse último intitulado “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Rolf Wiggershaus. Walter Benjamin, o *Passagenwerk*, o Instituto e Adorno, in *A Escola de Frankfurt: História, Desenvolvimento Teórico, Significação Política*, op. cit., p. 220.

chamar a atenção para alguns dos matizes que podem estar envolvidas nessa discussão. Dessa forma, é possível ler que o mito, a culpa, os animais, os gestos são tidos como temas nos quais “O esquecimento é o receptáculo a partir do qual emergem à luz do dia o inesgotável mundo intermediário nas narrativas de Kafka”²³¹. Mundo intermediário (*Zwischenwelt*), por sua vez, no qual: “Todo esquecimento mistura-se com o esquecimento do mundo primitivo (*Vorwelt*)”²³². Assim, é um mundo intermediário porque é um mundo capaz de agregar elementos que contém forças disruptivas passíveis de fazer frente à “organização da vida e do trabalho na comunidade humana”²³³.

A questão pode ser melhor observada se tivermos em vista que esse caráter de mundo intermediário que Benjamin concede à obra de Kafka no ensaio de 1934 associa-se ao mundo complementar que, na carta a Scholem de 1938, equivale a um complemento da “sua época, que se prepara para suprimir os habitantes deste planeta em massas consideráveis”. Dessa forma, o mundo de Kafka, que abriga esse esquecimento coletivo de maneira peculiar, contribui para uma perspectiva na qual a dimensão primitiva (representada, sobretudo, pelas figuras dos animais) é encarada sob a forma de disrupção com relação aos elementos do progresso e da “sabedoria humana”. Destaco que se trata de um mundo intermediário e complementar que é exposto sob a forma da serenidade.²³⁴

Num outro pequeno ensaio sobre Kafka²³⁵, Benjamin destaca a dimensão da deformação na obra de Kafka e a relaciona com essa questão do esquecimento. Para Benjamin, não se pode conceber “nenhum fenômeno que não apareça deformado em sua [de Kafka] descrição”. Esse mundo de deformação (*Entstellung*) expõe a permanência do reprimido, sob a forma das “figuras do esquecimento” (Benjamin dá os exemplos de Odradek e de Gregor Samsa).²³⁶

Embora reconheça essa questão do esquecimento como central, Adorno afirma que ela não lhe parece ainda evidente e “talvez pudesse ser articulada de maneira mais

²³¹ Walter Benjamin. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte, in *Magia e Técnica, Arte e Política*, op. cit., 1994, pp. 156-157.

²³² Idem, p. 156.

²³³ Idem, p. 148.

²³⁴ Conforme apontei anteriormente no texto sobre *Ein Bericht für eine Akademie*.

²³⁵ Walter Benjamin. *Benjamin über Kafka*, op. cit., pp. 39-46.

²³⁶ Em seu tratamento à questão, Jeanne Marie Gagnebin ressalta que esse aspecto da deformação na obra de Kafka apontado na leitura feita por Benjamin faz frente a dimensão da civilização e, por isso, é simultaneamente “o corolário do esquecimento e sua punição”. Jeanne Marie Gagnebin. *História e Narração em Walter Benjamin*, op. cit, p. 68 e ss.

inequívoca e rigorosa”. Aqui entrevemos novamente a insistência adorniana na dialética que faltaria ao texto de Benjamin.

O entendimento de Adorno do projeto filosófico de Benjamin é sintetizado em várias passagens dos seus escritos sobre ele. “... a construção dialética da relação entre mito e história” ²³⁷; “A reconciliação do mito é o lema da filosofia de Benjamin” ²³⁸. Como grande incentivador da *Obra das Passagens*, Adorno insiste sempre no desenvolvimento desse ponto. O livro sobre o Barroco ²³⁹ é tomado por ele como exemplar no tratamento desses temas. Lá Benjamin teria sido capaz de verificar as articulações entre arcaico e moderno, sobretudo a partir da concepção do histórico como natureza, cunhada pela designação de história natural. São essas questões que Adorno gostaria de ver desenvolvidas mais expressamente no ensaio sobre Kafka. ²⁴⁰ Em alguns momentos, o problema avistado por Adorno no texto de Benjamin parece ser justamente a apresentação do mundo arcaico apenas em si mesmo. Uma vez que o entendimento estético adorniano (ao menos conforme desenvolvido nesse período que engloba os anos 1930) pauta-se menos na *mimesis* como natureza que como realidade social e está necessariamente envolvida no contexto do “nexo social de culpa” (*gesellschaftlicher Schuldzusammenhang*), pede a Benjamin que determinados pontos fiquem mais explícitos, para que seu ensaio não incorra numa relação problemática com o mundo arcaico, pensado apenas como natureza.

Essa insistência que, no que se refere a Kafka, manifesta-se de maneira amistosa, sempre balanceada por pontos de concordância, é a mesma que aparecerá de forma veemente e radicalizada na correspondência a cerca do ensaio sobre Baudelaire (*A Paris do Segundo Império em Baudelaire*), ocasião na qual Adorno chega a classificar as concepções de Benjamin de positivistas. ²⁴¹ Em 1934, a cobrança aparece sempre atrelada à discussão sobre a *Passagenwerk*, o que de certa forma ameniza as críticas, porque retoma a todo o momento como referencial uma obra do próprio Benjamin. No

²³⁷ Theodor Adorno. *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995, p. 139.

²³⁸ Theodor Adorno. Caracterização de Walter Benjamin, in *Prismas*, op.cit., p. 229.

²³⁹ Walter Benjamin. *Origem do Drama Barroco Alemão*, op. cit.

²⁴⁰ Apesar de não ser possível desenvolver extensamente aqui o entendimento de Adorno sobre a filosofia de Benjamin, é interessante destacar que ele reata com diversos motivos benjaminianos, tais como a aura, a faculdade mimética, a alegoria, entre outros. Nesse sentido, vale conferir o artigo de Rainer Rochlitz. O melhor discípulo de Walter Benjamin, in *Praga – Estudos Marxistas*, nº 4, dez. 1997, São Paulo.

²⁴¹ Para uma discussão detalhada da questão, conferir Giorgio Agamben. O Príncipe e o Sapo: O problema do método em Adorno e Benjamin, in *Infância e História*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, pp. 129-149.

entanto, a questão teórica presente tanto nas observações feitas na carta de Adorno que tem como objeto o ensaio sobre Kafka, como posteriormente na carta que versa sobre o ensaio a respeito de Baudelaire, é a mesma: reiteram-se as cobranças do que Adorno considera uma dialética eminente. Conforme Rochlitz, nessas cartas dos anos de 1930:

Adorno censurará Benjamin por permanecer prisioneiro do mito da imediatez, do materialismo antropológico e de um aspecto utópico do arcaico, presente na modernidade. Benjamin defenderá seu método filológico e, quanto ao aspecto dialético, remeterá à continuação do seu trabalho.²⁴²

As diferenças entre uma versão “mitológica” e uma versão “dialética” (ressalvo que a distinção é feita tal como sugerido no pensamento de Adorno) de interpretação da arte pode ser observada a partir da forma como abordam a obra de Kafka. Em seu próprio ensaio, Adorno afirma que, em Kafka “Integração é desintegração, e nela se encontram o encanto mítico e a racionalidade dominadora”²⁴³. Benjamin não segue nesse sentido. Ao analisar a narrativa *O Silêncio das Sereias*, ele faz algumas referências ao mundo mítico, mas ressalva que Ulisses (sob a forma dada por Kafka ao lendário personagem grego) ocupa a “fronteira do mito e do conto de fadas”. Ele afirma que Kafka não cedeu à sedução do mito. “Razão e astúcia incluíram truques no mito; seus poderes deixaram de ser invencíveis”²⁴⁴. Essa é a passagem do artigo de Benjamin que contraria de maneira mais contundente a perspectiva de Adorno, tanto que este último afirma: “[...] os ‘erros’ práticos que deixam censurar algo do trabalho se colocam exatamente aqui”²⁴⁵. Isso porque, para Adorno, é possível observar nos textos de Kafka que o conto não é nem engano do mito, nem sua ruptura. Ele exemplifica com *Na Colônia Penal*, novela na qual a condenação é um ritual que consiste na inscrição de sentenças (que são, na verdade, inscrições adornadas e indecifráveis) no corpo do condenado.

Conforme aludi acima, a concepção do conto de fadas ou fábula (*Märchen*) aparece no interior do pensamento de Benjamin como uma alternativa ao “pesadelo mítico”. Assim, em *O Narrador*, lemos que “o personagem do 'tolo' nos mostra como a

²⁴² Rainer Rochlitz. O Melhor discípulo de Walter Benjamin, op. cit., p. 140.

²⁴³ Theodor Adorno. “Anotações sobre Kafka”, in *Prismas*, op. cit., p. 253.

²⁴⁴ Walter Benjamin. *Benjamin über Kafka*, op. cit., p. 15.

²⁴⁵ Idem, p. 104.

humanidade se fez de 'tola' para proteger-se do mito”²⁴⁶. A concepção é a mesma que Benjamin desenvolve na sua interpretação do Ulisses de Kafka. O conto de fadas contém uma inocência singular associada ao mundo da infância e relaciona-se com a perspectiva da narração como forma de libertação da força opressiva do mito e de subtração ao terror gerado pelo desconhecido. Essa forma configura um elemento disruptivo, capaz de fazer frente ao terror gerado pelas forças desconhecidas e ameaçadoras da natureza.

Mas, na leitura do Ulisses kafkiano, o crítico não se detém na interpretação da superação do mito como sinônimo do positivo, pois observa, em seguida, que “em Kafka, as sereias silenciam”; como a música talvez seja um “símbolo de esperança”, é possível observar que existe, nessa leitura de Benjamin, também uma espécie de dialética que procura contemplar âmbitos contraditórios do texto. No entanto, seus apontamentos são limitados a imagens dispersas da obra de Kafka, donde a dificuldade que temos para uma compreensão mais teoricamente fundamentada do ensaio.

É possível que o cerne da compreensão por parte de Benjamin do tempo na obra de Kafka, por meio da concepção de *Weltalter*, relacione-se com a ideia de mundo intermediário, que procura efetuar disrupções pela exposição do “lado agradável e sereno que foge sempre e em qualquer parte ao rumor”²⁴⁷, mas que é também mundo complementar à “realidade que se projeta como a nossa, teoricamente, por exemplo, na física moderna, e em termos práticos, na técnica de guerra”²⁴⁸. O elemento ambíguo da literatura de Kafka estaria nessa capacidade de enxergar o duplo aspecto da “doença da tradição”: de um lado, a possibilidade de uma espécie de liberação do peso da “sabedoria humana”, através da exposição das formas que se esquivam a essa sabedoria por meio da tolice que configuram; de outro, a constatação do fim das formas de orientação diante de um mundo onde o progresso científico e tecnológico toma espaço à humanidade. Ao lado de tudo isso, ainda há os resquícios ou ruínas dessa tradição de bases acima de tudo religiosas, como a culpa, a autoridade e a soberania.

Retomando as discussões entre Adorno e Benjamin, pode-se observar que, apesar das controversias, seus pontos de concordância com relação a Kafka são inúmeros. E o próprio Benjamin não chegou a ter por completo o seu ensaio; seu

²⁴⁶ Walter Benjamin. “O Narrador: Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov”, in *Magia e Técnica, Arte e Política*, op. cit., p. 215.

²⁴⁷ Walter Benjamin. Carta a Gershon Scholem (1938), in *Novos Estudos Cebrap*, op. cit., p. 106.

²⁴⁸ Idem, p. 105.

processo de aproximação da obra de Kafka passou por inúmeros caminhos – basta pensar nos diálogos com intérpretes tão diferentes como Bertold Brecht, Gershom Scholem e Werner Kraft²⁴⁹ (além do próprio Adorno, é claro). De passagem, podemos mencionar que nessa leitura o que sobressai é o desejo de libertar Kafka de uma leitura estritamente religiosa. Nesse sentido, Benjamin foi provavelmente um dos que com mais veemência combateu as interpretações de Max Brod. Adorno é totalmente favorável a esse embate com Brod.

Faço um pequeno parêntese para ao menos apontar para algumas das implicações da linhagem de interpretações de Kafka que nasce com as concepções religiosas de Max Brod; assim também é possível discutir a leitura efetuada por Günther Anders.

A interpretação de Brod é importante na medida em que acabou estabelecendo (embora não o tenha feito deliberadamente) uma diretriz para algumas leituras posteriores. Essa diretriz oscila entre uma compreensão alegórica e uma compreensão simbólica da obra de Kafka.²⁵⁰

Brod constrói uma interpretação simbólica para a obra do amigo, na qual identifica os três romances com três instâncias que se associariam a um caminho para a santidade. Assim, enquanto em *O Processo* ressalta a dimensão da culpa, em *O Castelo* se configuraria o juízo ou julgamento e em *O Desaparecido* haveria a esfera da redenção.

Em 1934, Günther Anders proferiu, no *Institut d'Études Germaniques* de Paris, sob o título de “Teologia sem Deus” a conferência que já continha as anotações bases para o seu posterior livro de 1951: *Kafka: Pró e Contra*. Nesse livro, o julgamento da obra recebe um veredicto ambíguo, no qual Kafka “é um realista do mundo desumanizado, mas também seu glorificador”²⁵¹. Assim, a obra do escritor teria aproximações com o fascismo. Embora essa seja uma discussão importante, uma vez que Anders é um crítico que continua exercendo forte influência nos intérpretes de Kafka (e de maneira acentuada nos críticos brasileiros), não é possível me deter nela de maneira detalhada. No entanto, gostaria de sublinhar apenas a discussão que me

²⁴⁹ Hans Mayer. Walter Benjamin y Franz Kafka: Informe sobre una constelación, in Erich Heller; Werner Kraft et. al. *Franz Kafka: Homenaje en su Centenario 1883-1924*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Centro de Estudios Germánicos, 1983.

²⁵⁰ As observações relativas a essa questão são elaboradas a partir de considerações feitas pela professora Jeanne Marie Gagnebin no exame de qualificação e em uma comunicação que ela proferiu no Congresso Internacional “Teoria Crítica e Inconformismo: tradições e perspectivas”, realizado em São Carlos em setembro de 2008.

²⁵¹ Günther Anders. *Kafka: Pró e Contra*, op. cit., 2006, p. 134.

interessa mais estreitamente aqui e que se refere à forma como Anders toma posição na problemática alegoria-símbolo.

Para ele, Kafka não seria nem alegorista, nem simbolista. Enquanto o alegorista, para Anders, substituiria os conceitos por imagens, colocando em movimento “seu mecanismo convencional (teológico, mitológico ou do gênero) de tradução”; o simbolista tomaria “a parte pelo todo” ²⁵². Kafka, por sua vez, produz um fenômeno novo que consiste em assumir imagens formuladas pela “linguagem comum”. Em relação especificamente à metamorfose de Gregor, Anders afirma:

Aos olhos do mundo respeitável e “capaz”, Gregor Samsa é um “inseto sujo”, porque quer viver como artista (isto é, como um “ser aéreo”): então ele acorda, na *Metamorfose*, transformado num inseto que gosta de grudar no teto do quarto. ²⁵³

A relevância de Anders na discussão que desenvolvo, além da sua já citada influência na fortuna crítica de Kafka, deve-se também ao fato de que não é impossível que Benjamin tenha assistido essa conferência de 1934, uma vez que se encontrava exilado na França e, além disso, era amigo de Hannah Arendt (nesse momento, esposa de Gunther Anders).

Mas o que é possível afirmar de fato é que na discussão benjaminiana sobre Kafka, a problemática da alegoria-símbolo tem relevância. Benjamin opta por associar a obra do escritor tcheco a uma perspectiva mais próxima da alegoria. Assim, não é a exposição do todo que a obra de Kafka visa; de acordo com sua bela analogia, ocorre um desdobramento dos sentidos do texto que não permitem uma associação direta e uma significação plena:

Mas a palavra desdobramento tem duplo sentido. O botão se desdobra em flor, também o papel dobrado em barco que se ensina a criança a fazer desdobra-se em folha lisa. E esse segundo “desdobramento” é adequado, com efeito, à parábola, ao prazer do leitor ao alisá-la, até que seu significado caiba na palma da mão. Mas as parábolas de Kafka desdobram-se no primeiro sentido, como o botão se desdobra em flor. ²⁵⁴

²⁵² Idem, p. 56.

²⁵³ Ibidem, p. 57.

²⁵⁴ Walter Benjamin. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte, in *Magia e Técnica, Arte e Política*, op. cit. pp. 147-148. Tradução modificada em cotejamento com o original: Walter Benjamin Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages, in *Benjamin über Kafka*, op. cit., p. 20.

Essa observação do ensaio de 1934 dissocia a interpretação das certezas dadas pelas leituras simbólicas e o aproxima à dimensão alegórica, entendida não apenas como uma forma diferente de dizer algo que remeteria a uma *única* outra dimensão (seja a política, as relações sociais, a religião ou as relações psicanalíticas), mas como a exposição da junção de fragmentos que apontam para a desintegração do sentido.²⁵⁵

Para finalizar as observações com relação à problemática alegoria-símbolo, é possível observar que a posição de Adorno frente a ela é exposta de maneira bastante explícita em seu ensaio sobre Kafka:

Em nenhuma obra de Kafka a aura da idéia infinita desaparece no crepúsculo, em nenhuma obra se esclarece o horizonte. Cada frase é literal e cada frase significa. Esses dois aspectos não se misturam, como se exigiria no símbolo, mas se distanciam um do outro, e o ofuscante raio da fascinação surge do abismo que se abre entre ambos. Apesar do protesto de seu amigo, a prosa de Kafka se alinha com os proscritos também por buscar antes a alegoria do que o símbolo.²⁵⁶

Nessa passagem, Adorno pontua uma aproximação muito estreita com as concepções desenvolvidas por Benjamin. Na sequência, inclusive, cita o ensaio desse último, dando razão à sua definição da obra de Kafka como parábola.

Embora não tenha desenvolvido extensamente a discussão sobre as interpretações simbólicas e alegóricas, tratava-se de ressaltar um ponto importante na determinação dessa antinomia, que ainda continua desconcertando os intérpretes. A dificuldade de se determinar qualquer coisa de maneira peremptória é a maior peculiaridade da prosa de Kafka, daí a tendência forte de ver nela processos mais abrangentes.

As convergências e divergências entre Adorno e Benjamin a respeito de Kafka informam muito sobre as suas diferenças e afinidades no tratamento estético e sobre suas respectivas preocupações filosóficas. Seja como for, o significado e a grandeza de Kafka no âmbito da literatura é inquestionável em ambas as perspectivas e, além disso,

²⁵⁵ No tratamento que dá a questão da alegoria em Benjamin (e também pensando na literatura de Kafka), Jeanne Marie Gagnebin afirma que o “florescer alegórico” é “ao mesmo tempo um excesso de imagens e de signos legados pelas gerações anteriores e o deperecimento dos sentidos que os mantinha ligados num conjunto coerente. [...] Se, como a alegoria o manifesta, o sentido da totalidade se perdeu, isto se deve também, e mais ainda, ao fato de sentido e história estarem intimamente ligados, ao fato, portanto, de que só há sentido na temporalidade e na caducidade”. Cf. Jeanne Marie Gagnebin. *História e Narração em Walter Benjamin*, op. cit., p. 42.

²⁵⁶ Theodor Adorno. “Anotações sobre Kafka”, in *Prismas*, op. cit., pp. 240-241.

também é inquestionável que esse significado deve ser entendido por meio de uma confluência histórica que se cristaliza *na* obra de arte, a partir de uma determinada época. A diferença é o modo como cada um dos críticos chega a essas conclusões. Em Benjamin, a história, em sua transitoriedade, deve ser apreendida no movimento, que se cristaliza em obra. Essa forma de compreensão exclui, de certa forma, a totalidade; apreende, pois, o fragmentário e as ruínas. Adorno quer apreender na arte a sua dialética, que, embora negativa, guarda relações com a compreensão hegeliana de totalidade. Essa diferença crucial, Adorno a captou no perfil que traçou sobre Walter Benjamin após sua morte:

A concepção de mediação universal, que tanto em Hegel quanto em Marx funda a totalidade, nunca foi plenamente apropriada por seu método microscópico e fragmentário. Sem vacilar, assumia o seu princípio fundamental de que a menor célula da realidade contemplada equivalia ao resto do mundo todo. Para ele, interpretar fenômenos de modo materialista significava menos explicá-los a partir da totalidade social do que relacioná-los imediatamente, em sua individuação, a tendências materiais e a lutas sociais.²⁵⁷

Essa concepção, no caso de Kafka, alia-se ao procedimento filológico que mencionamos aqui. A *forma* da obra “equivale ao resto do mundo”; sendo assim, não é necessário ampliar a perspectiva para fora dela. É por isso que Benjamin debruça-se sobre os pequenos temas e suas recorrências. Se eles acabam conduzindo à concepção do esquecimento, é um processo que se dá *na* obra; em consequência, Benjamin recusa-se a articular dialeticamente esse traço, ao qual chega através da leitura, com “processos sociais globais” externos. No entanto, tal articulação se estabelece a partir do momento em que essa obra é pensada enquanto *mônada*:

a *mônada* aponta para duas vertentes essenciais do pensamento benjaminiano: a imersão (*Versenkung*) no objeto, este traço mimético, quase objetivista que Adorno criticou, e a idéia de uma reunião, de uma recolção (*Versammlung*) salvadora dos fenômenos esparsos e perdidos no instante histórico fugidio, no *kairos* político. A atividade crítica e salvadora do pensamento exercer-se-ia, segundo Benjamin, não tanto nos amplos vãos totalizantes da razão mas, muito mais, na atenção concentrada e despojada no detalhe à primeira vista sem importância, ou então no estranho, no extremo, no desviante de que nenhuma média consegue dar conta.²⁵⁸

²⁵⁷ Theodor Adorno. Caracterização de Walter Benjamin, in *Prismas*, op.cit., p. 232.

²⁵⁸ Jeanne-Marie Gagnebin. História e cotidiano em Walter Benjamin. *Revista USP*. São Paulo, nº 15, setembro, outubro, novembro, 1992, pp. 44-47.

Essa filosofia do limiar, do esquecido, do que é marginal – que aproximou Benjamin tanto dos surrealistas, como das concepções de mito (presentes, por exemplo, nas relações com a obra de Bachofen) – o aproxima de modo muito estreito à literatura de Kafka, onde o que é estranho, onírico, detalhe ou estrangeiro é o que tem lugar privilegiado na exposição.

Sublinho que o esquecimento revolvido por Kafka, no entender de Walter Benjamin não é exclusivamente o passado. O tempo específico no qual se desenrola sua obra é capaz de relacionar intensivamente as dimensões temporais de passado, presente e futuro:

Mas, se nós tomamos sua obra como uma lente reflexiva [...] a interpretação deveria ainda procurar a imagem em sentido oposto, exatamente na mesma distância que o modelo refletido tem do espelho. Em outras palavras: no futuro.²⁵⁹

E ainda:

Esse medo [...] é ao mesmo tempo e em partes iguais medo diante do mais que antigo, do imemorial, e medo diante do mais próximo, do que é uma iminência urgente.²⁶⁰

O que não significa uma perspectiva profética da obra de Kafka. Benjamin rejeitou essa leitura (também corrente entre os intérpretes) em muitas ocasiões, pois “na base dessa experiência repousava apenas a tradição à qual Kafka se entregou; nem visão longínqua, nem ‘dote de vidente’”.²⁶¹

Kafka teria sido capaz de expor em sua obra justamente esse movimento, que é histórico, sem, no entanto, ser cronológico, e que abarca dimensões renegadas da humanidade. Que essas dimensões não sejam reconciliadas, nem mesmo na obra do escritor, é característico de um processo literário que se debruçou sobre o que foi esquecido pela história. A leitura de Benjamin não determina o lugar exato dos elementos esquecidos em uma dialética totalizante, pois não articula tais elementos a partir de uma espécie de maniqueísmo: positividade ou negatividade. Mas, acima de tudo, porque *não se trata de reordenar os dados da tradição em busca de uma nova*

²⁵⁹ Walter Benjamin. Franz Kafka: Beim Bau der Chinesischen Mauer, in *Gesammelte Schriften II-2*. Frankfurt (M): Suhrkamp, 1999, p. 678.

²⁶⁰ Idem, p. 681.

²⁶¹ Walter Benjamin. Carta a Gershon Scholem (1938), in *Novos Estudos Cebrap*, op. cit., p. 105.

ordem; mas sim reconhecer e acolher de forma ao mesmo tempo serena e efetiva que a “consistência da verdade” se perdeu.

A leitura que procurei desenvolver foi feita no sentido de verificar como se configurou o entendimento de Benjamin da obra de Kafka e em que sentido ele procurou responder às relações dessa obra com a história. A posição de Adorno acabou funcionando como um contraponto, na medida em que sua leitura atenta, registrada na carta resenha de 1934, sublinha traços complexos do ensaio de Walter Benjamin.

Considerações Finais

Para encaminhar algumas considerações finais, considerarei brevemente o excerto de *O Processo* que Kafka selecionou para constar na publicação de *Um Médico Rural*. Trata-se da narrativa intitulada *Um Sonho (Ein Traum)*, que acabou não tomando parte efetiva no romance sobre Joseph K.

Na primeira frase desse curto relato, o narrador já anuncia que se trata de um sonho, mas a afirmação não ameniza a crueza do texto. No sonho de Josef K., um belo dia o inspira a passear, mas, em poucos passos, já estava num cemitério:

*Es waren dort sehr künstliche, unpraktisch gewundene Wege, aber er glitt über einen solchen Weg wie auf einem reißenden Wasser in unerschütterlich schwebender Haltung.*²⁶²

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.²⁶³

Essa descrição tem muitas relações com a forma como o narrador kafkiano desliza pelos tortuosos caminhos da sua literatura: embora preponderem situações, personagens, espaços e ambientações fundamentalmente problemáticos, a forma literária é organizada no sentido de que essas dimensões apareçam em “primeiro plano”, sem sustos, nem rebuscamentos desnecessários. Os textos comportam, de maneira profundamente imbricada, duas perspectivas teoricamente inconciliáveis: diante de toda a complexidade dos conteúdos narrativos, há uma fluidez formal que só pode ser creditada à tranquilidade do narrador. Por outro lado, essa espécie de tranquilidade do narrador (que, conforme apontei anteriormente, foi nomeada com propriedade por Benjamin de serenidade) também é incoerente com tudo o que sabemos do escritor Franz Kafka. Em seu diário, por exemplo, a palavra desespero é repetida sistematicamente.

Mas esses são apenas alguns poucos exemplos da síntese (im)possível que a literatura kafkiana pode comportar. A mencionada fluidez, por exemplo, é constantemente ameaçada pelas conjunções adversativas. No entanto, tais ameaças não

²⁶² Franz Kafka. Ein Traum, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, op. cit. p. 232.

²⁶³ Franz Kafka. Um Sonho, in *Um Médico Rural*, op. cit., p. 56.

se dão de maneira definitiva, justamente porque elas se sobrepõem, de modo que, logo a seguir, a ameaça também é ameaçada..

Mesmo esses “sobressaltos” inerentes às adversativas são sempre amenizados pela forma serena de exposição do narrador. Assim, o resultado é uma exposição marcada pela indeterminação compartilhada por leitor e narrador.

Acompanhando a sequência do sonho de Josef K., somos informados da existência de “um túmulo recém-cavado ao lado do qual [K.] queria parar”. Mas esse túmulo está longe e, além disso, há bandeiras que atrapalham sua visão. De uma maneira inexplicável, de repente, K., no parágrafo seguinte, já está ao lado do túmulo. Esses acontecimentos sem explicação são sempre descritos pelo narrador kafkiano de maneira a expor a sua própria contingência. Nesse caso específico, trata-se de um sonho, no qual as dimensões de tempo e espaço perdem, de fato, muitas das suas características. Mas tais transfigurações acontecem em quase todos os textos do escritor, sem que o próprio narrador pareça ter efetivamente “as rédeas” das situações.

Atrás do túmulo avistado por Joseph K. encontram-se dois homens que depositam uma lápide no chão. Nesse ponto, diversos elementos da morte já foram expostos ao leitor. O cemitério, o túmulo, a lápide; todos símbolos diretos da morte. Mas um outro homem toma parte do cenário (que, aliás, parece ter sido “filmado” pelo narrador kafkiano) e “K. reconheceu logo como um artista”:

*Er war nur mit Hosen und einem schlecht zugeknöpften Hemd bekleidet; auf dem Kopf hatte er eine Samtkappe; in der Hand hielt er einen gewöhnlichen Bleistift, mit dem er schon beim Näherkommen Figuren in der Luft beschrieb.*²⁶⁴

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.²⁶⁵

O que faz a figura do artista nesse cenário de morte? Qual a razão da sua presença insólita numa situação como essa? Logo os leitores e K. podem perceber qual é a sua ingrata função. Meticulosamente, o narrador descreve como esse artista deve se inclinar sobre o túmulo (“no qual ele não queria pisar”), apoiado sobre a mão esquerda para alcançar a lápide e começar o seu trabalho. Esses minuciosos detalhes gestuais que

²⁶⁴ Franz Kafka. Ein Traum, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, op. cit. p. 232.

²⁶⁵ Franz Kafka. Um Sonho, in *Um Médico Rural*, op. cit., p. 57.

Kafka descreve trazem, o tempo todo, a dimensão corporal para a superfície de suas histórias. Nem sempre é possível ter uma explicação evidente para o trabalho gestual, mas a ausência de motivação parece ser proposital, justamente porque a dimensão corporal escapa ao âmbito do estritamente racional.

O trabalho do artista é um trabalho de escrita. Não se trata de uma escrita comum, pois é uma escrita que se refere à morte. Não apenas isso: trata-se de uma escrita que, no seu processo de inscrição, desencadeia a morte.

O artista havia escrito, em “letras talhadas fundo e todas em ouro”: “Aqui jaz ____”. E K. observava o seu trabalho, ansioso por ler o final da inscrição:

*Tatsächlich setzte der Mann wieder zum Weiterschreiben an, aber er konnte nicht, es bestand irgendein Hindernis, er ließ den Bleistift sinken und drehte sich wieder nach K. um. Nun sah auch K. den Künstler an und merkte, daß dieser in großer Verlegenheit war, aber die Ursache dessen nicht sagen konnte. Alle seine frühere Lebhaftigkeit war verschwunden. Auch K. geriet dadurch in Verlegenheit; sie wechselten hilflose Blicke; es lag ein häßliches Mißverständnis vor, das keiner auflösen konnte.*²⁶⁶

De fato o homem começou a escrever de novo, mas não pode, havia algum bloqueio, deixou baixar o lápis e 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.²⁶⁷

Essa bela solidariedade, que se cria entre K. e o artista, faz parte de um jogo de inversão: primeiro, é o artista que se sente reticente e embaraçado com o olhar de K. sobre seu trabalho de inscrição. K., que inicialmente não é capaz de perceber essas sutilezas, depois acaba também ficando embaraçado. Essa situação reproduz uma beleza peculiar nas narrativas de Kafka: a compaixão que muitos personagens sentem uns pelos outros, mesmo que essa compaixão sempre venha atrelada a uma dimensão de contingência, de impossibilidade de ajuda efetiva, de impossibilidade sequer de aconselhamento efetivo:

K. war untröstlich über die Lage des Künstlers, er begann zu weinen und schluchzte lange in die vorgehaltenen Hände. Der Künstler

²⁶⁶ Franz Kafka. Ein Traum, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, op. cit. p. 233.

²⁶⁷ Franz Kafka. Um Sonho, in *Um Médico Rural*, op. cit., p. 57.

*wartete, bis sich K. beruhigt hatte, und entschloß sich dann, da er keinen andern Ausweg fand, dennoch zum Weiterschreiben.*²⁶⁸

K. estava inconsolável com a situação do artista, começou a chorar e por longo tempo soluçou na concha das mãos. O artista esperou até K. se acalmar e depois – já que não tinha outra saída – resolveu continuar escrevendo.²⁶⁹

O traço que o artista escreveu logo em seguida não era mais tão bonito como o anterior, mas ele foi para K. uma libertação. “[...] mas era evidente que o artista só foi capaz de produzi-lo com extrema relutância [...]”. O traço era um J e nesse momento K. compreendeu a situação, cavou ele próprio com as mãos a terra (“só para salvar as aparências tinha sido disposta uma fina crosta de terra”) e mergulhou no grande buraco. Todo esse processo é exposto em poucas linhas pelo narrador. A facilidade que K. tem de cavar o túmulo com as próprias mãos se opõe às dificuldades do trabalho de inscrição. Por outras palavras, há uma inversão nesse processo: a ação (impossível) de se abrir um túmulo com as mãos é facilmente efetivada pelo personagem; mas o trabalho de escrita, que deveria ser realizado com facilidade, só é possível a partir de um grande esforço.

*Während er aber unten, den Kopf im Genick noch aufgerichtet, schon von der undurchdringlichen Tiefe aufgenommen wurde, jagte oben sein Name mit mächtigen Zieraten über den Stein.*²⁷⁰

Mas enquanto lá embaixo ele era acolhido pela profundidade impenetrável, a cabeça ainda erguida sobre a nuca, lá em cima o seu nome disparava sobre a pedra com possantes ornatos.²⁷¹

Os elementos da narrativa não se restringem à morte. A morte parece ter um papel que é, de certa forma, secundário. O que aparece de maneira mais decisiva, em toda a sua complexidade, é o trabalho de escrita e todas as suas relações complexas com aquilo que não é possível expor facilmente. Os poderosos ornatos que ganham a pedra ao final da narrativa só se concretizam após a morte inexorável de Joseph K.

Esse artista misterioso da narrativa poderia muito bem ser chamado pelo nome de Franz Kafka. Provavelmente, não é por acaso que o escritor dá uma importância tão

²⁶⁸ Franz Kafka. Ein Traum, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, op. cit. p. 233.

²⁶⁹ Franz Kafka. Um Sonho, in *Um Médico Rural*, op. cit., p. 58.

²⁷⁰ Franz Kafka. Ein Traum, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, op. cit. p. 234.

²⁷¹ Franz Kafka. Um Sonho, in *Um Médico Rural*, op. cit., p. 58.

grande à ação de escrever nesse relato sobre o sonho de Joseph K. O trabalho de escrita tem sua relutância condicionada pelos próprios objetos expostos: esse é o movimento que procurei destacar na leitura que efetuei da obra de Kafka.

A relutância e os objetos expostos, por sua vez, interagem na medida em que ambos são dimensões da realidade histórico-social. Esses elementos formam um pouco do que costumamos chamar de literatura kafkiana. Não se trata da exposição direta de dados histórico-sociais alocados em um contínuo cronológico, antes, promove-se uma espécie de desconfiança diante de todas as formas de determinação. Assim, o enfoque dado é aos sentidos formados e herdados e às suas deficiências inerentes.

A originalidade, que têm sido reconhecida pelos diversos intérpretes em diferentes aspectos das narrativas de Kafka, não se forma em detrimento completo dos dados da tradição, ao contrário: ela se configura a partir de uma forma específica de lidar com a(s) tradição(ões). Nessas peculiaridades, algo que se destaca de maneira patente são os deslocamentos, nos quais a principal consequência é a constatação da naturalização das convenções sociais; indo um pouco mais longe, é possível notar que a literatura de Kafka acaba configurando, de maneira sutil, mas incisiva, *a desnaturalização dos sentidos dados pela tradição*.

Esse, certamente, não é um trabalho fácil de escrita. Ele lida diretamente com essa dimensão explícita do sonho de K. mencionado acima: a inexorabilidade do fim promovido pela morte. Inúmeros dados estão implicados nesse processo mais pontual da morte exposto pelo curto excerto. A narrativa sedimenta processos sociais amplos que se relacionam com a contingência inerente do indivíduo diante da aceleração das mudanças e do progresso desenfreado, ou diante da complexidade inabarcável “do(s) processo(s)” burocráticos. Embora a morte seja uma dimensão natural e implícita da vida, ela é passível de receber leituras sociais específicas pelas diferentes formações societárias. Em Kafka, essa e outras dimensões naturais e relativamente independentes do processo civilizatório são enfocadas no sentido de sublinhar a contingência dos *sentidos* fornecidos pelo mundo contemporâneo.

Assim, social e biológico, natureza e civilização são observados não mais do ponto de vista de uma divisão estanque e arbitrária, mas a partir do sentido que a sociedade é (in)capaz de configurar para esses diversos âmbitos. Nos termos do Lukács da *Teoria do Romance*, podemos afirmar que, a partir da literatura kafkiana, observamos uma contingência inexorável na formação do “sentido da vida”. Mas, indo

um pouco mais longe do que os aspectos sublinhados pelos românticos, não se procura mais alternativas que conformem minimamente o sentido; pelo contrário, procura-se, de maneira toda peculiar, constatar esses entraves aos sentidos herdados pela tradição.

A literatura de Kafka, em sua ambiguidade inerente, configura essa via complexa que diz respeito às possibilidades de se expor a impossibilidade. O escritor se equilibra nessa “corda bamba”, conseqüentemente, apresenta narrativas que não tem assimilações tranquilas, nem interpretações definitivas. Kafka luta o tempo todo contra o definitivo e das mais variadas formas. Se aspectos de um realismo estrito são negligenciados, é apenas para denunciar a arbitrariedade da concepção de realidade objetiva.

Nessa literatura kafkiana o artista perde a sua vivacidade (*Lebhaftigkeit*) – “toda a vivacidade anterior dele havia desaparecido”. Ao artista cabem tarefas ingratas que se associam à exposição do mundo por vias diferentes da mera retratação objetiva. Justamente por essa forma específica de exposição *pautar-se menos pela objetividade e mais pela explicitação de uma deficiência da objetividade*, ela se configura de forma mais complexa e contundente. Ou seja, não se trata apenas de expor que o mundo do trabalho é opressor, por exemplo; trata-se de apontar as deficiências de sentido que fundamentam (precariamente) as bases desse mundo do trabalho.

Não existe espaço para a beleza e os “possantes ornatos”. Aliás, a beleza só existe na medida em que ela é despojada de uma dimensão de esplendor e grandeza para passar a residir em detalhes mínimos, como, por exemplo, nessa solidariedade estruturalmente contingente que se cria entre os personagens.

O que Kafka expõe não é belo em sentido estrito, porque se associa ao fim das formas ricas em detalhes na configuração da identidade dos sujeitos – a caracterização precária dos personagens trava a concepção de definição e acabamento inerentes ao sentido usual de beleza.

Em resposta ao comentário de Gustav Janouch de que Picasso seria “alguém que se compraz em deformar, Kafka teria respondido:

- Não creio. Ele só acentua as deformidades que ainda não chegaram até nossa consciência. A arte é um espelho que “avança” como um relógio.²⁷²

²⁷² Gustav Janouch. *Conversas com Kafka*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 174.

A despeito das dúvidas que pairam sobre o registro feito por Janouch das suas conversas com o amigo Kafka, esse é um comentário perfeitamente coerente com as obras do escritor: a deformidade se sobrepõe à beleza.

Procurei perceber algumas das formas como essa espécie tão peculiar de literatura relaciona-se com a formação histórica e configura uma modalidade específica de realismo. Um dos aspectos que mais sobressai nessa discussão é que *a deformidade é o complemento mais evidente do cotidiano no mundo das obras de Kafka*. Ela surge indissociável das dimensões mais prosaicas da vida social: o trabalho, a família, o ambiente das aldeias. Odradek cohabita com o pai de família; o macaco tornado homem (que ainda por cima traz na face a marca de uma deformação cruel causada pelos homens que o capturaram) fala com naturalidade e fluência invejáveis aos senhores de uma academia; a ferida ao redor da qual gira a história de *Um Médico Rural* atinge um paciente habitante da aldeia.

Que deformidades são essas? Por que Kafka expõe sistematicamente essas figuras nada atraentes? Quem é capaz de imaginar o monstruoso inseto em que Gregor Samsa se tornou? – aliás, esse inseto, que, pelas descrições, é gigantesco (a ponto de uma maçã ser passível de ser cravada nas suas costas), tão logo percebe o que se passou com o seu corpo, passa a se preocupar com o atraso para o trabalho!

Se enveredarmos pelos meandros dessas deformidades tão associadas a pulsões biológicas e às leis da vida elementar, perceberemos que elas comportam uma dimensão patente de realidade justamente por sua associação com as dimensões mais cotidianas. É provável que o escritor também não tivesse condições de responder ao porquê dessa exposição toda singular. Na última anotação do diário, ele registra que cada palavra escrita tornava-se uma “lança” dirigida contra ele mesmo. Esse desabafo demonstra as dificuldades pessoais envolvidas na criação dessa literatura toda singular.

Mesmo esquivando-me de uma resposta objetiva e unívoca para as questões mencionadas, é possível constatar que a denúncia um tanto silenciosa da obra de Kafka relaciona-se com a percepção de que todo o progresso do mundo moderno e da “sabedoria humana” não é capaz de conter totalmente a dimensão animal do humano. Além disso, o deformado é aquilo que é incapaz de ser conformado às formas correntes de condicionamentos sociais (Gregor Samsa, por exemplo, não pode mais cumprir seu papel de caixeiro viajante com esse seu novo corpo de inseto). *O deformado escapa à implacável “segunda natureza” que a sociedade configura*. Por fim, o deformado denuncia a ausência de sentido das fundamentações tradicionais e, conseqüentemente,

desencadeia a desorientação e a impossibilidade de constituição de uma experiência socialmente orgânica, ou seja, uma experiência partilhada com outros membros da sociedade sob o ponto de vista de valores e sentidos.

Todas essas características são ainda mais salientadas pela forma como o narrador se posiciona nessa literatura. Mencionei anteriormente a perspectiva de Adorno de que Kafka seria o exemplo sintomático da morte do narrador no mundo contemporâneo. O escritor tcheco inventou um narrador que destrói a distância (antes tão constante) entre ele e o leitor, segundo Adorno.

Um exemplo bastante sintomático é a narrativa intitulada *Uma Mensagem Imperial* (*Eine Kaiserliche Botschaft*) – também presente no volume de *Um Médico Rural*.

*Der Kaiser – so heißt es – hat Dir, dem Einzelnen, dem jämmerlichen Untertanen, dem winzig vor der kaiserlichen Sonne in die fernste Ferne geflüchteten Schatten, gerade Dir hat der Kaiser von seinem Sterbebett aus eine Botschaft gesendet.*²⁷³

O imperador – assim consta – enviou a você, o só, o súdito lastimável, a minúscula sombra refugiada na mais remota distância diante do sol imperial, exatamente a você o imperador enviou do leito de morte a mensagem.²⁷⁴

Trata-se de uma mensagem sussurrada no ouvido do mensageiro que nunca chegará ao seu destino.²⁷⁵

Ao final do texto, consta ainda mais uma interpolação peremptória ao leitor, uma vez que, a despeito dessa mensagem não chegar jamais, “você no entanto está sentado junto à janela e sonha com ela quando a noite chega”. Trata-se de uma mensagem que é (para o próprio narrador) impossível de transmitir, porque, por conta da sua “insciência”, também não é dado a ele conhecer que mensagem é essa. Por isso uma literatura de impossibilidades, na qual no lugar da possibilidade de se compartilhar experiências intrínsecas a uma dada comunidade de valores, torna-se possível apenas a exposição da dificuldade de definição e da desorientação.

²⁷³ Franz Kafka. *Eine Kaiserliche Botschaft*, in *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, op. cit. p. 221.

²⁷⁴ Franz Kafka. *Uma Mensagem Imperial*, in *Um Médico Rural*, op. cit., p. 41.

²⁷⁵ Não efetuo uma leitura detalhada do texto, pois procuro apenas apontar para a forma como aparece nele a característica da proximidade do narrador ao leitor. Uma leitura que procura articular a curta narrativa à perspectiva do narrador benjaminiano consta em Jeanne Marie Gagnebin. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004, pp. 65-66 e, também da autora, no prefácio de *Magia e Técnica, Arte e Política*, op. cit., pp. 7-19.

Disso resulta toda a dificuldade oferecida pela literatura Kafka, não somente aos leitores, mas a qualquer intérprete que se aventure em uma reflexão. O que sobressai é essa dimensão profundamente incômoda associada à impossibilidade de definição. Não obstante, a literatura kafkiana configura-se como uma obra na qual a época deixa sua marca mais profunda e intimamente histórica: o sentido, suas deficiências e sua historicidade intrínseca. Assim, a reflexão torna-se possível, embora ela deva ser constantemente ponderada pela consciência das aporias inerentes à modalidade de realismo praticada por Kafka.

Referências Bibliográficas

Livros de Franz Kafka

KAFKA, Franz. *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Kritische Ausgabe, herausgegeben von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1994.

KAFKA, Franz. *Briefe 1900-1912*. Herausgegeben von Hans-Gerd Koch. Frankfurt: Fischer, 1999.

KAFKA, Franz. *Briefe 1902-1924*. Herausgegeben von Max Brod. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1975

KAFKA, Franz. *Das Schloss*, Apparatband. Herausgegeben von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: Fischer, 2002

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KAFKA, Franz. *Carta ao Pai*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

KAFKA, Franz. *Narrativas do Espólio*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

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

KAFKA, Franz. *O Desaparecido ou América*. Tradução Susana Kampff Lages. São Paulo: Editora 34, 2003.

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

KAFKA, Franz. *O Veredicto e Na Colônia Penal*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KAFKA, Franz. *Um Artista da Fome e a Construção*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KAFKA, Franz. *Um Médico Rural: Pequenas Narrativas*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KAFKA, Franz. *Contemplação e O Foguista*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Bibliografia sobre Franz Kafka

ADORNO, Theodor. “Anotações sobre Kafka”, in *Prismas*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, pp. 239-270.

ALT, Peter-André. *Franz Kafka: Der Ewige Sohn. Eine Biographie*. München: Verlag C.H. Beck, 2005.

ALLEMANN, Beda. Stehender Sturm. Zeit und Geschichte im Werke Kafkas, in *Zeit und Geschichte im Werk Kafkas*. Org por Diethelm Kaiser e Nikolaus Lohse. Göttingen: Wallstein, 1998, pp. 15-36.

ANDERS, Gunter. *Kafka: Pró e Contra*. Tradução, posfácio e notas Modesto Carone. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

BATAILLE, Georges. Faut-il brûler Kafka? in *La littérature et le mal*. Editions Gallimard, 1957. Pp. 173-195.

BENJAMIN, Walter. *Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*. Herausgegeben von Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte, in *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp.137-164.

BENJAMIN, Walter. Carta a Gershom Scholem (1938), in *Novos Estudos Cebrap*, tradução Modesto Carone. São Paulo: n° 35, 1993, pp. 100-106.

BLANCHOT, Maurice. *De Kafka a Kafka*. Paris: Édition Gallimard, 1981.

BROD, Max. *Franz Kafka*. Traducción de Carlos F. Grieben. Buenos Aires: Emecé Editores, S.A., 1951.

CAIEIRO, Oscar; HELLER, Erich; KRAFT, Werner et. al. *Franz Kafka: Homenaje en su Centenario 1883-1924*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Centro de Estudios Germánicos, 1983.

CANDIDO, Antonio. Quatro Esperas, in *O Discurso e a Cidade*. São Paulo e Rio de Janeiro: Duas Cidades e Ouro sobre o Azul, 2004, pp. 133-159.

CANETTI, Elias. *O outro Processo: as Cartas de Kafka a Felice*. Tradução Herbert Caro. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

CAMUS, Albert. L'espoir et l'absurde, in *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1942, pp. 173- 189.

CARONE, Modesto. *A Construção de Kafka*. Praga: Revista de Estudos Marxistas, São Paulo, n° 1, set/dez 1996, pp. 99-103.

CARONE, Modesto. O Parasita da Família (sobre a Metamorfose de Kafka), in: RÖHL, Ruth (org.) *A expressão da modernidade no século XX* (Anais da VII Semana de Literatura Alemã). São Paulo: FFLCH/USP, 1996, pp. 21-30.

CARONE, Modesto. O Realismo de Franz Kafka. *Novos Estudos - CEBRAP*, no.80, São Paulo, Mar. 2008, pp. 197-203.

COLLIGNON, Jean. Kafka's Humor, in *Yale French Studies*, nº 16, Foray Through Existentialism, 1955, pp. 53-62.

CORNELSEN, Elcio. A espacialização em Franz Kafka e sua transcrição para o teatro. In BENN-IBLER, Veronika Benn-Ibler (Org.). *Interfaces Culturais Brasil-Alemanha*, Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2006, pp. 163-188.

DAVID, Claude. Kafka und die Geschichte, in *Themen und Probleme*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1980, pp. 66-79.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma Literatura Menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1977.

DERRIDA, Jacques, Préjugés. Devant la loi, in: J.F. Lyotard e outros, *La Faculté de Juger*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1985, pp. 87-139.

EICHNER, Marianne Krock Geb., Franz Kafka: Die Verwandlung. Von der Larve eines Kiefernspinners über die Boa zum Mistkäfe. Eine Deutung nach Brehms Thierleben, in: *Euphorion* 64 (1970), pp. 326-352.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Escrituras do Corpo, in *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo, Ed. 34, 2006, pp. 119-143.

GARCÍA, José M. González. *La máquina burocrática. Afinidades electivas entre Max Weber y Kafka*. Madrid: Visor Dis, 1989.

HERMES, Roger et al. *Franz Kafka: eine Chronik*. Berlin: Klaus Wagenbach, 1999.

JAHRHAUS, Oliver. *Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate*. Stuttgart: Reclam, 2006.

JANOUGH, Gustav. *Conversas com Kafka*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

KRACAUER, Siegfried. Franz Kafka, in *Das Ornament der Masse*. Frankfurt: Suhrkamp, 1977, pp. 256-268.

LIMA, Luiz Costa. O Paradoxo de Kafka, in *Mimesis: Desafio ao Pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, pp. 368-395.

LIMA, Luiz Costa. *Limites da Voz: Kafka*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 123.

LÖWY, Michael. *Kafka: Sonhador Insubmisso*. Tradução Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azouque Editorial, 2005.

MERTENS, Pierre. *Kafka écrivain "engagé"*. Bruxelles: Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1996. Disponível www.arllfb.be. (consultado em 06 de maio de 2009).

MOSÈS, Stéphane Mosès. Brecht et Benjamin interprètent Kafka, in *Exégèse d'une légende: Lectures de Kafka*. Paris: Editions de l'éclat, 2006, pp. 71-101.

NEUMANN, Gerhard. "Ein Bericht für eine Akademie": Erwägungen zum "Mimesis" – Charakter Kafkascher Texte. Freiburg i. Br. (Antrittsvorlesung), 1973, pp. 166-183.

NEUMANN, Gerhard. "Eine höhere Art der Beobachtung" Wahrnehmung und Medialität in Kafkas Tegebüchern, in Beatrice Sandberg e Jakob Lothe (Hg.). *Franz Kafka: Zur ethischen und ästhetischen Rechtfertigung*. Freiburg im Breisgau: Rombach, Verlag, 2002, pp. 33-58.

NEUMANN, Gerhard: Schrift und Druck. Erwägungen zur Edition von Kafkas Landarzt-Band. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 101. Bd., Sonderheft, 1982, pp. 115-139.

NORRIS, Margot. Darwin, Nietzsche, Kafka, and the Problem of Mimesis, MLN, Vol. 95, n° 5, *Comparative Literature* (Dec., 1980), pp. 1232-1253.

PASLEY, Malcolm. Drei literarische Mystifikationen Kafkas, in BORN, Jürgen; DIETZ, Ludwig; PASLEY, Malcolm; RAABE, Paul; WAGENBACH, Klaus. *Kafka-Symposion*. Berlin: Klaus Wagenbach, 1965, pp. 21-37.

POLITZER, Heinz (org). *Franz Kafka*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.

RABELLO, Ivone Daré. Entre Chacais e Árabes. São Paulo: *Revista Magma*, DTLIC/FFLCH/USP, out/94, n° 1, ano 1, pp. 31-57.

REISS, H. S. Franz Kafka's Conception of Humour, in *The Modern Language Review*, Vol. 44, n° 4, (Oct. 1949), pp. 534-542.

ROBERT, Marthe. *Franz Kafka*. Tradução José Manoel Simões. Lisboa, Editorial Presença, 1963.

ROBERT, Marthe. *Introduction a la Lecture de Franz Kafka*. Éditions du Sagittaire, 1946.

ROBERTSON. Ritchie. *Kafka: Judaism, Politics, and Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1985.

ROHL, Freda Kingsford. Kafka's Background as the Source of His Irony, in *The Modern Language Review*, Vol. 53, n° 3, (Oct. 1958), pp. 380-391.

ROSENFELD, Anatol. Kafka redescoberto e Kafka e o romance moderno, in *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva/Edusp/Editora da Unicamp, 1994. pp. 33-64.

SAGNOL, Marc. Archaïsme et Modernité: Benjamin, Kafka et la Loi, in *Les Temps Modernes*, 57^o Année Mars-Avril-Mai, n^o 618, 2002, pp. 90-104.

SCHWARZ, Roberto. Tribulação de um pai de família, in *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, pp. 21-26.

SCHWARZ, Roberto. Uma barata é uma barata é uma barata, in *A Sereia e o Desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, pp. 59-72.

SEBALD, W. G. Das Gesetz der Schande – Macht, Messianismus und Exil in Kafkas *Schloß*, in *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer, 1995, pp. 87-103.

SEBALD, W. G. Das unentdeckte Land. Zur Motivstruktur in Kafkas *Schloß*, in *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994, pp. 78-92.

SPAHR, Blake Lee. Kafka's "Auf der Galerie": A Stylistic Analysis, in *The German Quarterly*, vol. 33, n^o3, May, 1960, pp. 211-215.

STRONG, William. The Varieties of First-Person Narration: Four Stories by Kafka, in *The German Quarterly*, vol. 52, n^o 4 (Nov., 1979), pp. 472-485.

TALL, Emily. Who's Afraid of Franz Kafka?: Kafka Criticism in the Soviet Union, in *Slavic Review*, vol. 35, n^o 3, sep. 1976, pp. 484-503.

VILAS-BOAS, Gonçalo e FERREIRA, Zaida Rocha (org.). *Kafka: Perspectivas e Leituras do Universo Kafkiano*. Lisboa: apáginastantas, 1984.

WAGENBACH, Klaus. *Franz Kafka in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt, 1964.

WELLBERY, David E. O Processo de Dissimulação. "O Silêncio das Sereias" de Kafka, in *Neo-retórica e Desconstrução*. Org. Luiz Costa Lima e Johannes Kretschmer. (tradução Luiz Costa Lima). Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, pp. 193-208.

ZIZEK, Slavoj (1992). "A Coisa Catastrófica" in *Eles Não Sabem o que Fazem, O Sublime Objeto de Ideologia*. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, pp. 181 - 194.

Bibliografia Geral

ADORNO, Theodor .A educação após Auschwitz, In COHN, Gabriel (org.), *Theodor W. Adorno: Vol. 54. Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo, SP: Ática, 1986, pp. 33-45.

ADORNO, Theodor. *Prismas*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades. Ed. 34, 2003.

- ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ADORNO, Theodor. *Sobre Walter Benjamin*. Traducción Carlos Fortes. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995
- ADORNO, Theodor e BENJAMIN, Walter. *Briefwechsel 1928-1940*. Herausgegeben von Henri Lonitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. Tempo e História: Crítica do instante e do contínuo e O Príncipe e o Sapo: O problema do método em Adorno e Benjamin, in *Infância e História*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, pp. 109-149.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- ALLEMANN, Beda. De l'ironie en tant que principe littéraire, in *Poétique*, n° 36, nov. 1978, Paris, pp. 385-398.
- ARENDT, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro*. Tradução Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- AUERBACH, Erich. *Ensaio de Literatura Ocidental*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2007.
- AUERBACH, Erich. *Figura*. Tradução Duda Machado. São Paulo: Ed Ática, 1997.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Documentos de Cultura. Documentos de Barbárie*. (Escritos Escolhidos). Seleção e Apresentação de Willi Bolle. Trad. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa. São Paulo, Cultrix, 1986.
- BENJAMIN, Walter. N – Teoria do Conhecimento e Teoria do Progresso, in *Passagens*. Tradução do alemão Irene Aron e do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2007, pp. 499-530.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, vol. II (1 e 2). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991.

BENVENISTE, Émile. “Da Subjetividade na Linguagem”, in *Problemas de Lingüística Geral I*. Campinas: Pontes, Ed. da Universidade Estadual de Campinas, 1991, pp. 284-293.

BUCK-MORSS, Susan. Natureza Histórica: Ruína, in *Dialética do Olhar. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Tradução Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Chapecó: Ed. Universitária Argos, 2002, pp. 200-245.

Bürger, Peter. *Teoria de Vanguarda*. Lisboa: Coleção Veja Universidade, 1993.

CAILLOIS, Roger. *O Mito e o Homem*. Tradução José Calisto dos Santos. Lisboa: Edições 70, 1972.

ELIAS, Norbert. Civilização, in *Escritos e Ensaio*; 1: Estado, Processo, Opinião Pública. Organização e apresentação Frederico Neiburg e Leopoldo Waizbort; tradução Sérgio Benevides, Antonio Carlos dos Santos e João Carlos Pijnappel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, pp. 21- 25.

FREUD, Sigmund. “O mal-estar na civilização”. In *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, pp. 129-194.

FREUD, Sigmund. "O estranho" In *Obras Completas*. (edição brasileira), Volume XVII. Rio de Janeiro, Imago, 1976, pp. 273 - 318.

GAGNEBIN, Jeanne- Marie. *História e Narração em W. Benjamin*. São Paulo, Perspectiva, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e cotidiano em Walter Benjamin. *Revista USP*. São Paulo, nº 15, setembro, outubro, novembro, 1992, pp. 44-47.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo, Ed. 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Do Conceito de *Mimesis* no Pensamento de Adorno e Benjamin, in *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*, Rio de Janeiro: Imago, 2005, pp. 79-102.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: Os Cacos da História*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Philologie et Actualité*. Mimeo.

GEBAUER, Gunter e WULF, Christoph. Unsinnliche Ähnlichkeit: zur Sprachanthropologie W. Benjamins e Lebendige Erfahrung (Adorno), in *Mimesis: Kultur – Kunst – Gesellschaft*. Hamburg: Rowohlt, 1992, pp. 372-405.

HAMON, Philippe. *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette Livre, 1996.

HARTUNG, Günter. Mythos, in *Benjamins Begriffe*. Herausgegeben von Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Vol. 2, Frankfurt am Main: Surhkamp Verlag, 2000, pp. 552-572.

JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ed. Ática, 1994.

JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LINDNER, Burkhardt. Allegorie, in *Benjamins Begriffe*. Herausgegeben von Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Vol. 1, Frankfurt am Main: Surhkamp Verlag, 2000, pp. 50-94.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. Duas Cidades/Editora 34, 2000.

LUKÁCS, Georg. *Realismo Crítico Hoje*. Brasília: Coordenada Editora de Brasília, 1969.

MALI, Joseph. The reconciliation of Myth: Benjamin's Homage to Bachofen. In *The Journal of the History of Ideas* 60.1, 1999, pp. 165-185.

MARX, Karl. *O Capital*. Vol I, livro primeiro, tomo 2. Tradução Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MAZZARI, Marcus Vinicius. *Representação da história no romance* Die Blechtrommel, de Günter Grass. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Usp. 1988. (Mimeo).

MENNINGHAUS, Winfried. Walter Benjamin's Theory of Myth, in Gary Smith (org) *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections*. Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press, 1991, pp. 292-325.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda Consideração Intempestiva: Da Utilidade e Desvantagem da História para a Vida*. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges: um Escritor na Periferia*. Tradução Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SARLO, Beatriz. *Siete Ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

ROCHLITZ, Rainer. O Melhor Discípulo de Walter Benjamin, in *Praga – Revista de Estudos Marxistas*, nº 4, São Paulo, dez 1997, pp. 137-149.

ROVAI, Mauro. *Os Saberes de si. Memória, Violência e Identidade nos Poemas de Álvaro de Campos*. São Paulo : Annablume/FAPESP, 2001.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Da Hermenêutica: Arte e Técnica da Interpretação*. Tradução Celso Reni Braidá. Bragança Paulista: Ed Univ. São Francisco, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução Leyla-Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

WEBER, Max. "A 'objetividade' do conhecimento nas Ciências Sociais". in *Coleção Grandes Cientistas Sociais: Max Weber*. São Paulo, Ática, v.13, 1986, pp. 79-127.

WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Biblioteca Pioneira de Ciências Sociais, 1976.

WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um : crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo : Cosac & Naify, 2007.

WIGGERSHAUS, Rolf. Walter Benjamin, o Passagenwerk, o Instituto e Adorno, in *A Escola de Frankfurt: História, Desenvolvimento Teórico, Significação Política*. Tradução do alemão Lilyane Deroche-Gurcel e do francês Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Difel, 2002; pp. 219-245.