



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**TOMAZ AMORIM FERNANDES IZABEL**

*“Das portas na obra de Franz Kafka”*

**CAMPINAS  
2010**

Tomaz Amorim Fernandes Izabel

**“Das portas na obra de Franz Kafka”**

Monografia apresentada ao Instituto de Estudos da  
Linguagem, da Universidade Estadual de  
Campinas como requisito parcial para a obtenção  
do título de Bacharel em Estudos Literários.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Jeanne Marie Gagnebin de Bons

**CAMPINAS  
2010**

## **Agradecimentos**

Agradeço aos docentes, funcionários e colegas do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp pelo apoio e pela boa convivência no período de redação deste projeto.

Agradeço também ao Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo por ter patrocinado esta pesquisa.

Agradeço, agora mais pessoalmente, minha família, meu pai, minha mãe, Tamara e Tamires pelo apoio e confiança neste caminho estranho que o filho decidiu percorrer. Agradeço também aos amigos da Universidade que fazem com que este período de formação e de dúvidas seja também momento de boas descobertas e de criação de um novo tipo de lar. Agradeço também aos distantes, mas não esquecidos, amigos da cidade natal que mesmo buscando cada qual seu caminho não deixam de olhar para trás com alguma saudade e para o presente com promessas de renovação de laços.

Por fim, agradeço à minha orientadora professora Jeanne Marie Gagnebin que em sua delicada combinação de rigor e desprendimento, seriedade e bom humor, autoridade e intimidade, soube delicadamente me conduzir neste primeiro passo acadêmico.

*Antes a vida com as suas salas de espera  
Mesmo sabendo não ir entrar nunca  
Antes a vida que estas estâncias termais  
Onde o serviço é feito por coleiras  
Antes a vida adversa e longa  
Quando aqui os livros se fecharem sobre estantes menos suaves  
E lá longe fizer mais que melhor fizer livre sim  
Antes a vida*

(André Breton, “Antes a vida”, in *Poemas*, Assírio & Alvim)

## **Resumo**

A presente pesquisa tem por objetivo analisar a obra do escritor tcheco Franz Kafka a partir da imagem da porta em suas narrativas. A análise levará em conta as idéias de comentadores da obra de Kafka e da Modernidade, como Walter Benjamin, Theodor Adorno, Michael Löwy, Günther Anders, Marthe Robert, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Os aspectos privilegiados pela análise serão: o movimento de travessia das portas e limiares, o distanciamento entre o indivíduo e mundo e sua relação simbólica com o movimento de travessia, a impossibilidade de travessia e o tempo paralisado, a alienação do forasteiro e sua relação de (in)submissão com as leis estabelecidas. Nosso ponto de vista levará sempre em consideração o contexto histórico da modernidade, como pensado pelos comentadores já citados, e buscará entender as narrativas literárias de Kafka como expressão artística, reflexão e testemunho deste momento histórico.

**Palavras-chave:** Franz Kafka, Modernidade, Porta, Estrangeiro, Travessia.

## **Abstract**

The present work intends to analyze the work of the Czech writer Franz Kafka specifically through the image of the door in his stories. The analysis will follow the ideas of some of the most important critics of Kafka's work like Walter Benjamin, Theodor Adorno, Michael Löwy, Günther Anders, Marthe Robert, Gilles Deleuze and Félix Guattari. The privileged topics of analysis will be: the crossing movement through doors and similar, the distance between the individual and the world and its symbolic relation with the crossing movement, the impossibility of crossing and the paralyzed time, the alienation of the outlander and its relation of (in)submission with the established laws. Our point of view will always take on count the historic context of Modernity - as it was thought by the already named thinkers - and will attempt to understand Kafka's literary stories as artistic expression, reflection and testimony of this historic moment.

**Keywords:** Franz Kafka, Modernity, Door, Foreign, Crossing.

## Sumário

Introdução	8
Portas e seus níveis de significados	13
Imagens metafóricas	18
O filho pródigo	37
<i>Contemplação</i> e a travessia melancólica	39
Impulso	44
De <i>Contemplação</i> a <i>Um médico rural</i>	50
<i>Um Médico Rural</i> : O Intransponível	52
A Índia perdida	52
Claustrofobia e sedução	56
Tempos deslocados	60
Gatilho onírico	68
O desastre iminente	77
O demiurgo sádico	88
Diante da porta da Lei	97
Nota final: A porta paradoxal	110
Referências	113

## Introdução

Franz Kafka ocupa um lugar privilegiado na literatura mundial. Seu descobrimento, ainda que tardio, seguiu uma ascensão vertiginosa até o status atual de clássico. Os mistérios, a interpretação não óbvia, o estranho e o desconcerto costumeiros de sua leitura popularizaram o tímido escritor de Praga como algum tipo de pessimista radical, de existencialista misterioso. As leituras muitas vezes apressadas de sua obra tornaram-no argumento à mão para qualquer tipo de ilustração. A disputa por uma obra que, na negação de toda apropriação, acabou, pensaram alguns, submetendo-se a qualquer uma, exigiu que os maiores intérpretes buscassem eles também opinar e abarcar a obra com suas próprias ideologias. A qualidade e a pluralidade de sentidos de sua obra fizeram com que durante décadas as mais variadas correntes críticas buscassem arrematar seus mistérios. Sua proximidade, tanto cronológica quanto temática, com os trágicos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial (basta pensar em *Na Colônia Penal* ou em *O Processo*), além do surgimento em suas imagens de questões políticas importantíssimas do século XX, fez com que a abordagem de sua obra tomasse um patamar mais amplo do que o estritamente literário. Estudar Kafka tornou-se não apenas se aprofundar nos labirintos e paradoxos de sua narrativa – como uma espécie de desafio que o autor propôs a crítica que viria depois dele –, mas buscar sua relação com os traumáticos acontecimentos de sua época, como representação, reflexão e testemunho.

Diante de uma obra de tal maneira estudada e criticada, tanto em elogios como em censuras, como adentrá-la? Gilles Deleuze e Félix Guattari também iniciam *Kafka: Por uma literatura menor* questionando o melhor ponto de partida para seu livro. Sua conclusão é a de que “nenhuma entrada é privilegiada”<sup>1</sup>, pois a obra de Kafka tem “entradas múltiplas”<sup>2</sup>. Pois a presente pesquisa visa analisar literalmente os movimentos de entrada e saída, caracterizados em geral pelas imagens de porta, nos textos de Kafka. Trata-se de um esforço não no sentido de esgotar seus significados, mas de questionar e desenvolver novos pontos de vista da obra do escritor tcheco a partir desta imagem específica. Observaremos a constância de certos temas, alguns muito próximos da temática da porta, como as janelas, outros que apenas cumprem a mesma função, mas em sentidos diferentes, como a imagem do cavalo, e a partir deles

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Kafka: por uma Literatura Menor*, p. 7.

<sup>2</sup> Idem.

tentaremos verificar seu posicionamento no todo da obra e em obras específicas. Nossa escolha se deve não apenas por ser a porta o elemento material mais visível e relevante no movimento de travessia, mas por sua presença na obra de Kafka ser quase infinita, assim como são infinitas as salas dos palácios, castelos, vilas e escritórios. A arquitetura em Kafka segue a tortuosa infinitude da burocracia administrativa.

A efetivação ou não da travessia em Kafka depende da permissão de algum tipo de instância administrativa ou poder superior (mesmo quando estas instâncias se apresentam em negativo, por sua ausência). Esta questão delicada nos permite analisar a obra de Kafka no plano de seu contexto histórico. O estudo da travessia em sua literatura, assim como das estranhas leis que regem seu mundo, acaba por se defrontar com aspectos bastante concretos. A partir deste domínio de “forças superiores” que regem a liberdade de movimentação e acesso a instâncias determinadas (como a Lei, na narrativa “Diante da lei”, de *Um médico rural*, ou o Tribunal, em *O Processo*) é possível discutir o domínio de leis, legitimidade destas leis, e liberdade na sociedade civil. Se como afirmou Borges sobre a obra de Kafka, “a opressão da guerra povoa esses livros”<sup>3</sup>, verificamos que a representação da negação da liberdade de ir e vir que se vê em Kafka antecipa a restrição de liberdade executada em governos ditatoriais nos períodos de guerra e pós-guerra. O aspecto contrário, ou seja, o da efetivação da travessia também levanta questões históricas relevantes tanto para o período de Kafka, sobretudo para o povo judeu, quanto para a contemporaneidade. O ambiente novo no qual chega o personagem de Kafka é espaço de incompreensão e alienação. Os costumes e leis assumem para os recém-chegados a forma de decretos. Trata-se, entre outros, da situação dos emigrados e refugiados de guerra, também dos imigrantes obrigados por condições adversas a deixar seus países.

Nossa abordagem teórica privilegiou críticos que abordassem o texto em sua relação com o contexto histórico de forma que nossa análise em certos momentos misturou-se com uma crítica da modernidade e da contemporaneidade. Os críticos utilizados principalmente foram Walter Benjamin, Theodor Adorno, Michael Löwy, Marthe Robert, Deleuze e Guattari, embora outros críticos tenham sido consultados e incorporados em nossa leitura. Não cedemos a tentação de uma ampla abordagem teórica, primeiro para evitar cair em uma segurança que se mostraria falsa, segundo por optarmos por uma crítica literária mais ligada ao texto diretamente. Seguimos assim o conselho de Adorno, segundo o qual:

---

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges. “Prólogo”, in Franz Kafka: *A metamorfose*.

“As criações de Kafka se protegem do erro artístico mortal que consiste em crer que a filosofia que o autor injeta na obra seja o seu teor metafísico. Se fossem assim, a obra teria nascido morta: ela se esgotaria naquilo que diz e não se desdobraria no tempo. Para se prevenir contra o curto-circuito causado pelo sentido prematuro já visado pela obra, a primeira regra é tomar tudo literalmente, sem recobrir a obra com conceitos impostos a partir de cima. A autoridade de Kafka é a dos textos. Somente a fidelidade à letra pode ajudar, e não a compreensão orientada”<sup>4</sup>.

Não tomaremos tampouco excessivas informações biográficas considerando que o que Kafka tem a dizer ele o disse em sua literatura. Nosso contato de início se dará, portanto, em um contato mais de frente com o texto, deixando um pouco de lado posturas críticas que nos fariam impor significados “a partir de cima”. Tentamos ao máximo tomar as portas em seu sentido literal, ou seja, na relação que este elemento cenográfico estabelece com outros elementos das narrativas. A partir dele, é que se buscaram outros níveis de significados, com a ressalva de que em Kafka, no entanto, mesmo este primeiro nível é perturbado pela aura de “decifra-me”, segundo a expressão de Adorno, de suas narrativas. Tentamos resistir ao máximo ao convite da esfinge em busca às avessas de devassar seus mistérios.

A relevância de nosso objeto de estudo tomou um fôlego a mais com a descoberta de abordagem semelhante em um trabalho já clássico. Mikhail Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, analisa o tempo e o espaço na obra do autor russo. Ele observa que na construção narrativa de Dostoiévski a ação se concentra privilegiadamente em dois espaços: o limiar e a praça pública. Ora, também em Kafka, como pretendemos mostrar, o limiar é fundamental: a concretização de sua travessia é um dos conflitos mais recorrentes nas narrativas curtas e problema fundamental em sua costumeira descrição antagônica entre espaço domiciliar e o espaço público. Bakhtin considera por ‘limiar’ o limite entre espaços, como portas, escadas e corredores, locais onde comumente em Dostoiévski ocorre a crise e a reviravolta de seus enredos:

“O alto, o baixo, a escada, o limiar, a sala de espera e o patamar assumem o significado de *ponto* em que se dão a *crise*, a mudança radical, a reviravolta inesperada do destino, onde se tomam as decisões, ultrapassa-se o limite proibido, renova-se ou morre-se. É predominantemente nesses “pontos” que se desenvolve a ação nos romances de Dostoiévski.”<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”, in *Prismas*, p. 242.

<sup>5</sup> Mikhail Bakhtin. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 171.

A praça pública, que pode, por sua vez, ser substituída pelo salão, a sala ou a sala de jantar é o local em que ocorre a catástrofe e o escândalo. Referindo-se a *Crime e Castigo*, Bakhtin afirma:

“O espaço interno da casa e dos cômodos, distantes dos seus limites, ou seja, do limiar, quase nunca é usado pelo romancista, com exceção, evidentemente, das cenas de escândalos e destronamentos, quando o espaço interno (a sala de estar ou o salão) substitui a praça. Dostoiévski “salta” por cima do espaço interno habitável, arrumado e estável das casas, apartamentos e salas, espaço distante do limiar, porque a vida que ele retrata está fora desse espaço. O que ele foi menos foi escritor de ambientes familiares de casas senhoriais, casas, quartos e apartamentos. (...)”

No limiar e na praça só é possível o *tempo de crise*, no qual o *instante* se iguala aos anos, aos decênios e até a “um bilhão de anos” (como n’*O Sonho de um Homem Ridículo*) (...)

Se a partir do *sonho* de Raskólnikov passarmos ao que já ocorre realmente no romance, ficaremos convencidos de que, neste, o limiar e seus substitutos imediatos são os “pontos” fundamentais da ação. (...) O limiar, a ante-sala, o corredor, o patamar, a escada e seu lanços, as porta abertas para a escada, os portões dos pátios e, fora disto, a cidade: as praças, as ruas, as fachadas, as tavernas, os covis, as pontes, a sarjeta – eis o espaço desse romance. (...)”<sup>6</sup>

Observa-se assim, em uma abordagem diferenciada, já que o texto de Dostoiévski é muito mais realista – ao menos em sua relação direta com a realidade – do que o kafkiano, uma preocupação semelhante com a que buscamos apresentar neste trabalho: a relação que elementos espaciais específicos estabelecem com os significados da obra.

Por fim, antes de adentrar na análise mesma de nosso tema, fazemos a consideração de que a narrativa que mais inspirou este trabalho, “Diante da lei”, publicada em *Um médico rural*, mas também presente no núcleo de *O Processo*, será deixada para a parte conclusiva de nossa pesquisa. Esta escolha se justifica, não na busca de um *grand finale*, mas em uma estratégia simples: o enfrentamento com a narrativa que melhor caracteriza nosso interesse na obra de Kafka se dará de maneira mais qualificada, quando já tivermos observado as maiores tendências e variações de nosso objeto nesta obra.

Nosso percurso de pesquisa seguiu uma abordagem quase cronológica. Fizemos uma consideração inicial sobre os variados graus de significação da porta para, em seguida, adentrar em um conto de 1908. Neste momento, de um estilo do autor que pode ser chamado de pré-kafkiano, mais perguntamos do que respondemos numa tentativa de

---

<sup>6</sup> Idem.

mostrar a quantidade de questões relevantes que estão associadas ao tema da travessia e à imagem da porta. Desta narrativa partimos para o primeiro volume de contos publicado por Kafka, *Contemplação*, de 1913. Deste volume escolhemos a narrativa “Um passeio repentino”, fazendo referências às outras sempre que necessário, por julgá-la melhor representante deste estilo kafkiano mais juvenil, ainda não plenamente desenvolvido. A partir dele, fizemos uma pequena travessia teórica entre os dois livros buscando apontar as transformações das imagens e dos conceitos. Por fim, selecionamos principalmente três narrativas de *Um médico rural* (além de comentar amplamente outras narrativas do mesmo volume), este sim escrito num estilo desenvolvido e característico do autor. A partir das questões desenvolvidas neste livro, analisamos o conto “O foguista”, também primeiro capítulo do romance *Amerika*, para em seguida analisar *A metamorfose*. O fechamento de nossa pesquisa se deu a partir da análise de “Diante da lei”, em sua dupla presença, em *Um médico rural* e no romance *O processo*.

### Portas e seus níveis de significados

Não devemos nesta busca pela portas nas narrativas kafkianas cair num arroubo interpretativo. A simbologia das portas em Kafka é em alguns momentos gritante, em outras parece não esconder segredos, enquanto em outros exige uma maior paciência e delicadeza crítica. Nossa postura deve tomar como pressuposto, como apontam Walter Benjamin e Theodor W. Adorno, que Kafka não se resume a um grande criador de metáforas ou a um simbolista. Assim como isto seria reduzir sua obra, acreditar que todas as portas em Kafka levam à perdição ou à salvação ou a qualquer outro lugar também o seria. Teremos a calma de aceitar que às vezes uma porta é apenas uma porta.

Por outro lado, deve-se ter em mente o aviso de Günther Anders quanto às metáforas colidirem em Kafka. Assim, uma porta que é apenas cenográfica, pode, num contexto maior, assumir um novo significado. Observamos isto especialmente quando comparamos as narrativas. A impressão é de que existe um código de significados em Kafka. Cada elemento parece ser utilizado em uma situação muito específica. (In)felizmente não nos foi deixada nenhuma legenda que explicasse estes significados. Somos tentados, aliás, a acreditar que tal código é um embuste. A simbologia de Kafka se mantém e se altera a cada obra. Observar a porta em uma narrativa curta exige que observemos a porta em outras narrativas. A obra kafkiana dialoga consigo mesma, sem, no entanto, manter-se presa às significações anteriores.

Fazemos esta consideração para iniciarmos uma classificação generalista que nos permitirá um primeiro vislumbre sobre esta topografia de significados. Iniciamos considerando um conceito comum, cenográfico, de porta. Aquelas que serviriam, apenas, de elemento cênico. "A infelicidade do celibatário", em *Contemplação*, é um bom exemplo desta utilização cotidiana de porta. O personagem narrador afirma, melancólico, como é triste "despedir-se sempre na porta do prédio" e como complemento da solidão "ter no quarto apenas portas laterais que dão para apartamentos de estranhos". A relação que estas portas estabelecem é dada já no texto: elas simbolizam a solidão do narrador que não tem vizinhos conhecidos. São metonímias da solidão do personagem. Nenhum ente querido as cruza, marcam a diferença entre o espaço público e privado sem que haja diferença do grau de solidão do personagem. Eis sua função no texto que, se é dada claramente, não se submete a maiores buscas de significados.

Fazemos aqui uma breve consideração a ser tratada mais adiante, quando tratarmos do gesto em Kafka. Mesmo os elementos ditos cênicos ou cenográficos representam mais do que parecem. Concordamos com Walter Benjamin quanto ao fato de toda a obra de Kafka ser representada como em um teatro. Chamamos de cênicas as portas cotidianas e pouco significativas de suas narrativas porque, assim como os objetos e arquitetura das peças no teatro são apenas para efeito, não são de verdade e seu avesso é apenas de papelão ou madeira sem tinta, também as portas nas narrativas kafkianas são meramente cenográficas. A porta de “Diante da lei”, que o homem do campo, ator dentro da peça, não consegue cruzar, pode ser atravessada por um desavisado que não está informado sobre sua intransponibilidade. Na verdade, poderíamos entender *O processo* como a história de um homem que está em uma peça, mas não sabe. Daí a enigmática pergunta de Josef K. a seus algozes: “Em que teatro os senhores trabalham?”.

Deve-se ter em conta, no entanto, o aviso de *Kafka: Pró e Contra*, onde Günther Anders alerta para as múltiplas chaves que desatam o nó de Kafka (e, claro, de como não se é possível utilizar todas ao mesmo tempo). Uma mesma porta pode servir tanto como elemento cênico numa descrição (como no exemplo anterior), quanto como índice importante de travessia.

O primeiro exemplo desta utilização múltipla é o costumeiro mecanismo do narrador kafkiano de abrir ou fechar a narrativa através de uma porta. Neste sentido, ela figura como elemento metalingüístico marcando o início, fim ou transformação da narrativa. Em "Uma Folha Antiga", de *Um Médico Rural*, a narrativa se inicia com um parágrafo sobre a incompreensão da população de uma situação que ainda não foi introduzida ao leitor. Esta introdução se dá de maneira bela com um "Mal abro a porta no crepúsculo e já vejo ocupadas por homens armados as entradas...". O conteúdo épico é dado a ver ao leitor através da abertura de uma porta dentro do texto. O contrário também pode ser visto em "Desmascaramento de um trapaceiro", de *Contemplação*, em que a narrativa termina com "Respirando fundo, o corpo aprumado, entrei então na sala". É como se o personagem atravessasse uma porta para saída do conto.

O segundo exemplo desta polissemia de significados é das portas de "Ser Infeliz", em *Contemplação*, e "Um Fratricídio", de *O Médico Rural*. No primeiro, após um grito de agonia que se estende aos céus, o narrador recebe a visita de um tipo de fantasma. Ele entra pela porta do apartamento e ambos discutem durante algum tempo sobre a porta estar fechada ou não. Ora, num primeiro momento, a entrada de um

indivíduo pela porta é algo natural (ao menos no que se refere à entrada, não ao que entra). Estranho seria se ele entrasse pela janela. Por outro lado, o próprio aspecto de quem entra, e a discussão relativamente longa e confusa sobre a porta estar trancada ou não, dá indícios de que a situação desta porta, aberta ou fechada, tem mais importância do que o explicitado até então. A própria descrição nos faz desconfiar do texto. Somos obrigados, em uma tentativa de salvar sua coerência, a atribuir uma carga maior de significado aos seus elementos. Além deste estranhamento textual, a preocupação do narrador com a invasão de privacidade dos vizinhos, a questão da sacralidade do lar, para não falar do aspecto sobrenatural do visitante, são elementos mais do que suficientes para se desconfiar desta porta. No caso de "Um Fratricídio", a longa espera descrita no início do conto é rompida pelo fechar de porta da loja de Wese. Nada de estranho, já que não se conhecia o ambiente anterior ao da travessia. É intrigante, no entanto, que ele entra no conto após fechar uma porta. Mais ainda levando-se em conta a espera do assassino, o soar de sinos que se estendeu até os céus e sua morte posterior.

Citamos estas duas narrativas, como exemplo, mas poderiam ser citadas inúmeras outras. O poder de ambigüidade de Kafka é tamanho que faz destas portas de múltiplos sentidos a grande maioria em suas obras. Não apenas nas narrativas curtas, mas nas novelas - como o quarto de Gregor Samsa de três portas, do qual ele é proibido de sair - e principalmente nos romances: como não pensar na incrível e instigante cena da distribuição dos papéis de *O Castelo* com um K. sonolento obrigando os funcionários a se esconderem atrás das portas.

Além das portas ditas cenográficas e das portas de função múltipla, há ainda um terceiro tipo de porta. Aquelas de papel central na narrativa, tão estrategicamente posicionadas que a possibilidade ou impossibilidade de sua travessia acabam por ser o próprio mote do conto. O exemplo mais emblemático, sem dúvida, é o de "Diante da lei". A narrativa traz tal questionamento e estranhamento ao leitor habitual que o entender desta porta, este acesso à lei, como apenas de uma porta cotidiana, como poderia ser a de um escritório, faria da narrativa um todo incoerente. O tom em que ela é descrita, como uma espécie de lenda, relato antigo ou parábola, desloca todos os elementos da narrativa, o homem do campo e o guardião, a viagem do homem e o ambiente da porta da lei, para uma espécie de passado mítico. Tem-se a impressão, ao mesmo tempo, de que aquela porta continua fechada, e de que as outras portas dedicadas aos outros possíveis peregrinos em busca da lei continuam a lhes esperar. A porta estende-se do passado ao futuro e dá a impressão de eternidade.

Insistimos em observar que não se trata de entender Kafka como um simbolista, tampouco as portas em sua obra como símbolo de qualquer coisa. Antes, iremos associá-las a situações recorrentes buscando entender suas funções dentro do sistema narrativo kafkiano, mesmo que este se caracterize especialmente aberto em seus significados. Tentaremos ouvir na obra ruidosa de Kafka as citações de locais de passagem e do movimento de travessia, das várias instâncias e discursos em perene discussão – mais ou menos como Josef K. discutindo com seus juízes no Tribunal – e das variadas críticas que buscam se impor e arrematar a obra. Anotadas as referências, buscaremos sistematizá-las em suas mais freqüentes utilizações e significados tentando assim esclarecer não toda a obra – seria “querer tornar a parte maior que o todo”<sup>7</sup> -, mas desenvolver um novo aspecto, este sim, contribuindo para a visão de um novo todo.

O gosto de Kafka pelo paradoxo e suas “contos para espíritos dialéticos”<sup>8</sup> não permitem que o escritor dê um único tratamento ao nosso tema. Pelo contrário, cada conceito, cada imagem é torcida e retorcida nas variadas narrativas. Daí a dificuldade em buscar uma única interpretação que dê conta de um objeto específico ou de toda sua obra. Daí também a necessidade de uma crítica que caminhe comparando conceitos e textos, que enxergue sua obra não como um astrônomo que marca e observa o movimento dos astros, mas como um astrólogo que entenda os diferentes significados destes movimentos e que busca, a partir desta visão cósmica da obra, sinais de sentido. Não se trata de uma indecisão vazia do narrador kafkiano, de uma perene falta de posição que gira sem resposta. O que ele faz é colocar seus objetos em movimento buscando melhor compreendê-los ou melhor apresentá-los. Seu ponto de vista é justamente o dos diferentes pontos de vista. Como se colocar em movimento os diversos objetos e conceitos lhe permitisse uma visão mais totalizante da realidade, em seus diversos e tênues matizes. Pois se o que chamamos de real é justamente a multiplicidade de interpretações sobre o concreto, Kafka, o mais realisticamente possível, portanto, relata os vários ângulos desta multiplicidade de relações. Decorrente da negatividade de seu objeto de expressão – e aqui nos referimos a sua condição histórica de entre guerras, de judeu isolado em cultura alemã, de sua formação alemã isolada em cultura tcheca, de filho oprimido, de funcionário insatisfeito, de noivo titubeante - é que surge esta idéia de um Kafka pessimista. Pois, assim como aquele fotógrafo que, insatisfeito com um

---

<sup>7</sup> Sérgio Buarque de Holanda. “Kafkiana – II”, in *O Espírito e a Letra*.

<sup>8</sup> Walter Benjamin. “Franz Kafka, A propósito do décimo aniversário de sua morte”, in *Magia e técnica, arte e política*, p. 143.

ângulo que não lhe mostrou as características importantes do objeto que busca fotografar, pula de posição em posição, se agacha, sobe em bancos, tudo em busca de algo que para ele expresse mais verdadeiramente seu objeto, assim age Kafka nas diversas roupagens que Poder ou Salvação (ou algum destes grandes temas que lhe foram impostos pela crítica) tomam em sua obra, e os diversos cenários em que surgem, Família, Empresa, Cidade, Campo, etc.

Este olhar em negativo permite a Kafka um dos maiores feitos da literatura moderna, a saber, de dinamizar o cotidiano cinzento da modernidade. Kafka conseguiu através de suas narrativas, e em especial através dos romances, transformar um dia de trabalho de um mercador viajante em uma fábula aos avessos, transformar o cotidiano de um bancário em um romance policial, a viagem de imigrante em um romance de formação aventureiro. Milan Kundera, também tcheco, afirma que Kafka transforma:

“o material profundamente não-poético de uma sociedade altamente burocratizada na grande poesia da novela; ele transformou a história bastante comum de um homem que não consegue obter um emprego prometido (que é, na verdade, a história de *O castelo*) em mito, em épica, em um tipo de beleza nunca vista antes”<sup>9</sup>.

Para aplicar esta linha de raciocínio em nosso tema, basta entender as várias portas que se fecham, ou que não podem ser cruzadas em Kafka, sejam elas portas de emprego, da Lei ou de Deus, como os próprios portões dantescos do Inferno...

---

<sup>9</sup> Milan Kundera. *The Art of Novel*, p. 99-117 (Nossa tradução).

### Imagens metafóricas em Kafka

Se é verdade que a gravidade dos temas dos quais Kafka trata em sua obra – Lei, liberdade, morte, família – quase que se impõem ao leitor e à crítica, como que pedindo para serem compreendidos e organizados de maneira inteligível, por outro lado parece que o verdadeiro trabalho da crítica é mostrar como esse choque com a Esfinge (Decifra-me ou te devoro!) é construído e como as próprias imagens configuradas nestes temas trazem em si, talvez, mais aspectos dignos de nota e reflexão do que propriamente as grandes questões metafísicas. Adorno afirma: “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”<sup>10</sup>. Esta consideração expressa a crença de que a arte de Kafka possui um poder de insurreição contra a fantasmagoria apropriante do mundo moderno. O caráter fragmentário de suas imagens é uma forma de não identificação, tanto com o mundo de que trata, quanto com a própria obra literária. Como se cada parte se pusesse contra um sentido total, apaziguador, do texto. Esta preocupação fundamental de compreender o que significam estas construções e imagens aparentemente sem sentido (como Odradek) impõem-se ainda mais do que os próprios temas. Como se a maneira com que dissesse importasse mais do que o dito, como se o próprio caminho narrativo de Kafka trouxesse consigo um teor maior de verdade do que suas queixas contra o pecado original de Deus<sup>11</sup>.

Esta consideração sobre a importância da organização textual das imagens torna-se necessária quando escolhemos observar uma imagem específica ou cena recorrente como objeto de estudo. Primeiro porque, como afirmaram a maior parte dos intérpretes sobre Kafka, os significados para as imagens não se esgotam em nenhuma interpretação unívoca. Seu surgimento, posição na estrutura narrativa e possível significado se alteram em e a cada nova história. Depois porque observando a recorrência desta imagem vemos surgirem novas imagens recorrentes, associadas a esta primeira ou não. Por exemplo, quando observamos a presença de portas em *Contemplação* torna-se quase necessário analisá-la em conjunto com a imagem da janela. Em *Um médico rural*, por outro lado, a imagem do cavalo é que surge constantemente, mas de difícil relação

---

<sup>10</sup> Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”, in *Prismas*, p. 243.

<sup>11</sup> Walter Benjamin afirma: “A definição kafkiana do pecado original é particularmente aplicável ao filho: ‘O pecado original, o velho delito cometido pelo homem, consiste na sua queixa incessante de que ele é vítima de uma injustiça, de que foi contra ele que o pecado original foi cometido’”. Do ensaio “Franz Kafka, A propósito do décimo aniversário de sua morte”, p. 140.

direta com a porta. Em *A metamorfose* surgem símbolos de origem religiosa (como a maçã e o número três), em *Amerika* a relação com a figura do viajante, etc. Estas imagens e situações constantes parecem ligar-se entre si não por relações de significado, mas por elementos misteriosos, geralmente plásticos ou que remetem a coisa vindas do passado, como em um *déjà vu* despertado constantemente. Como se as imagens kafkianas fossem compostas da mesma substância ectoplasmática que o espírito geral da obra. As linhas de força que a perpassam como que magnetizam estas imagens como pontos-chave de significado, de forma que puxar um deles, como intentamos nesta pesquisa, implica necessariamente em trazer consigo uma corrente de outras imagens, como alguém que puxando um imã trouxesse consigo outros elementos magnéticos.

Mas que tipo de símbolo oco ou prismático é este que Kafka utiliza que tem seu significado alterado a cada novo ponto de vista lançado, que se preenche de novo significado a cada narrativa? Para compreender a novidade e talvez as razões que levaram a este esvaziamento semântico (e conseqüente potencialização de significados) recorreremos a uma pequena exposição sobre a composição do símbolo, seu uso estético e sua renovação em Kafka.

Para iniciarmos, busquemos no clássico *Curso de Linguística Geral* de Ferdinand de Saussure uma conceituação básica para o signo, ou seja, o componente primeiro da linguagem, para, em seguida, avançarmos em direção às imagens kafkianas:

"Propomos-nos a conservar o termo signo para designar o total, e a substituir conceito e imagem acústica respectivamente por significado e significante; estes dois termos têm a vantagem de assinalar a oposição que os separa, quer entre si, quer do total de que fazem parte"<sup>12</sup>.

Assim, Saussure decompõe o signo lingüístico em significado, a idéia por trás do que será expresso, e significante, o meio mesmo da expressão. Claro que neste momento ele está interessado em definir conceitos para o estudo da língua falada, em formar bases para a Ciência Lingüística. Nos parece, no entanto, que o processo metafórico ou simbólico é constituído de uma dualidade similar a esta que Saussure apresenta. Todo o processo comunicativo passa necessariamente por algo a ser expresso e que tem que ser expresso de alguma maneira. Estes dois pólos da comunicação, o do "pensamento" e o da comunicação nos permitiriam considerar o processo metafórico como o próprio processo de comunicação baseado no símbolo. A própria origem da

---

<sup>12</sup> Ferdinand de Saussure. *Curso de Linguística Geral*, p. 81.

palavra metáfora, do grego μεταφορά (metaphorá), significa transporte, dar o nome de uma coisa a outra, ou, em uma leitura mais moderna, o próprio processo de nomear, de transpor conteúdo em forma. Encontramos no *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moises, a seguinte constatação:

"A universalidade da metáfora ainda se manifesta como processo básico de comunicação verbal: se cada vocábulo apresenta simultaneamente um índice denotativo (literal ou referencial) e um índice conotativo (figurado ou polissêmico), a metáfora estaria implicada no ato mesmo de procurar traduzir em palavras os nossos pensamentos e sensações. Tudo se passaria como se o signo verbal fosse, por natureza, uma metáfora"<sup>13</sup>.

Desta forma poderíamos considerar o próprio processo de comunicação humano, e claro, o processo de escritura, como sendo composto por este mecanismo metafórico. O caso da literatura, no entanto, é um pouco mais específico. Enquanto o objetivo primeiro da comunicação nos discursos cotidiano e científico é restringir ao máximo o sentido de modo que a comunicação se dê da maneira mais próxima possível do significado primeiro, na linguagem estética o procedimento comum é de aumentar a polissemia, ou seja, sobrecarregar de significados o significante ou a parte literal da metáfora<sup>14</sup>. Ela, no entanto, não se constitui de duas partes, mas de três. É significado figurado e significante literal, mas também é metáfora, ou seja, a síntese de duas coisas que gera assim uma terceira “parte” - o todo.

Em Kafka, o ponto de apoio do leitor é justamente esta terceira parte, a combinação, embora não completa, destes dois lados. Pois a constatação de que se trata de uma metáfora o que estamos lendo nunca é dada, ou seja, tudo ou nada pode ter significados além do literalmente dito. Devido à estranheza das descrições e das situações, o narrador kafkiano lança o leitor sempre neste canto de sala com a questão: é literal? Lançar interpretações a esmo, sem base textual, não vale para literatura nenhuma e ainda menos para Kafka. Tomar tudo como literal cria aquele típico mal-estar de que há ali algo há mais do que está sendo dito. Resta ao leitor o benefício da dúvida e a tomada da terceira posição: é a forma literal que pode ter um conteúdo escondido, sem saber muito bem no entanto, onde firmar o pé nesta gangorra semiótica. Esta dificuldade, intrínseca da própria linguagem, e intensificada ainda na linguagem artística, é constituinte da própria estrutura da metáfora que sendo uma coisa só é constituída de duas partes opostas. Mesmo nas reflexões sobre retórica de Aristóteles na

<sup>13</sup> Massaud Moisés. *Dicionário de termos literários*, p. 282.

<sup>14</sup> Idem, p. 283.

*Poética* está expressa a dualidade da utilização da metáfora, seu funcionamento como faca de dois gumes de ao mesmo tempo ilustrar e aproximar o leitor da idéia do escritor, e ao mesmo tempo da fuga polissêmica que ela gera, pois “a metáfora é o meio que mais contribui para dar ao pensamento clareza, agrado”<sup>15</sup>, mas também "as metáforas são enigmas velados"<sup>16</sup>.

A conclusão mais ou menos conciliadora do dicionário de termos literários guarda ainda uma questão interessante para se pensar sobre Kafka:

“Vale dizer que o índice metafórico das frases, períodos, parágrafos, etc. apenas se revela quando a leitura chega ao fim: é a globalidade de significação de um conto, romance ou novela que ilumina o conteúdo semântico das metáforas disseminadas pelo texto”<sup>17</sup>

Por que será, então, que em Kafka o sentido total da obra não se revela no fim da leitura, antes se complica mais? Uma possível tentativa de responder a esta questão, que, aliás, é a principal questão crítica sobre a obra de Kafka, seria tentar caracterizar melhor este processo de criação de imagens do narrador kafkiano. Seriam alegorias, no sentido romântico ou teológico, seriam símbolos secretos ou metáforas? Günther Anders, em seu ensaio sobre Kafka, afirma:

“O alegorista põe em movimento seu mecanismo convencional (teológico, mitológico ou do gênero) de tradução ao substituir conceitos por imagens. O simbolista autêntico toma a parte pelo todo (*partem pro toto*), isto é, faz um objeto representar o outro, porque este, ao que se supõe, é da mesma substância que o outro. Kafka não faz nem uma coisa nem outra. O que ele traduz em imagens não são conceitos, mas situações. Mas, por ser (como é) "isolacionista", não pode também oferecer "símbolos" no sentido usual, pois "símbolos" só pode empregar aquele para quem o *sym*, a ligação com uma base (divina ou terrena), é natural”<sup>18</sup>.

A tomada de posição de Anders se dá com uma interessante base material:

"O ponto de partida de Kafka não é uma crença comum, da qual nasçam os símbolos, mas apenas a *linguagem comum*, pois esta fica à disposição dele - até dele, o rejeitado - em toda a sua amplitude e profundidade. Ela é inextorquível. Ele a partilha com o inimigo cortejado: o mundo. Mais ainda: ele *colhe no acervo*

<sup>15</sup> Aristóteles. *Arte Retórica e Arte Poética*, Livro Terceiro, cap. I, Pág 177.

<sup>16</sup> Idem.

<sup>17</sup> Massaud Moisés. *Dicionário de termos literários*, p. 333.

<sup>18</sup> Günther Anders. *Kafka: pró e contra*, Pág 57.

*preexistente da linguagem, do seu caráter de imagem. Toma ao pé da letra as palavras metafóricas*<sup>19</sup>.

Este tomar ao pé da letra, ao qual voltaremos mais adiante, nos faz retornar àquela afirmação anterior de que o processo de metaforização é, na realidade, o próprio processo lingüístico. Anders acaba por chegar a esta discussão:

“A vida que o homem vive não é nenhum *factum brutum* pré-lingüístico, mas um fato já interpretado linguisticamente por ele. Quando o homem diz que vai "afundar de vergonha", que "está caído por alguém" ou que pode edificar-se com uma canção", ele proferiu, com isso, algo essencial sobre a realidade humana. O que Kafka faz não consiste em outra coisa senão submeter a um golpe de luz essas verdadeiras imagens verbais”<sup>20</sup>.

Assim, além de esclarecer o mecanismo imagético de Kafka, Anders posiciona-se sobre uma outra questão, intimamente ligada a esta, que é a do realismo em Kafka. A polêmica do “*Faut-il brûler Kafka?*” acaba por ganhar um forte argumento, a favor do realismo, baseado na própria comunicação humana. Pois se Kafka toma suas imagens do único local que ainda lhe é permitido – já que tanto o espaço da família, quanto da igreja, quanto do trabalho, lhe são territórios hostis -, ou seja, a linguagem do cotidiano, não há motivo para crer que os temas que daí surjam sejam delírios subjetivistas desesperados, mas ecos ouvidos entre as conversas das multidões sobre uma realidade muito maior e mais concreta.

A idéia de Kafka enquanto cristizador de situações, tanto empíricas quanto lingüísticas, no entanto, é tão brilhante quanto insuficiente. Não resolve a questão porque minimiza a pluralidade e complexidade das situações apresentadas por Kafka à mera literalização de observações do mundo, ou seja, opta irrestritamente pelo literal, pelo significante da imagem. Quando dissemos anteriormente que as imagens em Kafka se relacionam como partículas em um mesmo campo magnético tentamos dizer não que elas correm harmoniosas em um fio, mas que se trombam ante uma potência arbitrária e sem sentido. Sobre a tensão interna entre os elementos da obra e o todo, afirma Adorno:

“Pois uma representação ou é realista, ou é simbólica não importa quão densamente organizados possam estar os símbolos, seu peso específico de realidade não prejudica em nada o caráter simbólico. (...) Se o conceito de símbolo tem alguma pertinência na estética, âmbito na qual ele é suspeito, ela se deve unicamente à afirmação de que os momentos individuais de uma obra de arte

---

<sup>19</sup> Idem.

<sup>20</sup> Idem.

remetem, em virtude da força que os conecta, para além deles mesmos; a totalidade dos momentos converge em um sentido. Nada, porém, seria mais inadequado no que diz respeito a Kafka"<sup>21</sup>.

É aqui que encontramos a dificuldade maior e a distinção de sua obra em relação às anteriores. A representabilidade na obra de Kafka força-se a estar neste estranho limiar entre transcendência lingüística e realismo cru. As leituras existencialistas da obra de Kafka erram justamente em achar que a questão do absoluto é tratada em seus extremos, juntando-se aí às leituras religiosas: ou Kafka trata do abandono diante de um transcendente desaparecido na modernidade ou tenta expressar a própria busca a este transcendente. Falamos aqui não do ponto de vista de suas temáticas, mas da construção formal em que estes temas são expostos. Optar por algum dos extremos, absoluto realismo niilista, portanto literal, ou constante busca do divino (mesmo que perdido), metafórico, é perder de vista não apenas o constante saltitar de um lado a outro deste narrador, mas também se esquecer que a própria vida estabelece também uma relação de oposição entre ideal e real. “Em nenhuma obra de Kafka a aura da ideia infinita desaparece no crepúsculo, em nenhuma obra se esclarece o horizonte”<sup>22</sup>. Josef K., K., Karl Rossmann, o homem que busca a porta da Lei, o artista da fome e inúmeros outros personagens kafkianos, são imagens do constante ciclo diabólico (como bem expressou Günther Anders) de lançar-se para o alto, em busca do não-terreno (como o cão em suas investigações), e cair com tanto mais força quanto mais alto tiver chegado (sem, no entanto, nunca chegar). O que tentamos propor aqui é que a indecidibilidade<sup>23</sup> diante da imagem metafórica kafkiana não é apenas uma questão formal, mas uma representação dialética dos dilemas do moderno e contemporâneo - *Spleen et Ideal*, como em Charles Baudelaire - e dos dilemas da própria língua, que traduz para dizer, mas não consegue superar o *traduttore, traditore*.

Ainda sim nos parece que a busca de Kafka, dentre seus pares, é uma das que mais próximo chegou de expressar a impossibilidade de expressão moderna, a crise da narratividade, justamente por expor o problema em seu grau máximo. Adorno afirma que a prosa de Kafka “não se exprime pela expressão, mas pelo repúdio à expressão, pelo rompimento”<sup>24</sup>. A relação comum que a literatura pré-moderna estabelecia com o leitor era identificatória, pois partia de pressupostos comuns entre o escritor e leitor

<sup>21</sup> Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”, in: Prismas, p. 240.

<sup>22</sup> Idem.

<sup>23</sup> Num sentido talvez próximo do tratamento que Jacques Derrida dá ao termo.

<sup>24</sup> Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”, in: Prismas, p. 241.

(sejam estritamente concretos, como condições políticas e sociais, sejam linguísticos e literários). Kafka é talvez o escritor que com maior choque expressou o fim desta comunicabilidade. Adorno afirma:

“Um dos pressupostos mais importantes de Kafka é que a relação contemplativa entre o leitor e o texto é radicalmente perturbada. Os seus textos são dispostos de maneira a não manter uma distância constante com sua vítima, mas sim excitar de tal forma os seus sentimentos que ela deve temer que o narrado venha em sua direção, assim como as locomotivas avançam sobre o público na técnica tridimensional do cinema mais recente. Essa proximidade física agressiva interrompe o costume do leitor de se identificar com as figuras do romance. Graças a esse princípio, o surrealismo pode com razão reclamar Kafka como um de seus representantes”<sup>25</sup>.

O artigo de Adorno, aliás, é o que nos parece ter melhor sintetizado e expresso esta constante contradição da literalidade em Kafka:

“Cada frase é literal, e cada frase significa. Esses dois aspectos não se misturam, como exigiria o símbolo, mas se distanciam um do outro, e o ofuscante raio da fascinação surge do abismo que se abre entre ambos”<sup>26</sup>.

O ‘raio da fascinação’ é o mais próximo da verdade a que pode chegar a expressão literária num mundo sem sentido dado, em um momento histórico em que a transmissão de experiências e em que as antigas verdades se encontram cada vez mais questionadas. As imagens metafóricas de Kafka cansam e enganam o leitor, pois exigem dele um constante aproximar-se da obra – exigindo dela uma chave, qualquer que seja, de compreensão – que nunca chega. Esta frustração, nos parece, se deve apenas a não consciência da já aquisição do procurado. Ler Kafka é cruzar constantemente dois desertos, o da literalidade e o da simbolização, em busca desesperada por água. O que acontece é que desprevenido e cansado pela desidratação, o leitor não pode perceber que o que divide os dois desertos é um rio que flui direto do trono de Deus. Em outras palavras, o narrador kafkiano é o tosco costureiro do véu que cobre Seu rosto – já que ninguém pode, sem sucumbir, vislumbrá-Lo -, e que, por rebarbas e aberturas mal costuradas permitem ao tímido leitor auspícios aproximados, sem ver exatamente apenas véu ou apenas rosto. Este véu é sua imagem metafórica.

---

<sup>25</sup> Idem.

<sup>26</sup> Idem, p. 241.

Utilizamos o termo imagem propositalmente, pois não são ‘apenas’ nas questões mais formais e estruturais da obra que se apresentam as falsas palavras literais. Não é o tom do narrador que nos engana, não se trata de uma retórica que visa confundir o leitor, como propondo um desafio de solução única: poemas-charadas como produzidos por um Góngora. Trata-se de um narrador quem não tem melodia na voz<sup>27</sup>, que não busca nos conquistar através de encantos. Tudo nele é artificial, é costurado a partir de restos de materiais. Suas histórias são antes belos espantalhos montados com fragmentos de fala de escritório, como quem constrói um boneco de papel marche com jornal. Não é acaso que Kafka prefere o alemão de chancelaria ao lirismo romântico ou simbolista de seus contemporâneos. A língua funciona para ele como cimento para suas imagens, não como ela mesma o objeto de apresentação. Como afirma Günther Anders, a obra do escritor tcheco está antes próxima das artes plásticas do que da música. O que ele compõe são quadros, imagens paralisadas de situações, como num filme ou no teatro. Daí seus personagens se expressarem melhor por gestos do que por palavras. Não que não falem, falam por demais até, basta pensarmos nos longos diálogos de *O Castelo*, em que vemos, antes um belo debate retórico, do que uma real troca de ideias. Acontece que as palavras não falam realmente sobre o que dizem, antes se referem delicadamente ao não dito. Roberto Calasso, em seu livro aforismático sobre Kafka, *K.*, pinça um destes momentos em que se discute algo além do dito, através de uma falsa metáfora tão simplória a ponto de exigir do leitor uma tomada de posição: não é possível que estejam realmente tratando de roupas, há algo a mais:

“A última cena completa do *Castelo* incompleto se dá entre K. e a gerente da hospedaria, no escritório adjacente ao salão de bebidas. A gerente está irritada com a impertinência de K., que poucas horas antes ousou fazer uma observação sobre suas roupas. Ela o recorda, mas K. finge não lembrar. E todavia dissera uma frase descarada: “Não estou olhando para a senhora, mas para o seu vestido”. O diálogo se acende, com K. na defensiva e a gerente no ataque. Mas o que as roupas das gerente têm a ver com as complicadas vicissitudes do agrimensor K., reduzido agora ao posto de bedel? Não sabemos, e ninguém nos diz. Mas aqui, como em outros episódios, sentimos pairar no diálogo alguma coisa de importância vital – e que continua a nos escapar. A incerteza do leitor é compartilhada por K., que está convicto de uma coisa e que ousa dizê-la à gerente: “Você não é apenas gerente, como quer fazer crer”<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Maurice Blanchot definiu esta voz como a de um “narrador neutro”. *De Kafka a Kafka*, 1993. Fondo de Cultura Económica, Bs. As., Argentina.

<sup>28</sup> Roberto Calasso. *K.* p. 93-94.

Se pudéssemos ver a postura corporal dos debatedores obteríamos talvez informações mais próximas da realidade do que a partir de sua estranha discussão. É neste sentido que podemos, amparados no ensaio de Walter Benjamin de 1934, considerar o gesto como meio primeiro de expressão dos personagens kafkianos. São eles que, mais próximos do que a própria palavra do significado puro, alcançam os maiores conteúdos de verdade. Como se para este narrador dizer simplesmente ‘porta’ não bastasse como imagem pura, esterilizada de significados do cotidiano. Alguém tem de abrir a porta, fazendo tocar uma sineta até os céus pela noite profunda, para que a imagem esteja suficientemente estranhada, purificada para que o narrador kafkiano, por sua vez, possa insinuar seu significado. “Kafka é assim; ele priva os gestos humanos dos seus esteios tradicionais e os transforma em temas de reflexões intermináveis”<sup>29</sup>.

Benjamin afirma que “quanto mais se afirma a técnica magistral do autor, mais ele desdenha adaptar esses gestos às situações habituais e explicá-los”<sup>30</sup>. Como se estes gestos estivessem carregados historicamente, daí, e da própria base que o conjunto da obra dá às específicas, a não necessidade de se explicar o gesto. Ele é mímica evidente (ao menos para quem faz parte daqueles mundos). Em *Contemplação*, momento em que se amadurava ainda o estilo do autor, vemos um resquício de legenda para o gesto. A narrativa “Decisões”, nada mais é do que uma tentativa de explicar este mecanismo:

“Mas ainda que seja assim, a cada erro, que não pode faltar, tudo – o fácil e o difícil – vai ficar paralisado e eu precisarei girar e voltar ao ponto de partida. Por isso o mais aconselhável de fato é aceitar tudo, comportar-se como massa inerte e no caso de se sentir atirado longe por um sopro, não se deixar seduzir por nenhum passo desnecessário, fitar o outro com olhos de animal, não sentir remorso, em suma: esmagar com a própria mão tudo o que na vida ainda resta de espectro, ou seja, aumentar a última calma sepulcral e não permitir que mais nada exista fora dela.

Um movimento característico desse estado é passar o dedo mínimo por cima das sobrancelhas”<sup>31</sup>.

Também o conto “A infelicidade do celibatário”, do mesmo volume, apresenta esta estrutura de preparo do mecanismo do gesto, uma ampla exposição de um estado de espírito, das condições históricas e materiais do ambiente para só então no fim resumir toda a situação em um único gesto: “Assim vai ser, só que na realidade, hoje como mais

<sup>29</sup> Walter Benjamin. “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte”, in *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 147

<sup>30</sup> Idem, p. 146.

<sup>31</sup> Franz Kafka. *Contemplação*, p. 19.

tarde, ali estará o mesmo de sempre, com um corpo e uma cabeça real - ou seja, com uma testa também - para bater nela com a mão”<sup>32</sup>.

“O mundo kafkiano”, como afirma Roberto Schwarz em ensaio sobre *A Metamorfose*, “é composto de gestos que são nomes, linguagem pura. Não existe substancialidade, é tudo representação - embora do opaco”<sup>33</sup>. No contexto de nosso trabalho, no entanto, soaria um pouco solta a afirmação de que apenas o gesto pode para o narrador kafkiano expressar o não dito, que ele tem um ‘teor de verdade’ maior do que a própria palavra. Se o apresentarmos historicamente, no entanto, e aqui seguimos diversos aspectos da caracterização da modernidade realizada por Walter Benjamin, observamos que esta impossibilidade de apresentar o real através de palavras, esta impossibilidade de narração em seu sentido tradicional, se inscreve num processo que remonta desde a Odisseia. Utilizaremos, para tanto, de um movimento semelhante ao que nos ensinou Jorge Luis Borges no luminoso “Kafka e seus precursores”: orientar nossa visão do passado, e do futuro, a partir de certo elemento que surge com a obra de Kafka e, surgindo, re-estrutura toda a compreensão da historiografia literária. Podemos a partir do gesto selecionar alguns de seus contemporâneos, precursores e sucessores, e observar, também neles, algumas características do uso deste meio de expressão. Basta pensar no teatro iídiche, quase que gestual, de seu amigo Isaak Lowy, que tanto efeito causou em Kafka. Ou no teatro chinês, segundo Benjamin modelo do Teatro de Oklahoma (do romance *O Desaparecido*):

“Como quer que possamos traduzir conceitualmente essa pureza de sentimentos – talvez ela seja um instrumento capaz de medir de forma especialmente sensível o comportamento gestual -, o fato é que o teatro ao ar livre de Oklahoma remete ao teatro clássico chinês, que é um teatro gestual. Uma das funções mais significativas desse teatro ao ar livre é a dissolução do acontecimento no gesto”<sup>34</sup>.

Do ponto de vista de seus sucessores, não é coincidência que um dos autores mais vistos como ‘herdeiros’ da obra de Kafka seja um escritor glorificado por sua obra teatral: Samuel Beckett (embora tenha ele também escrito uma prosa da melhor qualidade). Não caberia aqui uma comparação entre os dois escritores, apenas pontuar que independente das diferenças históricas e de estilo entre ambos, é impossível não

---

<sup>32</sup> Idem, p. 21

<sup>33</sup> Roberto Schwarz. "Uma barata é uma barata é uma barata", in *A Sereia e o Desconfiado*.

<sup>34</sup> Walter Benjamin. “Franz Kafka, A propósito do décimo aniversário de sua morte”, in *Magia e técnica, arte e política*, p. 146.

notar um certo desconcerto em relação ao tempo que se apresenta no estilo deformado, assustado, fragmentado e gestual, poderíamos dizer, de cada um.

Quanto aos seus contemporâneos, Benjamin novamente nos sugere uma relação consistente embora pouco óbvia entre Kafka e Brecht através do gesto:

“O teatro épico é gestual. (...) O gesto é seu material, e a aplicação adequada desse material é sua tarefa. Em face das assertivas e declarações fraudulentas dos indivíduos, por um lado, e da ambiguidade e falta de transparência de suas ações, por outro, o gesto tem duas vantagens. Em primeiro lugar, ele é relativamente pouco falsificável, e o é tanto menos quanto mais inconspícuo e habitual for esse gesto. Em segundo lugar, em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo determinável e um fim determinável. Esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que não obstante, como um todo, está escrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto”<sup>35</sup>.

Desta pequena teoria do gesto poderíamos, não sem algum risco, desprender algumas observações em relação à obra de Kafka. Primeiro é que se confirmaria aqui de alguma forma a assertiva de que o gesto está mais próximo de algum conteúdo de verdade que o narrador queira inferir, justamente porque em um mundo de falas e ações ‘falsificáveis’ e pouco ‘transparentes’, o gesto, como elemento quase *involuntário*, é maior portador de sinceridade (quase como um ato falho freudiano). Segundo, que o estudo do gesto, do detalhe físico e cênico, como a porta, talvez gere mais frutos que de concepções abstratas sobre leis e potências, já que como estrutura fechada, incorporada a um ‘fluxo vivo’, ele talvez pudesse ser estudado como uma mônada, parte contendo o todo.

Estudando as divergências de concepções sobre arte entre Walter Benjamin e Adorno, Lucianno Gatti destina uma parte de seu trabalho à importância do gesto na obra de Kafka e Brecht. Em sua aprofundada exposição ele traça um panorama da concepção benjaminiana de gesto na obra dos dois escritores. O embasamento histórico em que isto é dado é aquele apresentado por Benjamin: a Modernidade como momento em que, a partir do esfacelamento da tradição, devido às inovações técnicas do capitalismo e da decadência dos modos antigos e artesanais de produção (além da desmoralização das experiências, como as guerras e as crises econômicas), a própria

---

<sup>35</sup> Walter Benjamin. “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”, in *Magia e técnica, arte e política*, p. 80.

possibilidade de trocar e narrar experiências (*Erfahrung*<sup>36</sup>, como conceitua Benjamin) entra em decadência e tende a desaparecer. A imagem do narrador tradicional, que através de sua palavra passa adiante não apenas histórias, mas um caldo cultural que embasa a experiência de uma comunidade, é trocada pela do romancista que só pode exprimir as próprias vivências (*Erlebnis*) fragmentadas e desconexas de uma vida solitária e sem contato com uma tradição longínqua que o prepare para a vida. O romance acaba por tornar-se ele mesmo uma busca ao sentido da vida (como a empreitada proustiana de conferir sentido ao tempo na *Recherche*), que antes era dado na palavra conselheira dos mais velhos. O próprio conceito de sabedoria em Benjamin e a relação deste com a narrativa tradicional - “a arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção”<sup>37</sup> - apontam para uma literatura moderna desorientada e que tem de buscar por novas maneiras de se expressar. Gatti afirma:

"A imagem do corpo mudo num campo devastado pela técnica não é um ponto zero só porque a destruição provocada pela I Guerra colocou em cheque pressupostos gerais da produção artística na sociedade burguesa, como autonomia do indivíduo e da arte, liberdade individual e progresso, mas também porque privou o homem do uso da própria palavra para transmitir suas experiências"<sup>38</sup>.

A afirmação de Anders, segundo a qual, para Kafka, até mesmo para ele, o rejeitado, só o que resta é a linguagem (“pura”, pois seu lado épico, tradicional, embasado em um passado comum já não existe) faz sentido na medida em que a consideramos como auto-crítica de si: ou seja, o narrador kafkiano (e em certa medida o ator brechtiano) cria parábolas sem moral da história, conta histórias sem ter nada a contar. Põe a linguagem contra si mesma, exigindo dela o que ela não pode dar. Para consegui-lo, toma a força, torcendo-a e levando-a para além dos seus limites: a linguagem é transportada para o mundo pré-histórico do gesto. Ali, quando o sentido está ainda colado ao significante, talvez haja esperança de comunicar algo a mais, de receber o que deveria ter vindo do passado incomunicável. Ao tornar-se expressão imagética, torna-se gesto. Mas não pode a linguagem apropriar-se deste retorno pré-

<sup>36</sup> Para um estudo mais aprofundado sobre os conceitos de experiência em Benjamin ver *História e Narração em Walter Benjamin* de Jeanne Marie Gagnebin.

<sup>37</sup> Walter Benjamin. “O Narrador”, in *Magia e Técnica, Arte e Política*.

<sup>38</sup> Luciano Ferreira Gatti. *O foco da crítica: arte e verdade na Correspondência entre Adorno e Benjamin*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, p. 113.

histórico, sem sofrer ela mesma algumas transformações: o próprio corpo passa a compor parte essencial da comunicação. Como mostra Gatti, esta nova correlação entre corpo e linguagem “não aponta apenas para a centralidade do corpo, mas também para um limite da exposição discursiva no domínio da arte, ou seja, para uma dialética entre palavra e exposição artística”<sup>39</sup>.

Não que com esta transformação a palavra dê conta do mundo sem sentido. O efeito do gesto na compreensão é aquele desespero que o leitor de Kafka conhece. Como afirma Adorno: “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”<sup>40</sup>. O gênero da parábola, que devia através do específico apresentar conhecimento universal, verdade, através da palavra narrativa, quando inserido nesta dinâmica é subvertido. A transformação da *Erfahrung* em *Erlebnis* destrói a possibilidade de transição entre estes dois âmbitos metafóricos, acaba por tornar a parábola em charada sem resposta. Desta forma: “A ‘verdade’ ou o ‘sentido verdadeiro’ do texto, transmitido pela tradição, se dissolve para Kafka em opinião. A tradição não transmite sua verdade, mas vozes conflitantes que se contradizem diante de um texto cuja imutabilidade também é sinal de ilegibilidade, intransparência e resistência à tradução em significado preciso”<sup>41</sup>. A descrição é precisa para diversos momentos da obra de Kafka em que os personagens discutem, com um certo tom de falsidade, como se soubessem tratar-se apenas de embuste toda a discussão, sobre leis, parábolas e costumes. Como em uma revolta contra a tradição que não se apresenta, o gesto destruidor desta própria tradição:

“As parábolas de Kafka (...) apresentam uma outra relação entre a doutrina e sua transmissão: elas não têm mais a doutrina como horizonte de interpretação e constituição de sentido. Com isso, a abertura ao sentido se converte em resistência à produção do sentido, pois este se dissolve juntamente com a tradição que o articulava na forma de ensinamento”<sup>42</sup>.

A este elemento destrutivo, de ‘doença’ da tradição como chamou Benjamin em carta a Scholem e posteriormente a Adorno, Benjamin aproxima, não por acaso, a

<sup>39</sup> Luciano Ferreira Gatti. *O foco da crítica: arte e verdade na Correspondência entre Adorno e Benjamin*, p. 111.

<sup>40</sup> Theodor W. Adorno. “Anotações sobre Kafka”, in *Prismas*.

<sup>41</sup> Luciano Ferreira Gatti. *O foco da crítica: arte e verdade na Correspondência entre Adorno e Benjamin*, p. 151.

<sup>42</sup> Luciano Ferreira Gatti. *O foco da crítica: arte e verdade na Correspondência entre Adorno e Benjamin*, p. 154.

tradição judaica. É ela, em certo sentido, que representa para Kafka este elemento tradicional, portador e transmissor da verdade, e que se mostra fragmentada ou ausente para uma família de judeus assimilados.

Há uma ampla linha de comentadores que busca encontrar elementos da mística judaica em Kafka, a cabala (que significa, não por acaso, tradição ou recepção, em hebraico), que se inicia com Max Brod, passando por Gershom Scholem e Harold Bloom, até, mais recentemente no Brasil, o livro *Franz Kafka: um Judaísmo na Ponte do Impossível*, de Enrique Mandelbaum. A importância destes estudos, além do próprio interesse dos estudiosos da cabala, é observar a intensa relação entre específico e universal que Kafka estabelece. Pois se sua obra pode ser entendida, em certo sentido, como uma continuação de uma corrente judaica de literatura e exegese, e principalmente, como testemunho da crise desta tradição, seu poder de representação desta crise é tamanho que aponta para a questão principal que está por trás deste rompimento: que a própria relação que o ser humano moderno, e aqui entenda-se não apenas o povo judeu, mas todas as partes do planeta que passaram de alguma forma pela Revolução Industrial, estabelece entre o presente e o passado. Que estabelece entre a transmissão não apenas individual entre estes dois momentos, na memória, mas social, através da troca de experiências.

O fim da narratividade, no entanto, afirma Jeanne Marie Gagnebin, não é tratada em Benjamin apenas do ponto de vista negativo. Em “O Narrador” e “Experiência e Pobreza”<sup>43</sup>, não se trata, como muitas vezes se faz parecer, somente de uma visão nostálgica e derrotista, de uma visão distópica da modernidade, mas do apontamento de que “a ideia de que uma reconstrução da “*Erfahrung*” deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade”<sup>44</sup>. É neste sentido que as teorias materialistas sobre a experiência de Benjamin podem ser entendidas em conjunto com sua obra de crítica literária. É nos ensaios sobre Baudelaire, Proust e Kafka que estão a busca por esta nova ‘narratividade’, busca esta, é claro, feita sempre pelo negativo. Gagnebin afirma:

“A uma experiência e uma narratividade espontâneas, oriundas de uma organização social comunitária centrada no artesanato, opor-se-iam, assim, formas "sintéticas" de experiência e de narratividade, como diz Benjamin referindo-se a Proust, frutos de um trabalho de construção empreendido justamente por aqueles que reconheceram a impossibilidade da experiência tradicional na

<sup>43</sup> Ambos os ensaios podem ser encontrados no primeiro volume das obras escolhidas de Walter Benjamin, publicado pela editora Brasiliense (1985).

<sup>44</sup> Jeanne Marie Gagnebin. “Walter Benjamin ou a história aberta”, prefácio de *Magia e Técnica, Arte e Política* (1985), p. 9.

sociedade moderna e que se recusam a se contentar com a privacidade da experiência vivida individual ("*Erlebnis*"). Este aspecto "construtivista" (...) deve ser destacado, para evitar que a teoria benjaminiana sobre a experiência seja reduzida à sua dimensão nostálgica e romântica, dimensão essa presente, sem dúvida, no grande ensaio sobre "O Narrador", mas não exclusiva"<sup>45</sup>.

Assim, como profeta não do porvir, mas do ido, a não expressão de Kafka, traria não apenas a mensagem de forma negativa, mas certa maneira de lidar, ou seja, um novo caminho, para o estéril deserto de que falamos anteriormente. O pouco de positivo, talvez, que possamos tirar desta poética sobre a impossibilidade de narrar (como “Uma mensagem imperial”) é não a reconstituição da experiência a ser narrada, ou da memória, como fez Proust, mas a manutenção do posto de narrador. Poucas vezes na história, e talvez esta seja a ligação mais profunda da obra de Kafka com a de Paul Celan<sup>46</sup>, um poeta se afirmou tanto em seu papel de transmissor em um mundo sem papel para poetas e transmissores. Como afirma Benjamin em carta, citado por, Gagnebin:

“É esta consistência da verdade que se perdeu. Kafka estava longe de ser o primeiro a enfrentar esta situação. Muitos se acomodaram a ela, aferrando-se à verdade, ou aquilo que eles consideravam como sendo a verdade; com o coração mais pesado ou então mais leve, renunciaram à sua transmissibilidade. A verdadeira genialidade de Kafka foi ter experimentado algo inteiramente novo: ele sacrificou a verdade para apegar-se à sua transmissibilidade, ao seu elemento hagádico.

Os escritos de Kafka são por sua própria natureza parábolas. Mas sua miséria e sua beleza é o fato de terem precisado tornar-se mais do que parábolas. Eles não se colocam singelamente aos pés da doutrina, como a Hagada em relação à Halacha. Depois de terem se deitado, erguem uma poderosa pata contra ela”.

Não há qualquer identificação empática entre o narrador e o passado, que ele sabe, inalcançável. A opção pela transmissibilidade, como coloca Benjamin, no entanto, permite uma revisitação crítica do passado, desvencilhada pelo engano da ‘falsa verdade’ e mesmo pelos grilhões que também tem a tradição. A manutenção do posto de escritor (e sabemos que a relação entre vida e escritura se davam em pé de igualdade, se não em superioridade desta, para Kafka) permite que ele possa, sem o chão fértil da *Erfahrung* é verdade, revisitar no passado, de uma maneira completamente pautada pelo presente, e não orientada pela tradição, elementos de novo interesse. Eis a relação de

<sup>45</sup> Idem, p. 9-10.

<sup>46</sup> Para mais semelhanças entre os dois escritores ver: “A Recepção de Kafka em Paul Celan”, de Dietmar Gottsnig, in *Perspectivas e Leituras do Universo de Kafkiano*.

Kafka com o mundo clássico da história, mitologia e literatura e suas reinterpretações: “Prometeu”, “A verdade sobre Sancho Pança”, “O Silêncio das Sereias”, “Poseidon”, “O novo Advogado”; eis também seu golpe de traição, destruindo por dentro, praticamente todos os gêneros literários: romance (não terminados e sem sentido final), fábula (às avessas, como em *A Metamorfose*) e, por excelência, parábolas (sem moral da história). Não cabe nos interesses desta pesquisa, mas talvez fosse possível comparar o resgate do narrador kafkiano com o tempo-de-agora (*Jetztzeit*) de Walter Benjamin, como expresso na sexta tese, das teses “Sobre o conceito de História”:

“Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem”<sup>47</sup>.

Queremos dizer que para um escritor tão atormentado pela vida a ponto de afirmar: "Eu tenho experiência e não estou brincando quando digo que essa experiência é uma espécie de enjoo em terra firme" (experiência, ironicamente, como *Erfahrung* no original), o presente é um eterno momento de perigo. Daí o imperativo do mensageiro em permanecer incansável na entrega de sua mensagem ‘resgatada’ do passado.

Harold Bloom, em ensaio sobre a relação de Kafka com a cabala e a tradição judaica de escritores, nos mostra, de outro ponto de vista, como o modelo de escrita e de interpretação de Kafka também é, de certa forma, aberto. Na tradição judaica o modelo interpretativo não é como aquele iniciado por Nietzsche que busca as relações de interesse e poder por trás do texto, mas aquele que visa delimitar aspectos da Torá em seu próprio tempo. A *evasão*, o estranhamento, a impossibilidade de se decidir entre os múltiplos sentidos que a obra de Kafka apresenta, não é nula, mas propositiva:

“O poder de evasão de Kafka não é um poder sobre seu próprio texto, ele delimita a Torá em nossa época. Apesar de ninguém ter antes de Kafka conseguido delimitar apenas a partir de evasão, nem mesmo Maimonides ou Judah Halevi ou mesmo Spinoza. O mais sutil e mais evasivo de todos os escritores, Kafka resta como o mais severo e mais perturbador dos sábios tardios do que ainda será a tradição cultural judaica do futuro”<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Walter Benjamin. “Sobre o Conceito de História”, in *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 224.

<sup>48</sup> Harold Bloom. “Introduction”, in *Franz Kafka (Modern critical views)*, p. 5 (Nossa tradução).

Permite um olhar libertador pelo passado que o ajuda a constituir uma narrativa do presente. Para tanto, assim como aquele Anjo que observa a história com piedade, mas sem identificar-se com ela, o narrador kafkiano deve negar-se à identificação, não apenas com o mundo – como aquela literatura para consumo que reflete o mundo no espelho encantado da Indústria Cultural -, mas com sua própria narrativa. Estranhar o próprio tom de voz.

A constante negação de um sentido unívoco para os textos, não é apenas a insurreição contra o leitor e o crítico que buscam planificar as diversas camadas de significado das imagens e dos textos, mas uma busca superior e maior pela verdade e pela representação verdadeira: a consciência da impossibilidade de apresentar a palavra cheia de sabedoria, história da verdade, exige deste narrador, sincero *ad absurdum*, não que se contradiga o tempo inteiro, mas que se negue a cada construção imagética, sabendo dela, a verdade da intensão, mas a falsidade do alcançado. Em um procedimento fenomenológico, cada imagem é plasticamente montada apenas para que seja negada sob um novo ponto de vista, para que seja determinadamente negada, ou seja, não em sua inteireza, mas em alguns aspectos específicos que permitiriam sua assimilação a um sentido total. Cada ponte criada tem de ser destruída à passagem do narrador para que o exército rival, a identificação falsificadora, tenha um pouco mais de trabalho. Se por um lado é verdade que este processo que busca a verdade, não consiga, portanto, apresentar uma doutrina coesa no fim de sua jornada, por outro, salva-se a própria possibilidade de narrar de forma que o caminho percorrido mostra-se já como construção, embora negativa. Como na bela imagem de Benjamin, levanta a pata a transmissão contra o próprio conteúdo a ser transmitido, já que este está contaminado, doente, e mente. Para exemplificar este procedimento fundamental da obra de Kafka basta observar seu movimento na impecável narrativa de *Um médico rural*, “Na Galeria”.

O texto se compõe de dois longos períodos que se antepõem em dois parágrafos. O primeiro se inicia com a partícula “se” e se mantém com os verbos no subjuntivo, ou seja, descrevem a possibilidade de um acontecimento. O período é tão longo, no entanto, que a sensação de que se trata de uma possibilidade, e não do real, é abandonada, até o início do segundo parágrafo. Nele o procedimento fenomenológico que explicitamos acima torna-se claro. Toda a primeira exposição da narrativa, o cenário, os personagens, a micro-trama do jovem espectador que romperia o espetáculo de horror, é alterada, não em uma negação total, mas em um novo olhar sobre os

elementos antigos apresentados. Assim, a mulher que surge no primeiro parágrafo surge como a “amazona frágil e tísica”, no segundo torna-se uma “bela dama em branco e vermelho”. O homem apresentado na primeira cena como “diretor de circo impiedoso de chicote na mão”, surge no segundo como o diretor que busca “abnegadamente os seus olhos respira voltando para ela numa postura de animal fiel”. Por fim a figura revolucionária do jovem espectador que brada o “basta!” se torna o melancólico que “apoia o rosto sobre o parapeito e, afundando na marcha final como num sonho pesado, chora sem o saber”. Eis um novo olhar, mais realista, sem alcançar no entanto a representação total, sobre a mesma situação. Não é o objeto que se transforma mas o olhar do narrador que permite assim ao leitor, junto com ele, desconfiar de tudo, até de sua própria narração.

Exemplar em “Na galeria”, este procedimento, no entanto, é comum em toda a escrita ficcional de Kafka. Como se a cada frase um elemento anterior fosse negado, transformado em sua aparência. Contrariamente às narrativas tradicionais, em que se agregava cada vez mais elementos a seus enredos, em Kafka os elementos apresentados no início de cada história são delicadamente negados (e não 'desconstruídos', já que a coerência do todo permanece intacta) até sua depuração última: mesmo que ela, assim como a verdade, nunca chegue, e pior, mesmo que às vezes não reste nada. Daí suas histórias mais conhecidas se iniciarem com declarações tão impactantes (e estranhas!) que nunca são abandonadas, são antes temas para as variações que este incansável narrador – em busca, talvez, da sinceridade absoluta – executará. São as camadas de ponto de vista, as diversas formas fenomenológicas que uma única afirmação pode adquirir, descascadas como cebolas por este narrador que busca ainda algum núcleo de verdade, mas que às vezes só encontra, como o espectador da amazona, lágrimas.

Em uma carta de Benjamin a seu amigo Scholem, o filósofo alemão cita uma descrição que se aproxima deste espírito escrutinhante do narrador kafkiano. Permitimo-nos a citação longa, pois, além de compartilhar o espírito kafkiano, a descrição de A.S. Eddington faz referência, coincidentemente, à travessia de uma porta. Benjamin conta:

“Quando se lê o seguinte trecho da “Imagem do mundo oferecida pela física”, de Eddington, acredita-se estar ouvindo Kafka:

‘Estou em pé na soleira da porta a ponto de entrar no meu quarto. É uma empresa complicada. Primeiro tenho de lutar contra a atmosfera que pressiona cada centímetro quadrado do meu corpo com uma força de 1 quilograma. Além disso preciso tentar desembarcar numa tábua que voa em torno do sol a uma velocidade de 30 quilômetros por segundo; um atraso só de uma fração de

segundo e a tábua já está a milhas de distância. E essa proeza tem de ser realizada enquanto pendo de um planeta esférico com a cabeça voltada pra fora, mergulhada no espaço, e um vento de éter sopra por todos os poros do meu corpo sabe Deus com que velocidade. Também a tábua não tem substância firme. Pisar em cima dela significa pisar em cima de um enxame de moscas. Será que não vou cair pelo meio? Não, pois quando ousar e piso nela uma das moscas me acerta e me golpeia para o alto; caio de novo e sou atirado para cima por outra mosca e assim vai em frente. Posso portanto esperar que o resultado geral será que eu permaneço continuamente mais ou menos na mesma altura. Mas se apesar disso, por infelicidade, eu caísse pelo meio do assoalho ou fosse lançado para o alto com tal violência que voasse até o teto, esse acidente não seria uma violação das leis da natureza, mas só uma coincidência extraordinariamente improvável de acasos... Em verdade é mais fácil um camelo passar pelo fundo de uma agulha do que um físico ultrapassar a soleira de uma porta. Trata-se do portão de entrada de um celeiro ou da torre de uma igreja, talvez fosse mais sábio que ele se resignasse em ser apenas um homem comum e simplesmente entrasse, ao invés de esperar que tenham se resolvido todas as dificuldades ligadas a uma entrada cientificamente irrepreensível.”<sup>49</sup>

Em ambas as concepções o real dado é estranhado e desconfiado até seu absurdo. Em Eddington em busca de uma ordenação objetiva do conhecimento do mundo, alinhado ao discurso científico, portanto, em Kafka em busca subjetiva pelo sentido da experiência no mundo. A impossibilidade de sintetizar a percepção em um sistema coerente ameaça a ação do indivíduo moderno em suas atividades mais banais. O físico que busca a totalidade dos fenômenos causais tem um parceiro no narrador kafkiano que quer explicitar todas as dobras e solucionar todo o mistério. Desde o homem do campo que, não compreendendo a arbitrariedade da Lei, se impede de cruzar a porta, até Josef K. que morre de tentar solucionar os mistérios do Tribunal, o personagem kafkiano acaba por perecer esquecendo-se, ou sendo impedido, de seguir o conselho de Eddington: “talvez fosse mais sábio que ele se resignasse em ser apenas um homem comum e simplesmente entrasse”.

---

<sup>49</sup> Carta a Gerschom Scholem, 12.6.1938, Paris (sobre F.Kafka). In: /i/Novos Estudos /i/ CEBRAP (São Paulo) nº35, Março 1993, pp. 100-106, tradução do alemão e nota de Modesto Carone.

## O filho pródigo

*Volta ao lar* é a narrativa de um filho que retorna a casa de seu pai. A história é narrada em primeira pessoa, mas sabemos pouco dos personagens narrador e dos outros envolvidos. Também a descrição do cenário não é completa, vemos nela descritos apenas elementos que remetem à passagem decadente do tempo. O pano rasgado que se agita ao vento faz lembrar algum campo de batalha depois da guerra. O tema da narrativa, explicitado no título e quase que posto em evidência pela pouca descrição dos personagens e do cenário, é o retorno, não apenas espacial, mas principalmente temporal, e sua (im)possibilidade. Possibilidade, pois ela está literalmente à mão, impossibilidade, pois dá mostras de que não se concretizará.

A primeira pergunta do texto é sobre quem irá recepcionar o narrador. Ele não é esperado. Sabe que há gente na cozinha, mas não entra. O ambiente da propriedade rural lhe é familiar, mas causa estranhamento pela passagem do tempo. A casa agora é fria, pois “todos estão em voltas com seus assuntos”, todos que permaneceram na casa, estes que o narrador não sabe mais quem são. Quando deixou a casa, deixou também de ser um dos assuntos. Este deslocamento é a causa da insegurança, de seu pudor em bater à porta. Quem atenderia? E quando atendesse o que lhe diria? Talvez não o reconhecesse, talvez não o deixasse entrar. Há o desejo de retornar, foi afinal por isso que ele cruzou a primeira porta do conto. Esta segunda, no entanto, seu acesso a um passado que ele abandonou, lhe causa temor. A fina relação de negação entre desejo e temor faz com que ele ouça de longe. Talvez as vozes de dentro lhe façam, aos poucos, retomar conhecimento do lugar e das pessoas. Ele, no entanto, só ouve a batida do relógio. Relógio da sua infância. Quanto mais tempo passa, maior a distância deste passado, maior seu deslocamento. O que acontece na cozinha é segredo e continuará sendo enquanto ele não bater na porta. Seu pudor lhe faz pensar que talvez a abram antes dele. Daí sua insegurança lhe causar o medo de ser acusado de ocultar um segredo.

O texto possui duas portas e dois potenciais movimentos de travessia. A primeira porta foi atravessada e levou ao cenário onde se desenrola a história. (Ela foi, de certa maneira, uma porta, a partir do presente, para o passado). Já na primeira frase: "Voltei, atravessei o vestibulo e fiquei olhado ao meu redor", vemos o personagem cruzar a soleira entre um ambiente e outro. Se por um lado sabemos que se trata de um retorno, por outro, trata-se também de alguém que vem de fora, de um estrangeiro. Não se sabe da dificuldade desta primeira travessia, a deste vestibulo-porta até a propriedade rural

do pai, apenas que ela foi possível e que seu depois é perplexidade ante o tempo estranhado daquele espaço passado. O narrador, que oscila sua narração entre dois tempos verbais está perdido também espacial e temporalmente entre as duas portas: a primeira que o levou de volta ao sítio paterno, que o levou do passado ao presente da narrativa, e a segunda, a que ele não ousa abrir, que o levará ao futuro. Futuro? Ou a um retorno ao passado? O conflito principal da narrativa parece ser esta pergunta que todos se fazem, principalmente o viajante, ao retornar à casa: O que terá mudado? As pessoas ainda se lembrarão de mim? Os costumes permanecem os mesmos? Ainda pertencem a este lugar?

Estas perguntas são ainda mais difíceis porque pressupõem uma temporalidade diversa entre o que sai e os que ficam. Dentre as diferenças entre o campo e a cidade, talvez a mais brutal seja o ritmo do tempo. Para aquele que deixa o campo (daí o espaço rural ser um laboratório privilegiado de experimentos para Kafka<sup>50</sup>), vai para a cidade e depois retorna à casa paterna – ao sistema familiar de regras tão rígidas quanto a religião do Deus-Pai – o presente e o futuro ficam imersos num enorme gosto de passado; não apenas pelas lembranças que retornam, mas pela lembrança e (re)vivência do próprio ritmo, mais lento, da vida. A primeira travessia do personagem narrador leva a narrativa ao presente, como se ele narrador, no momento em que conta a história, ainda estivesse esperando. Sua posição de prostração, diante de uma porta que não ousa atravessar<sup>51</sup>, é o conflito da narrativa. O que lhe impede? Não fica claro, mas há certo medo relacionado a seu retorno. Um estranhamento com um presente que ele não conhece, que não ajudou a formar. Não parece ser possível que ele consiga, finalmente, abrir a porta. Quanto mais tempo passa, maior a dificuldade, ou seja, suas poucas chances diminuem. A segunda, impossível, levaria a alguma temporalidade inconcebível para o narrador, daí a narrativa tratar da dificuldade do retorno, não de suas conseqüências

---

<sup>50</sup> A ambivalência na obra de Kafka entre a cidade e o campo é marcada em diversas narrativas como “Preparativos de um casamento no campo”, “Diante da lei” (o homem que busca a Lei vem do campo), *O Castelo*, além do próprio livro *Um médico rural*.

<sup>51</sup> É quase inevitável não pensar aqui em “Diante da lei”. A comparação entre as duas narrativas é interessante porque mostra a transformação do estilo kafkiano, em que entidades pessoais como a Família e a Propriedade Paterna, se dissolvem em “instituições” cada vez menos concretas e mais burocratizadas, como o Tribunal e a Lei.

### *Contemplação e a Travessia Melancólica*

Publicado em 1913, *Contemplação* é o livro que está entre os dois estilos de Kafka. Um mais jovem, que tenta um rebuscamento lírico do alemão pouco falado em Praga, e um estilo mais maduro, posterior, caracterizado principalmente pela límpida objetividade e por sua atmosfera de escritório, alemão de chancelaria, *Kanzleideutsch*, como o chama Marthe Robert<sup>52</sup>. O estilo claustrofóbico e labiríntico, linguagem principalmente dos romances, já se mostra em narrativas como "O Passeio Repentino" e "Ser Infeliz". Este aspecto de espaço limitado é caracterizado principalmente por uma descrição visual detalhada. *Contemplação* é, sobretudo, um livro visual. Os personagens se colocam em um tipo de reflexão melancólica sobre tempo e espaço que geralmente está associada à tomada de decisões simbolizada principalmente pela travessia da porta e de limiares. Em "O comerciante", a transposição da porta do elevador leva o homem, das preocupações cotidianas apresentadas no início do conto, a um estado de contemplação obscura:

“Quando o elevador começa a subir eu digo:  
 - Fiquem quietos, recuem, querem entrar na sombra das árvores, atrás dos cortinados das janelas, dentro do caramanchão?  
 Falo com os dentes e os corrimões da escada escorregam pelas placas de vidro leitoso como água que se precipita.  
 - Partam voando daqui; que as asas que eu nunca enxerguei os transportem para o vale da aldeia ou a Paris, se o impulso é para lá. Mas desfrutem a vista da janela quando das três ruas chegam as procissões que não se desviam umas das outras, se embaralham e deixam o espaço livre outra vez entre as últimas filas. Acenem com os lenços, fiquem horrorizados, comovidos e elogiam e bela senhora que passa. Atravessem o riacho pela ponte de madeira, acenem com a cabeça aos meninos que se banham e espantem-se com o hurra! Dos mil marinheiros no navio de guerra distante. Persigam o homem insignificante e quando o tiverem atirado num vão de entrada, assaltem-no e vejam, cada qual com as mãos nos bolsos, como ele segue triste pela rua da esquerda. Galopando dispersa nos seus cavalos, a polícia refreia os animais e os força a recuar. Deixem-na, as ruas vazias a farão infeliz, eu sei. O que foi que eu disse? – já estão cavalgando aos pares, lentos nas esquinas e a toda nas praças  
 “<sup>53</sup>

As reflexões sobre as diversas figuras, crianças, marinheiros, senhoras, policiais, cada um representado em uma ação só parecer ser possível em solidão. Atrás das portas do cubículo que é o elevador está talvez o único lugar em que este homem, isolado do mundo, pode em seus sonhos mais profundos, meditar sobre o mundo. O lar familiar é

<sup>52</sup> Marthe Robert em *Franz Kafka*.

<sup>53</sup> Franz Kafka. "O comerciante", in *Contemplação*, p. 28-29.

pouco propício para as verdadeiras reflexões, pois a contemplação é individual e melancólica. Seu clima subsiste em todo o livro. Mesmo nos momentos em que a liberdade é de alguma maneira alcançada, seja deixando o apartamento dos pais de noite ou saindo de casa com as crianças que passam na rua, paira ainda insegurança sobre ela. O exemplo maior talvez seja “Olhar Distraído para Fora”, narrativa de apenas três parágrafos, que descreve a chegada da Primavera e a passagem de uma jovem que o narrador observa pela janela: “O que vamos fazer nestes dias de primavera que agora chegam rápido? Hoje cedo o céu estava cinzento, mas indo-se agora à janela fica-se surpreso e se apóia a maçã do rosto no trinco”<sup>54</sup>. Mas a descrição bucólica da beleza primaveril se transforma ainda duas vezes: “Lá embaixo vê-se a luz do sol certamente já declinante no rosto infantil da jovem que caminha e olha em volta e ao mesmo tempo se vê sobre ele a sombra do homem que atrás dela anda mais depressa”<sup>55</sup>. A descrição leve dá espaço a um perigo que assusta mais ainda por sua indeterminação.

Das várias impressões que a leitura de *Contemplação* causa, talvez duas se destaquem, não apenas por sua recorrência, mas por serem ao mesmo tempo contrapostas e complementares: seu caráter profundamente meditativo (nota-se o duplo sentido do termo em alemão *Betrachtung*) e o estado transitório de suas narrativas. A imagem que sintetiza estes dois momentos é a da janela. Sua importância não apenas em *Contemplação*, mas em toda obra de Kafka já foi notada e teorizada pela crítica. Jean Starobinski em seu artigo “Regards sur l’image”<sup>56</sup> analisa a presença constante da janela e seus diversos níveis de significado. Ela estabelece uma relação de semelhança com as portas pelo limiar que estabelece entre dois ambientes. Enquanto a porta é utilizada na travessia entre dois espaços distintos, a janela estabelecesse apenas comunicação entre eles. De acordo com Starobinski, “ela marca a separação, variável, mas nunca extinta, entre o interior e o exterior”<sup>57</sup>. As diversas travessias e observações de um ambiente a outro marcam não apenas a diferença entre o espaço público e o privado, mas do próprio limiar entre o interior do indivíduo e o exterior. A janela funciona nesta diferenciação de ambientes, assim como a porta, como uma espécie de soleira, mas apenas do visível. Quem observa pela janela conhece de longe a outra realidade sem, na verdade, experimentá-la. Em outras palavras, o estranhamento causado pela travessia da porta, não ocorre quando o personagem simplesmente observa pela janela (pelo menos

<sup>54</sup> Franz Kafka. “Olhar distraído para fora”, in *Contemplação*, p. 31.

<sup>55</sup> Idem.

<sup>56</sup> Jean Starobinski. “Regards sur l’image”, in *Le siècle de Kafka*, p. 35 (Nossa tradução).

<sup>57</sup> Idem.

não para o observador). O que ela permite é a ciência segura de outro ambiente. A vivência do estrangeiro que se dá através da porta é substituída pela observação na janela. É comum, inclusive, que o olhar na janela preceda a travessia da porta. Como afirma Starobinski: “A janela é a soleira e o elemento primeiro, completada pelo céu, pelo público e pela rua”<sup>58</sup>. É para esta rua que o narrador de “O passeio repentino”, de *Contemplação*, após observar que “lá fora há um tempo inamistoso”<sup>59</sup> (observação feita por uma janela subentendida) segue após atravessar a porta.

Entre os diversos significados que a janela pode assumir em Kafka, Starobinski ressalta a distanciamento do mundo e a observação da morte. No primeiro caso, ele aponta para o sentido principal que a janela adquire na narrativa “Uma mensagem imperial”, de *Um médico rural*: a espera interminável. Trata-se de uma secção brutal entre o indivíduo e o mundo que o rodeia. O homem olha esperançoso pela janela esperando a mensagem que nunca chegará e, talvez em consequência, nunca deixa sua casa, nunca tem coragem de atravessar a porta. O segundo tema, o da observação da morte, é relevante porque é recorrente em Kafka que a morte seja observada pela janela. Dois exemplos contundentes são uma passagem do conto *O veredicto* e outra da novela *A metamorfose*. No primeiro, o personagem Bendemann olha pela janela e vê justamente a ponte em que, posteriormente, ele se suicidará. No segundo, é Gregor Samsa que contemplativo, após dar-se conta de sua metamorfose, olha pela janela em busca de consolo, mas “o tempo turvo (...) deixou-o inteiramente melancólico”<sup>60</sup>. O próximo momento relevante em que Gregor olha pela janela é justamente o de sua morte... Quando se altera o observador, ou seja, quando quem passa a observar não é mais aquele que morre, a situação também se mostra sombria. Exemplificamos esta nova situação na narrativa “Um fratricídio”, de *Um médico rural*, em que um observador vê um assassinato pela janela. Também são exemplos os primeiro e último capítulos do romance *O processo*, momento da prisão e morte de Josef K., respectivamente, em que pessoas desconhecidas observam os acontecimentos decisivos da vida do personagem.

Como já afirmamos, a arquitetura nas obras de Kafka é pautada pela hierarquização e infinitude. São corredores, portas e janelas que levam às salas e porões infinitos. Starobinski afirma que a questão fundamental por traz desta arquitetura é o movimento de travessia, a passagem: “As ocorrências de janelas, em Kafka, são ao

<sup>58</sup> Idem.

<sup>59</sup> Franz Kafka. “O passeio repentino”, in *Contemplação*, p. 17.

<sup>60</sup> Franz Kafka. *A metamorfose*. p. 8.

menos tão numerosas quanto à de portas, soleiras, grades, escadas e corredores: lugares de passagem (...) <sup>61</sup>. Entre as portas e janelas há relações que estão muitas vezes próximas e auxiliam na compreensão uma da outra. Sua proximidade de significados e constante aparição em conjunto permitem que analisemos estes dois objetos em conjunto. Nos ateremos neste ponto aos seus significados relacionados à *observação melancólica*. Em sua obra *Passagens*, no caderno dedicado ao estudo do interior da morada burguesa, Walter Benjamin afirma em um fragmento:

“Por que o olhar lançado através de janelas desconhecidas sempre recai sobre uma família à mesa durante uma refeição, ou sobre um homem solitário sentado à mesa, sob a lâmpada que pende do teto, ocupado com coisas misteriosamente nulas? Tal olhar é a célula primeva da obra de Kafka” <sup>62</sup>.

Observa-se neste fragmento a importância do olhar e clima melancólico da observação em Kafka. Nos romances este olhar é transfigurado na eliminação absoluta da privacidade. Em *Contemplação* são os próprios protagonistas que observam. Sua melancolia talvez advenha da falta de sentido de suas vidas. Em narrativas como "Crianças na rua principal" e "O Passeio Repentino", o espaço abandonado é o ambiente fisicamente fechado e compartilhado com os pais. O ambiente para o qual se avança é livre e amplo, como as montanhas de "Excursão às montanhas" onde se deseja cavalgar como um índio. A travessia, através de portas ou grades, causa uma mudança de ambiente e de espírito nos personagens. Os diversos ambientes apresentados: as salas de família e apartamentos fechados, a natureza aberta, as ruas das cidades, as janelas e as plataformas de trem, carregam em si um sistema de significados que não determina os personagens, mas, em geral, diz muito sobre o sentimento de angústia ou liberdade que eles experimentam. Este ambiente geralmente caminha em conjunto com a descrição dos personagens e com o próprio ritmo da narrativa. Enquanto num quarto de família a descrição é monótona e objetiva, a mudança para ambientes abertos dá um ritmo frenético e quase lírico às descrições. Os gestos dos personagens tornam-se mais claros e intensos mesmo que sem significado claro.

O conto "Crianças na rua principal" é um bom exemplo deste movimento de travessia. Ele se inicia com um narrador descrevendo de maneira detalhada, e ao mesmo tempo limitada pela presença de cercas e folhagens, um longo passar de pessoas. Num

<sup>61</sup> Jean Starobinski. "Regards sur l'image". p. 35.

<sup>62</sup> Walter Benjamin. *Passagens*. Caderno "I", Fragmento [I 3,3].

segundo momento, dentro da casa de sua família, a criança observa enfadada os passantes pela janela e pela cortina que balança. Ao fim da luz, o narrador afirma que se lhe gritassem de fora não responderia, mas se pulassem pelo umbral da janela (sendo este ato um primeiro movimento de travessia) certamente ele sairia pela frente da casa. Neste decidir condicionado pela espera "dos outros", o ambiente enfadonho da casa burguesa é substituído. O ânimo da criança, no momento de contemplação no início e em seu enfado na mesa de jantar, também se altera com a travessia, assim como o próprio ritmo da narrativa. Quando ela sai pela frente da casa, o cenário conduz uma série de transformações. Num ambiente quase atemporal ("Não havia hora do dia ou da noite") as crianças corriam, voavam e cuspiam fogo como bestas "tropicais". O narrador, até então solitário, passa a participar e agir como membro de uma comunidade. Eles correm, brigam e cantam juntos num jorro de intensidade e liberdade muito diferente da cena onde a criança jantava e sonhava olhando pela janela. Nota-se também os perigos deste ambiente de liberdade. Há um constante erguer-se e cair em valas que ameaça prolongar-se ao infinito, há também a travessia da ponte de onde as crianças quase se jogam. Também sua conclusão guarda algo de sinistro. Longe de voltar para casa, a criança se dirige à cidade dos loucos. Todo o movimento emancipatório caminha para uma conclusão que se não é trágica, ao menos abate o ideal libertário. Trocou-se uma sala burguesa por uma cidade de loucos e insones. Cidade sem pesadelos, é verdade, mas também sem sonhos.

## Impulso

“O Passeio Repentino” é uma narrativa interessante para a observação das diversas funções da porta nas narrativas kafkianas, pois nela se observam ao mesmo tempo duas funções opostas: a de limitação e, após a travessia, a de libertação do seio familiar. A estrutura do conto é de dois períodos, o primeiro, que constitui a maior parte da narrativa, e a segunda, que é como uma conclusão positiva. Dentro do primeiro período existem dois momentos básicos, o que descreve uma situação imediatamente anterior a algo que vai acontecer, e a segunda que descreve este acontecido, fruto de um “mal-estar repentino” descrito tão subitamente quanto o próprio ritmo da narrativa. Esta estrutura binária é reproduzida na presença e função das portas que, além de estabelecerem relações com a estrutura do texto, estabelecem tensão entre si, pois são elementos textuais idênticos que desempenham funções opostas na narrativa.

Na primeira parte do primeiro período, as condições físicas conspiram para a estadia do personagem-narrador na casa. O tempo está fechado e escuro. Estar tanto tempo em casa sem demonstrar intenção de sair sustenta a inércia, tanto deste que permanece quanto dos que com ele estão. A escada - esta espécie de porta entre dois níveis - apresenta-se escura, não há janelas que permitam observar o lado de fora, nem que permitam a entrada de ar. A porta, assim como estes outros elementos, conspira para sua permanência na casa.

Há um toque do Romantismo nesta narrativa, e em toda a obra de Kafka, quanto ao mundo concreto, externo ao lirismo do personagem, corresponder às suas sensações e estados de espírito. Esta característica, que já foi muito observada pela crítica, talvez tenha sido mais bem teorizada por Günther Anders:

“Enquanto a arte literária moderna – pelo menos a que foi mais ou menos definida pelo romantismo – mantinha afinidade com a música, a prosa de Kafka está muito mais próxima da “arte plástica”, porque, para ele e para as pessoas do seu mundo, a vida é tão enroscada que *não anda*; e também porque essa imobilidade só pode se estabelecer como imagem. Quando, por exemplo, Kafka, na segunda de suas “Anotações de diário” (...) fala de uma *ferida* “rasgada por um raio que ainda perdura”, esse “raio parado” pertence à ‘arte plástica’”<sup>63</sup>.

A representação imagética de questões subjetivas dos personagens – necessária a estrutura narrativa, já que em Kafka monólogos líricos são raríssimos, se não

<sup>63</sup> Günther Anders. *Kafka: pró e contra*, p. 74.

inexistentes – no mundo exterior é, na verdade, uma das maiores bases técnicas de nossa pesquisa. É este mecanismo literário que nos permite observar as portas como partes de um sistema maior de significados. Voltemos à relação dos elementos materiais com a subjetividade do narrador. Não é apenas a comodidade do personagem que dedicará sua noite a jogos e trabalhos banais esperando pelo sono, portanto, mas o próprio ambiente que conspira para sua permanência no lar. Destes elementos exteriores, o que melhor simboliza esta intenção é a porta: seu fechamento simboliza e impõe sua permanência no lar.

A segunda porta, no entanto, presente na segunda parte do texto, onde já se deu aquele “mal-estar repentino”, é aquela que não apenas é ultrapassada, mas que é batida, causando irritação nos parentes que ficam. A decisão repentina – esta impulsividade juvenil tão presente na obra de Kafka<sup>64</sup> - revigora o personagem narrador, que narra a possibilidade com certo gosto mnemônico, e vemos nele aquelas forças que a família há tanto tempo consumia:

“Quando se está de novo na rua com membros que respondem com uma mobilidade especial *a essa liberdade já inesperada que lhes foi conseguida*, quando se sente, através dessa decisão, concentrada em si mesmo toda a capacidade de decidir, quando se reconhece com um senso maior que o comum *que se tem mais energia do que necessidade de produzir* e suportar a mais rápida das mudanças, e quando assim se vai às pressas pelas longas ruas – *então por essa noite está-se totalmente desligado da família*”<sup>65</sup>.

Walter Benjamin afirma que “nas estranhas famílias de Kafka, o pai sobrevive às custas do filho”<sup>66</sup>. Não se trata, neste sentido, apenas ou principalmente de sobrevivência financeira, mas de sobrevivência espiritual. Os pais se alimentam da energia dos filhos. Em “O passeio repentino” esta descrição encontra pleno sentido, pois é apenas após a saída do lar que o narrador sente suas forças revigoradas. A impressão é de que a permanência no lar são estas correntes, concretas e subjetivas, que impedem a liberdade, e mesmo a saúde, do narrador. A relação social familiar, esta que “desvia de rumo para o inessencial”, está no lado oposto ao lado humano mais relacionado aos desejos, às pulsões de libertação.

---

<sup>64</sup> Impulsividade é uma das características principais dos personagens de Kafka, como Josef K. e K.. Se são responsáveis por sua condenação ou única chance de esperança, é questão mais complicada que, também, deve ser entendida em suas múltiplas representações.

<sup>65</sup> Franz Kafka. “O Passeio Repentino”, in *Contemplação*, p. 20 (Nosso grifo).

<sup>66</sup> Walter Benjamin. *Magia e Técnica, Arte e Política*. p. 139-140.

Esta ambivalência entre relações sociais e pulsões perpassa toda a obra de Kafka e é uma das questões em que mais encontramos variedade de representação. Se em “Um passeio repentino” os dois lados se contrapõem, em *A Metamorfose*, por exemplo, eles se sintetizam em uma animalização negativa. O que não se dá, por exemplo, em outra narrativa de *Contemplação*, “Crianças na rua principal”. Ali, como em maior parte destas obras de juventude, encontramos a libertação de uma animalidade recalcada expressa como extremamente positiva. Na obra mais madura de Kafka, após a publicação de *Um médico rural*, observa-se um aprofundamento da ambigüidade. São as necessidades físicas, ligadas ao lado mais instintivo do corpo, muitas vezes que impedem os personagens de alcançar seus objetivos. Um exemplo bastante específico deste tipo de “perdição física” está em *O Processo*, quando Josef K. perde a chance de discutir seu caso com um dos Juizes do Tribunal por seu entregar aos braços de Leni. Também em *O Castelo* talvez o único momento de redenção possível para K. é perdido quando este cede ao sono durante a conversa com um dos funcionários altos do Castelo. A narrativa curta que mais expressa esta perdição é “Chacais e Árabes”, em que toda uma longínqua profecia, importantíssima para todo um povo de chacais:

“- Sou o mais velho dos chacais em toda a redondeza. Estou contente em poder saudá-lo ainda aqui. Já tinha quase perdido a esperança, pois esperamos por você um tempo infundável; minha mãe esperou, a mãe dela esperou e assim todas as mães, até chegar à mãe de todos os chacais. Acredite em mim”<sup>67</sup>.

deixa de acontecer quando estes se deixam levar pelos encantos do cheiro da carne e caem sob o suplício dos detestados inimigos árabes:

“Então o chefe da caravana vibrou com energia o chicote em todos os sentidos sobre eles. Os chacais ergueram as cabeças, meio ébrios e meio desmaiados; viram os árabes em pé diante deles; começaram então a sentir o chicote com os focinhos; recuaram num salto e correram um trecho para trás. Mas o sangue do camelo já se espalhava em poças e fumegava, o corpo estava escancarado em vários lugares. Não conseguiram resistir; estavam de novo ali; o chefe árabe ergueu outra vez o chicote; segurei seu braço”<sup>68</sup>.

Todo o estranhamento que o ódio e tradição extremamente humanizados dos chacais gerou no leitor vai por água abaixo quando eles cedem a seus instintos

<sup>67</sup> Franz Kafka. “Chacais e Árabes”, in *Um Médico Rural*. p. 27.

<sup>68</sup> Idem, p. 31.

animalescos. Abrem mão de seus sentimentos humanos para tornarem-se, ironizados pelos inimigos, “animais maravilhosos”...

Isso para não tratar das narrativas do fim da vida de Kafka, a maior parte delas contendo uma ampla discussão sobre liberdade e que têm por narradores privilegiados... animais! “Investigações de um cão”, “Josefina, a cantora” e a “A construção” são alguns exemplos. Também “Um artista da fome” ilustra a relação entre liberdade e animalidade. No fim, quando o artista finalmente desiste de buscar um alimento que lhe agradasse (pois todo seu jejuar era, na verdade, simplesmente a falta de uma comida que lhe valesse) e cede, portanto à morte, é por uma pantera, jovem e selvagem, que ele é trocado.

No contexto de *Contemplação*, no entanto, um livro de espírito muito mais juvenil, não há descrição de liberdade sem que ela esteja acompanhada de elementos animais e pouco racionais. Para citar novamente “Crianças na rua principal”, a descrição da liberdade só é possível quando em comparação com animais: “Ora corríamos numa distância estável, o fogo na boca, como animais nos trópicos”<sup>69</sup>.

Fazemos esta consideração sobre a relação entre liberdade e relações sociais e liberdade e animalidade, tomando, portanto, animalidade e relações sociais (sendo a família, representante maior destas relações) como pólos opostos do humano, porque é este o tema principal da narrativa “O Passeio Repentino”. O lado animal do narrador surge nas duas últimas orações do primeiro período como que arrematando e sintetizando a questão da liberdade: “Dando tapas na parte traseira das coxas, ascende-se à sua verdadeira estatura”. Sobre esta questão o ensaio de Walter Benjamin trata de passagem, mas com centralidade. Sem nomear, o filósofo alemão trata do tema das pernas, com especial enfoque a figura do cavalo (da qual trataremos mais adiante):

“A felicidade está à sua [de Karl Rossmann, protagonista de Amerika] espera no teatro ao ar livre de Oklahoma, uma verdadeira pista de corridas, do mesmo modo que a infelicidade o tinha encontrado no estreito tapete de seu quarto, quando ele ali entrara “como numa pista de corridas”. Desde que Kafka escrevera suas *Reflexões para os cavaleiros*, desde que descreveu o “Novo advogado” “levantando até o alto as coxas e com um passo que faz ressoar o mármore a seus pés, subindo os degraus do Foro”, e desde que mostrou “as crianças na estrada” trotando pelos campos com grandes saltos, os braços cruzados, essa figura se tornara familiar para ele. Com efeito, às vezes ocorre que Karl Rossmann, “distráido por falta de sono, perca seu tempo dando pulos inutilmente altos”.

<sup>69</sup> Franz Kafka. “Crianças na Rua Principal”, in *Contemplação*, p. 13.

Por isso, é somente numa pista de corridas que ele pode chegar ao objeto dos seus desejos <sup>70</sup>.

No contexto de “Um passeio repentino”, a libertação familiar possibilita ao homem expressar sua virilidade reprimida, daí a referência às coxas, num sentido quase que existencial. Trata-se da materialidade do corpo, da possibilidade de exibi-lo e de, a partir dele, tomar consciência de si próprio. A vontade espontânea e seu atendimento transparecem a sensação de que o sujeito está livre. Seguida desta descrição de liberdade, não por acaso, está a constatação do banimento da família. A narrativa segue um rumo de conclusão em que estes dois processos se opõem e se fortalecem: o desaparecimento da imagem da família (estacionada no passado, trancada atrás da porta do apartamento) e sua conversão em ilusão e sombras pelo personagem narrador contra o processo de conscientização do eu, física (“esticando a articulação das pernas, nos erguemos para a nossa verdadeira estatura”) e psicologicamente (“seguríssimos”). A descrição imagética de Kafka deste afastamento é a potencialização de uma das técnicas literárias mais inovadoras de sua obra: a imagetização de conceitos.

Kafka descreve imgeticamente estados subjetivos dos personagens. O exemplo máximo desta técnica, não apenas em sua obra, mas provavelmente em toda a Literatura Moderna, é *A Metamorfose*, quando a animalização do homem moderno deixa de ser metáfora e se torna concreta (neste caso a animalização se dá em sentido diferente que o de libertação expresso comumente em *Contemplação*). Desenvolver histórias a partir desta imagetização de conceitos é um dos motores da narrativa kafkiana. Em “O Passeio Repentino” temos um exemplo brilhante desta técnica: enquanto a família torna-se *wesenlos*, o narrador torna-se *schwarz vor Umrissenheit*. A descrição “firme de alto a baixo, os contornos com as linhas carregadas” faz imaginar o personagem como um desenho animado, como um Popeye que vê surgirem músculos e cores mais vivas depois de ingerido seu espinafre. Como se deixando o seio familiar, o narrador pudesse encarnar em seu próprio corpo e deixar de ser uma daquelas criaturas fantasmagóricas, semi-existent em Kafka, como o Caçador Gracho ou Odradek...

Terminaríamos por aqui, observando o incrível domínio técnico do texto de Kafka, que em um único e longo período expôs a possibilidade de uma ação, sua realização e suas consequências, dividindo entre dois pólos as ações humanas, aquelas pautadas nas determinações sociais, que têm como exemplo privilegiado a família, e

---

<sup>70</sup> Walter Benjamin. “Franz Kafka, A propósito do décimo aniversário de sua morte”, in *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 145.

aquelas pautadas em necessidades pulsionais, ligadas ao lado animal do homem. O brilhantismo maior desta narrativa, no entanto, vem da pequena consideração final, no segundo período, que ocupa menos de um décimo de todo o texto.

A ambivalência entre pulsões animais e relações sociais é sintetizada na conclusão de que a liberdade recém adquirida seria não apenas melhor aproveitada, mas reforçada, se compartilhada com um amigo. Ora, esta figura do amigo é quem sintetiza a liberdade, pois, ao contrário dos familiares, os amigos são escolhidos: são a livre *opção* pela vida social. É nesta última oração que Kafka, com a discrição e absoluta decisão do grande autor, desautoriza a leitura desta narrativa como de um elogio sociopata. Pelo contrário, sua obra sintetiza justamente a possibilidade de liberdade – e vê-se expressa nesta narrativa uma concepção de liberdade enquanto aceitação e boa convivência com o lado animal do humano – e vivência social. As duas portas descritas na narrativa, aquela que trancada impede a passagem e conspira com o ambiente familiar pela manutenção do estado de marasmo do personagem, e a outra que é não apenas por ele cruzada, mas batida, como num gesto de liberdade, ganham a companhia de uma terceira porta hipotética: aquela do amigo em que ele baterá, buscando não a vitória, mas a companhia fraterna e a troca de experiências (ele deseja saber, cotidianamente, depois desta libertação quase existencial, como anda seu amigo), e que, na liberdade de escolha de seu amigo, provavelmente se abrirá.

### **De *Contemplação* a *Um médico rural***

À primeira vista, a presença das portas é mais relevante em *Um Médico Rural* e em histórias posteriores de Kafka do que em *Contemplação*. Isto se dá pelo deslocamento que sofrem as portas nesta fase madura de Kafka. A transposição do limiar, comumente num sentido não apenas espacial, é em geral representada como impossível. O conjunto de significados que compõem a compreensão dos personagens do mundo - que caracterizam seu momento histórico e suas relações sociais - é alterado nestas travessias. Quando K. é impedido de chegar ao Castelo, não são apenas seus passos que são barrados, mas sua busca por uma nova instância que lhe dê resposta aos sofrimentos. Os segredos de sua contratação e a permissão para sua permanência na vila lhe são vedados. Claro que a frustração desta necessidade em se buscar novos significados para a vida só pode gerar mal-estar. Ela obriga o indivíduo a permanecer neste universo de significados vazios ou incompreensíveis e faz disto uma sentença perpétua.

A despeito desta representação em negativo, não é verdadeiro, no entanto, que as portas não tenham interesse em *Contemplação*. O que acontece é que até 1912, período em que as narrativas foram escritas, a travessia ainda era representada como possível. Ela leva, no entanto, a um "novo" ambiente estranho e incerto. A liberdade daí advinda está imersa num clima de estranhamento (às vezes muito próximo da morte) e não é isenta de perigos, existem a todo o momento embusteiros buscando intervir no caminho e pontes perigosas sobre rios. Ao contrário das portas da fase posterior, em que homens morrem de esperar pela travessia, ou atravessam sem conseguir com isto chegar efetivamente ao seu objetivo, em *Contemplação* ela é possível e se concretiza. Estes perigos existem para todos, tanto para o personagem que atravessa (este eu tímido que em geral é tratado com *man/se*, ao invés de *ich/eu*), quanto para os que ele observa. O espaço de liberdade é também de insegurança. Nas ruas livres de família, portas, janelas e teto os homens se perseguem. "No caminho para casa", a despeito de toda a potência do narrador (este mesmo narrador que é o responsável pela "batida em todas as portas"), termina com a melancolia de não ter nada sobre o que refletir. É uma liberdade, talvez, semelhante a do jovem que vai deixar a aldeia ou a do mensageiro que voaria se pudesse. Leva ela a algum lugar? Ou é apenas impressão de liberdade?

Sabemos que Kafka tomava seu Diário, não apenas como um local onde podia escrever suas anotações mais íntimas e atividades do dia, mas uma espécie de

laboratório de escrita. Ali estão esboçadas algumas ideias e mesmo fragmentos de narrativas que nos ajudam bastante a conhecer um pouco mais de perto o processo criativo do autor. Há uma entrada nos Diários, de 21 de Fevereiro de 1911, que contém a narrativa "O Mundo Urbano". Ali, a relação entre dominação no seio familiar e sua relação com a travessia da porta é especialmente interessante:

"Quando [Oscar] abriu a porta da sala paterna, viu seu pai, um homem barbeado de rosto grave e carnosos, sentado diante de uma mesa vazia, diante da porta. - Por fim - disse este, mal Oscar pusera os pés na sala -, fica junto à porta, por favor, porque estou tão furioso contigo que não respondo por mim mesmo" <sup>71</sup>.

A onipotência da figura paterna sobre o lar é tamanha que a própria travessia do protagonista da rua para casa, do público ao lar privado, é impedida. O pai ordena que o filho fique junto à porta porque, na verdade, ele não pertence a casa. Tem de estar pronto para partir a qualquer momento. *A Metamorfose* é tão angustiante porque Gregor não pode simplesmente virar as costas e deixar a casa familiar. Sua angústia é daquele que só pode se libertar através da morte, por isso se mata ou se deixa ser morto. Esta entrada do diário representa este momento pré-kafkiano, muito próximo de *Contemplação*, em que a figura castradora tem de ser superada. Com a afinação do estilo esta figura e a própria impossibilidade desaparecem, não por terem sido negadas, mas, talvez, por terem sido absolutamente assimiladas. Em termos psicanalíticos, poderíamos dizer que a figura paterna foi recalçada. As consequências são uma travessia que, quando possível, causa distúrbios (temporais, espaciais, etc.), mas não leva a nenhuma real transformação.

---

<sup>71</sup> Franz Kafka. *O diário íntimo de Kafka*, p. 42.

## Um Médico Rural: O Intransponível

### *A Índia perdida*

Talvez pela negatividade de nosso momento histórico, talvez pela longa tradição crítica que insistiu em mostrar sua obra como a de um negativista, quando pensamos em Franz Kafka e nas inúmeras portas de sua obra somos tentados a singularizar seu significado: seriam metáforas para a impossibilidade. Os diversos impossíveis do cotidiano, impossibilidade de livre movimentação devido à lotação dos transportes públicos e aos engarrafamentos, de livre agir devido aos horários onipotentes, parecem encontrar representação na claustrofobia de sua obra e nestas impossibilidades quase absolutas recorrentes nos conflitos impostos aos protagonistas. Esta leitura se justificaria não apenas pelas intransponíveis portas e portões de sua obra, muito profícuas no período de *Um médico rural*, mas por ser a porta, quase que contraditoriamente, metáfora cotidiana para o impossível. Günther Anders já afirmou<sup>72</sup> que Kafka não faz alegorias ou símbolos, mas toma metáforas ao pé da letra. Ora, verifica-se a existência de uma variedade de imagens e frases do cotidiano que utilizam a porta em sentido figurado para dizer o contrário de sua função concreta, ou seja, a porta – local de passagem entre um espaço e outro - torna-se citação para o impedimento de passagem. Dizemos que fulano “bateu com a cara na porta” ou que se “fecharam as portas do emprego”. Mais abruptamente, que a porta da rua é serventia da casa.

Também na Modernidade, quem regula e tem o controle destas portas são sempre *instâncias superiores*, como o Deus bíblico que “tem a chave de Davi; o que abre e ninguém mais fecha; e fechando, ninguém mais abre”<sup>73</sup>. É interessante como na maior parte dos romances kafkianos o poder flui de uma estrutura e não de uma entidade. Assim como os juízes de *O Processo*, Klamm é tão servo do Castelo quanto K., embora ocupe uma posição superior na hierarquia. Como se existisse uma hierarquia infinita de anjos, mas sem Deus ou de um Deus infinitamente longínquo. Poderíamos supor daí que numa modernidade desencantada, perderam-se as chaves e as portas e fechaduras encontram-se agora como que sem função – paralisadas como todo o tempo. Ou que apenas novas instâncias superiores controlam as chaves, como a burocracia<sup>74</sup>.

<sup>72</sup> Günther Anders. *Kafka: Pró e contra*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

<sup>73</sup> *A Bíblia de Jerusalém*. “Apocalipse”, Capítulo 3, Versículo 7, p. 2304.

<sup>74</sup> Burocracia, aliás, que em seu estado atual lembra muito histórias antigas de criações humanas que fugiram ao seu controle. Basta lembrar o mito judeu do Golem (que Kafka provavelmente conheceu), do

Em todo caso, a negatividade do controle se mantém. Seguindo este gosto popular e tradicional, Kafka parece também ilustrar em suas narrativas o aprisionamento, a impossibilidade de se vagar livremente, através da impossibilidade de se cruzar soleiras, de cruzar o limite entre dois espaços.

Em *Um médico rural*, a primeira narrativa em que a porta encarna esse significado é justamente o conto que abre o livro: “O Novo Advogado”. Temos nela um personagem mítico – o cavalo de Alexandre, o Grande – transportado, sem maiores explicações, para os tempos modernos. Tendo sido admitido por piedade pela Ordem dos Advogados e pelo seu “significado na história universal”, Bucéfalo transforma-se de cavalo de batalha em advogado. Observa-se aqui uma transição não apenas histórica, mas de ordem social. De cavalo do Imperador, Bucéfalo tornou-se advogado. Se há uma equivalência entre os dois postos, só podemos supor. Poder-se-ia se argumentar, no entanto, sem fugir muito do pensamento de um Kafka doutor em Direito e desgostoso de sua profissão, que Bucéfalo continua sendo cavalo de batalha, tendo sido trocado apenas a arena, agora a burocracia do sistema judiciário, e os cavaleiros, os grandes senhores de negócio...

Já no segundo parágrafo, Kafka passa da descrição da situação de Bucéfalo a uma caracterização crítica de seu tempo:

“Em geral a ordem dos advogados aprova a admissão de Bucéfalo. Com espantosa perspicácia diz-se que, no ordenamento social de hoje, Bucéfalo está em uma situação difícil e que, tanto por isso como também por causa do seu significado na história universal, ele de qualquer modo merece boa vontade. Hoje – isso ninguém pode negar – não existe nenhum grande Alexandre. É verdade que muitos sabem matar; também não falta habilidade para atingir o amigo com a lança sobre a mesa do banquete; e para muitos a Macedônia é estreita demais, a ponto de amaldiçoarem Filipe, o pai – mas ninguém, ninguém, sabe guiar até a Índia. Já naquela época as portas da Índia eram inalcançáveis, mas a direção delas estava assinalada pela espada do rei. Hoje as portas estão deslocadas para um lugar completamente diferente, mais longe e mais alto; ninguém mostra a direção; muitos seguram espadas, mas só para brandi-las; e o olhar que quer segui-las se confunde”<sup>75</sup>.

O estranhamento deste mergulho histórico-analítico é tamanho, que submete o leitor, numa tentativa de salvar a coerência do texto, a uma leitura metafórica dos nomes e situações históricas como Alexandre, Macedônia, Filipe, Índia e suas portas. Esse

---

Monstro descrito em *Frankenstein* (1831) de Mary Shelley ou, mais modernamente, do longa-metragem de animação *Fantasia* (1940) de Walt Disney.

<sup>75</sup> Franz Kafka. “Um novo advogado”, in *Um médico rural*, p. 11-12.

efeito se deve à profundidade do estilo kafkiano em suas narrativas curtas. É comum que a crítica associe estes pequenos contos, prenhos de significado, à poesia. Não se trata apenas do extremo cuidado com as palavras, mas de seu jogo interno de referências, de seu brincar com os múltiplos significados e paradoxos. Como já observamos, para uma compreensão mais ampla de sua obra, se faz necessária a observação não apenas do texto em si, mas das relações que ele estabelece com outras narrativas do autor. No caso de *Um médico rural*, isto se faz ainda mais necessário, já que a obra foi pensada com um todo. Esta leitura ao mesmo tempo da narrativa e do todo observa uma constante transposição de conceitos e imagens que se repetem entre um texto e outro. Nosso exemplo principal deste movimento é o próprio tema de nosso trabalho, a porta. “Um novo advogado” permite esta observação em pelo menos três outros casos: a imagem do cavalo, do pai e da Índia.

Desta última faremos apenas a observação de que sua vagueza, a falta de determinação de um sentido metafórico claro, é talvez sua maior qualidade. A riqueza de Kafka em sintetizar em Índia (imagem sem dúvida escolhida por sua relação com o oriente e seu misticismo) as mais diversas ambições humanas é a mesma de um Beckett que transforma as esperanças e ansiedades humanas em Godot. Kafka, ao mesmo tempo, potencializa a carga de significado de seu objeto (Índia se torna poder, salvação, amor, liberdade ou qualquer outro conceito positivo) e o anula, já que o que é infinitamente genérico não possui especificidade nenhuma e não pode, portanto, servir em algum caso específico.

Filipe, o pai, tem já em sua etimologia uma relação com o protagonista desta estranha narrativa. Seu nome é formado por dois radicais gregos, “philein”, amante, e “hippos”, cavalo. Se Kafka conhecia este significado, “amante de cavalos”, e sobre qual tipo de relação este nome estabelece com Bucéfalo (provavelmente de ironia), só podemos supor. Em todo caso, esta informação aponta para mais um elemento da coesão interna da narrativa. Além deste dado filológico, há também uma diferença brutal de compreensão, no entanto, se lermos “Filipe” como apenas mais um dos fatores históricos ligados ao passado de Bucéfalo ou como mais uma das figuras paternas opressoras e onipotentes da obra de Kafka. Esta leitura de Filipe como mais um, e sempre diferente, dos pais kafkianos se justifica, pois além de sua nomeada, a outra referência a ele no texto é que deveria ser amaldiçoado. As causas da necessidade de se buscar a Índia estariam, em algum grau, fundadas na culpa paterna de não ter deixado por espólio uma Macedônia maior. O início de todo conflito, portanto, é mais

antepassado que o próprio passado de Bucéfalo. Filipe funciona no texto duplamente: como associado às figuras paternas kafkianas, mas também como ponte para um passado imemorial de onde se esperou algo que não veio.

É profícua na obra de Kafka, aliás, a espera por algo que não veio do passado ou nunca vai chegar. Na mesma época de redação e publicação de *Um médico rural*, por exemplo, estão as narrativas associadas à “Construção da Muralha da China” que estão em grande parte relacionadas a comunicação débil, tanto espacial, quanto temporal, entre os habitantes de vilarejos e o imperador, que estes nem sabem se vive. Também no mesmo volume de “Um novo advogado” está “Uma mensagem imperial” que narra a espera presente por uma mensagem vinda do passado que nunca chegará.

Sobre o cavalo falaremos mais adiante, comentando a narrativa “Um médico rural” em que seus diversos significados ficam mais evidentes. Observamos, no entanto, que o susto maior que a leitura desta narrativa causa não é a do deslocamento histórico, mas de ser seu protagonista, se é que assim podemos chamá-lo, um cavalo advogado. Ou seja, um animal que ocupa uma posição humana. A este primeiro susto segue outro maior, tão comum quanto a troca entre homens e animais em Kafka, a saber, a ausência de susto pelo absurdo. Bucéfalo é aceito como advogado, o único questionamento é sobre qual posto humano deve assumir, não o fato de não ser humano. Fazemos esta observação porque esta narrativa em especial foge da cadeia semântica que a imagem do cavalo costuma invocar em outros textos de Kafka da mesma época. Enquanto em narrativas como “Uma folha antiga”, o universo semântico do cavalo está ligado a uma virilidade selvagem, por exemplo:

“Também das minhas provisões eles levaram uma boa parte. Mas não posso me queixar quando vejo, por exemplo, o que acontece ao açougueiro em frente. Mal ele traz as suas mercadorias, tudo já lhe foi tirado e engolido pelos nômades. Os cavalos deles também comem carne; muitas vezes um cavaleiro fica ao lado do seu cavalo e os dois se alimentam da mesma posta de carne, cada qual por uma extremidade. O açougueiro é medroso e não ousa acabar com o fornecimento”<sup>76</sup>.

Observa-se em “Um novo advogado” uma humanização do cavalo. A relação que ele estabelece com a liberdade encontra aqui seu inverso: ele se uniformiza em terno e gravata, pronto para participar das engrenagens jurídicas e seu vislumbre de escape são os livros, não os campos. A semântica do cavalo, mesmo fora da obra de

---

<sup>76</sup> Franz Kafka. “Uma folha antiga”, in *Um médico rural*, p. 25.

Kafka, encontra-se convertida em exemplo de seu contrário. Um belo exemplo da transfiguração de conceitos de que falamos acima.

Nosso tema de estudo, no entanto, apresenta-se aqui com significado unívoco. A relação que os diálogos cotidianos exercem com a porta – utilizando-a pelo seu contrário, como símbolo de impossibilidade de travessia – encontram pleno cabimento nesta narrativa, pois assim como a imagem do cavalo, ela expressa seu inverso. A negatividade da travessia é tamanha que se vê surgir nas portas o absurdo de variações históricas de intransponibilidade: do mais ou menos impossível. As portas da Índia, único elemento de redenção no texto, a única utopia possível, são descritas, já na época de Alexandre, como inalcançáveis. Kafka desenvolve historicamente o tema e afirma que, embora intransponíveis, para qualquer interpretação do significado de Índia, havia no passado uma direção na qual procurá-las. Hoje nem isto, já que elas foram deslocadas para um local “mais longe e mais alto”. Pior ainda, são múltiplas as direções – apontadas sempre com violência, no balançar das espadas - que confundem os que buscam as portas, sem haver nem mesmo a certeza de que alguma delas seja verdadeira. A solução de Bucéfalo para a falta de sentido é buscar entre os livros antigos uma ilustração qualquer com o desenho da espada de Alexandre e sua direção. Ou, talvez, tentar entender através dos movimentos da história nos livros o próprio movimento histórico e deduzir a partir disto a nova posição das portas. Em todo caso, sobra no fim da leitura a imagem de portas perdidas em algum local distante e alto, impossível, ao menos por enquanto<sup>77</sup>, de se alcançar.

### ***Claustrofobia e Sedução***

Dentre as funções da porta na narrativa kafkiana uma bastante comum é a de marcar o início ou fim da narrativa. Como se não apenas os personagens pudessem (tentar) atravessar de um local a outro, mas também os leitores. “Diante da lei”, a enigmática narrativa de que trataremos mais adiante, termina com: “Aqui ninguém mais podia ser admitido, pois esta entrada estava destinada só a você. Agora eu vou embora e fecho-a”<sup>78</sup>. É o fim, não apenas do homem do campo, mas também da narrativa. A narrativa da qual agora iremos tratar, “Uma folha antiga”, se inicia com uma observação pouco clara ao leitor para, no segundo parágrafo, iniciar a descrição do conflito através

<sup>77</sup> Sobre a esperança na obra de Kafka e este “ao menos por enquanto”, ver o artigo “Ler a esperança em e para além de Kafka”, de Gonçalo Vilas-Boas em *Perspectivas e Leituras do Universo de Kafkiano* (1983) e o belo ensaio de Albert Camus “A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka” em *O Mito de Sísifo* (1942).

<sup>78</sup> Franz Kafka. “Diante da Lei”, in *Um Médico Rural*, p. 29.

da porta: “Tenho uma oficina de sapateiro na praça em frente ao palácio imperial. Mal abro a porta no crepúsculo da manhã e já vejo ocupadas por homens armados as entradas de todas as ruas que confluem para cá”<sup>79</sup>. Daí até o último parágrafo o narrador se dedica a explicar a ocupação militar de nômades, voltando apenas no último momento a sua reflexão inicial e a uma conclusão trágica.

Além desta função quase metalinguística, a porta também tem relação com duas sensações que parecem amarrar os diversos temas que compõem esta narrativa: medo e claustrofobia. O medo é o mais evidente. Os comerciantes da cidade, que têm tido suas mercadorias saqueadas, estão imersos em um estado de medo e insegurança, pois da noite para o dia tiveram seu cotidiano transformado. O estado do qual faziam parte de repente viu-se invadido por um povo estrangeiro. O soberano ao qual serviam não se manifesta, enquanto os nômades exercem onipotentes sua influência sobre o novo cotidiano. Esta ameaça que ocupa a vizinhança – a praça central da cidade – amedronta menos por seu aspecto bélico, do que pelo choque cultural. O texto faz referências apenas uma vez as armas e ao porte dos nômades, seu aspecto não é violento: “Não se pode afirmar que empreguem violência”<sup>80</sup>. É muito mais o surgimento e imposição de uma nova ordem, pautada em valores culturais completamente diferentes que assusta o narrador e seus vizinhos comerciantes. O estilo de descrição do narrador lembra muito o daqueles viajantes europeus que buscavam o novo mundo: “Muitas vezes um cavaleiro fica ao lado do seu cavalo e os dois se alimentam da mesma posta de carne, cada qual por uma extremidade”<sup>81</sup>, só que desta vez é o marginal quem vem à “capital”<sup>82</sup>. Observa-se que apesar do estranhamento, a descrição é meticulosa e objetiva. Este narrador é tipicamente kafkiano, pois resiste ao assombro em prol da clareza de descrição. Também a cena em que os nômades comem o boi vivo segue este estilo:

“Fiquei bem uma hora estendido no fundo da oficina (...) para não ouvir os mugidos do boi que os nômades atacavam de todos os lados para arrancar com os dentes pedaços de sua carne quente.”<sup>83</sup>.

Vemos aqui o impacto que o embate entre culturas causa ao narrador. O medo constante não vem apenas pelo estranhamento da cena, mas pelo abalo que sua mera

<sup>79</sup> Franz Kafka. “Uma Folha Antiga”, in *Um Médico Rural*, p. 24.

<sup>80</sup> Idem, p. 25.

<sup>81</sup> Idem, p. 25.

<sup>82</sup> Seria interessante refletir sobre o significado desta narrativa se interpretada do ponto de vista das recentes migrações de jovens de países subdesenvolvidos rumo às grandes metrópoles.

<sup>83</sup> Idem.

existência causa no edifício dos costumes do narrador. A porta que ele atravessa ao iniciar a descrição, não é apenas a que separa sua loja da praça central, mas a que separa duas culturas, é a própria porta da alteridade: o embate entre duas concepções radicalmente diferentes de experiência, de cultura. Cultura porque o conflito não se dá entre dois indivíduos, mas entre dois modelos de comunidade, um representado pelo narrador, comerciante, e outro pelo narrado, o povo nômade.

A maneira pela qual se deu o contato entre estas duas culturas é explicitado progressivamente. São os nômades que chegam, são eles os atravessadores que seguem, desde sua origem, até o centro absoluto do império. Seu caráter invasivo é explicitado constantemente em relação aos movimentos de travessia: o primeiro é a própria entrada no estado: “De uma maneira incompreensível para mim eles penetraram até a capital, que no entanto fica muito distante da fronteira”; o segundo é a invasão das lojas: “Também das minhas provisões eles levaram uma boa parte. Mas não posso me queixar quando vejo por exemplo o que acontece ao açougueiro em frente. Mal ele traz as suas mercadorias, tudo já lhe foi tirado e engolido pelos nômades”; a terceira, a qual retornaremos mais tarde, está em iminência (já que a narrativa se dá no presente): “O palácio atraiu os nômades mas não é capaz de expulsá-los. Os portões permanecem fechados; a guarda, que antes entrava e saía marchando festivamente, mantém-se atrás das janelas gradeadas”. Observamos o andamento de uma ocupação, não apenas espacial, mas cultural, daí o medo maior. E radical, não porque seja violenta, mas porque impõe ao indivíduo, mesmo em seus espaços de maior intimidade – aqueles que ele guarda atrás da porta – um novo modelo de vida.

Cabe neste momento tratar da segunda sensação com que a porta se relaciona: a claustrofobia. Ora, a ação do indivíduo que se encontra em um ambiente desconhecido é esconder-se, encolher-se em algum canto que julga seguro. É o que faz o narrador diante da carnificina do boi: “Fiquei bem uma hora estendido no fundo da oficina com todas as roupas, cobertas e almofadas empilhadas em cima de mim”. Os comerciantes refugiam-se em suas casas-lojas (o texto não é claro quanto à distinção, se é que ela existe) diante da ocupação do espaço público: “É verdade que nós tentamos às vezes sair às pressas das nossas lojas (...), mas isso ocorre com uma frequência cada vez menor”. Seu refúgio não traz sensação de segurança, mas mal-estar. Trata-se da angústia de ser obrigado a permanecer num local fechado. O clima da narrativa em todos os seus conflitos é pautado em uma obrigatoriedade, sem saída, de abandonar o espaço público, de confinar-se. Mesmo o imperador e os soldados guardam-se atrás dos

portões e janelas. Neste momento as duas sensações se juntam num ciclo diabólico, o medo do estranho (estrangeiro) obriga o indivíduo a trancar-se, mas este auto-trancamento angustia, pois é claustrofóbico.

O fim da narrativa traz uma perspectiva trágica: não é possível para os comerciantes expulsarem os nômades. Os responsáveis pela segurança do estado parecem ter se descuidado e estão, igualmente, impotentes diante da ameaça que surge. Dissemos anteriormente que a abertura da porta no início da narrativa e as constantes travessias dos nômades marcam, não apenas a transposição da residência para a praça central (do espaço individual para o público), mas também a transposição do indivíduo para o próximo, os outros indivíduos (ou o encontro entre uma sociedade e outra). Esboçaremos aqui uma possibilidade, em negativo, de leitura positiva deste fim.

Os três últimos parágrafos são os que mais estranham na narrativa porque não parecem estabelecer uma relação clara entre si. Um trata do episódio do boi, o próximo trata do surgimento do imperador na janela e o último retorna às reflexões do primeiro parágrafo e conclui a narrativa. Sabemos que os portões do palácio estão fechados e que sua abertura obedece aos comandos do imperador (se fosse possível aos nômades fazer a travessia é provável que já tivessem feito). O imperador, por sua vez, surge no texto em relação cronológica com o episódio do boi: “Justamente nessa época acreditei ter visto o imperador em pessoa numa janela do palácio”. Esta observação, que parece desimportante, ganha uma carga muito maior de significado se pensada em termos simbólicos. Poderíamos observar, sem ousar muito, que o episódio do boi tem uma forte carga mística, quase dionisíaca: “Como bêbados em torno de um barril de vinho eles estavam deitados mortos de cansaço em torno dos restos do boi”. O sacrifício do boi agiu no imperador, figura sagrada, como os sacrifícios antigos serviam para os deuses gregos: “Ora o deus [Posidão] tinha ido à afastada região dos Etíopes (...) a fim de receber uma hecatombe de toiros e de cordeiros”<sup>84</sup>. Há aqui, portanto, uma relação de sedução entre as duas culturas, pois assim como “o palácio imperial atraiu os nômades”, também os nômades, agora, tentam atrair o imperador através de sacrifícios. A surpresa é que, se observarmos outro elemento simbólico, podemos supor sinais de sucesso: a aparição do imperador, ele que “em geral (...) nunca vem a (...) aposentos externos”, se dá justamente naqueles postos privilegiados de contemplação e símbolo de esperança<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Homero. *Odisséia*, Capítulo I.

<sup>85</sup> Talvez a passagem de Kafka em que a relação entre janela e esperança fique mais clara seja o fim de *O Processo* quando, no momento de mais desespero, prestes a ser assassinado, Josef K. observa, em uma janela longínqua uma figura iluminada que o observa...

em algumas narrativas de Kafka: as janelas. É delas que ele observa o sacrifício e é atrás delas que também se mantêm os soldados. Suas janelas, no entanto, são “gradeadas”, como se quisessem reprimir um desejo. O imperador, seduzido pelos gritos do boi – símbolo daquela mesma pulsão animal de que o cavalo é símbolo privilegiado (cavalos estes tão presentes e tão ligados aos nômades) -, talvez abra os portões para que as culturas, seduzidas uma pela outra, se unam. O comerciante, indivíduo, só pode se arrepiar diante do contato místico com esta outra cultura, mas o imperador, este que carrega em si o peso da tradição de seu povo, pode deixar-se seduzir. Assim, talvez, os nômades não mais abominarão as casas e os comerciantes poderão voltar ao público. Assim, talvez, se abram as portas.

### *Tempos deslocados*

Dentre as diversas questões suscitadas e retorcidas em “Um médico rural”, em volume homônimo, destacam-se a caracterização de tempo e espaço. A novidade do tratamento dado ao tema por Kafka não é apenas a da literatura moderna – basta pensar em James Joyce ou Marcel Proust, que desenvolvem monólogos interiores ou memórias que estabelecem uma relação completamente diferente com a temporalidade do que a literatura realista, naturalista ou romântica -, mas a do indivíduo moderno. Sua relação com tempo e espaço foi transformada de maneira absoluta pela transformação dos meios de produção. Como que seguindo as linhas de montagem das fábricas, a percepção temporal do homem moderno foi não apenas acelerada, mas fragmentada. Desta variação temporal surgiu também uma variação espacial, não apenas no cotidiano empírico, mas na teoria. Tempo e espaço foram iguados pela Teoria da Relatividade, de Albert Einstein, publicada e desenvolvida entre 1905 e 1915, um ano antes da publicação de *Um médico rural*<sup>86</sup>. A transformação dos meios de comunicação e de transporte permitiu ao homem superar grandes distâncias em tempo antes impossível – ou pelo menos assim pareceu. Algumas narrativas de *Um médico rural* parecem refletir sobre esta nova condição de percepção humana, mas em especial sobre a ilusão contida nestas inovações. Observemos a curtíssima narrativa “A próxima aldeia”:

“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

<sup>86</sup> Sabe-se que Kafka ouviu uma palestra de Einstein em Maio de 1911.

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 como essa”<sup>87</sup>.

Embora não haja explicitada aqui qualquer imagem de portas ou portões, o tema central da narrativa é a travessia, a viagem entre duas aldeias e sua impossibilidade. Devemos observar que o conflito não está localizado na travessia em si, mas na distância entre as gerações. Quem narra a história é o neto. Não sabemos sua posição sobre a possibilidade da viagem, mas poderíamos supor, sem ir muito longe, que sua posição é diferente da de seu avô. Este último expressa, talvez como razão da impossibilidade, o espanto pela brevidade da vida e, sobretudo, de uma vida que cabe e se contrai na lembrança. É de se supor, portanto, que para um jovem, que tem toda a vida pela frente, para quem o futuro é tão importante quanto, ou talvez mais ainda que o passado, a travessia entre um vilarejo e outro seja coisa fácil. Observando esta discrepância entre as gerações, poderíamos supor daí dois pressupostos: primeiro, que as temporalidades entre as gerações são diferentes. Como se a distância aumentasse com o tempo. Quanto mais velho, maiores as dificuldades de locomoção e, portanto, aparentemente, maiores as distâncias. Segundo, e menos óbvio, que as novas gerações, e os meios técnicos que com ela surgem, superam e recalcam, ao mesmo tempo, a temporalidade antiga. Com isso queremos dizer que a impossibilidade se dá não apenas pela noção temporal do avô. Não é a travessia para ele que parece impossível, mas a travessia de um jovem. A inovação de Kafka ao tratar deste conflito de gerações está em levar ao nível do absurdo a distância. Pois se há alguns séculos atrás foi bastante possível a um avô perguntar-se sobre as dificuldades de uma longa cavalgada, o que dizer de um avô na era da informação e da tecnologia digital? Por que a narrativa de Kafka leva a questão a um extremo aparentemente absurdo, mas ainda assim nos parece estranhamente coerente? Talvez porque seja expressão imagética de um absurdo material e cotidiano (nem por isto menos absurdo).

Defendemos aqui que uma das chaves de leitura possível para a impossibilidade de travessia na concepção temporal do avô seja sua incompreensão dos mecanismos materiais de transporte na era moderna, em que escreve Kafka e em que observa o alargamento cada vez maior entre as gerações. Um exemplo talvez esclareça nosso ponto: uma longa viagem de ônibus décadas atrás cedeu lugar hoje a uma viagem rápida de avião. Aparentemente os percalços foram diminuídos, assim como o tempo gasto

---

<sup>87</sup> Franz Kafka. “A próxima aldeia”, in *Um médico rural*, p. 40.

para cruzar distâncias. O que não fica claro é que para aquele que viajou de ônibus toda a burocracia eletrônica e fiscal de uma viagem de avião é tão absurda que a própria possibilidade da viagem entra em jogo. Como se, diferentemente do que se passou com as gerações anteriores, a distância não houvesse aumentado com o passar do tempo, mas tivesse se tornado infinita. Ou talvez uma barreira gigantesca, a burocracia ou as transformações cada vez mais rápidas das linguagens eletrônicas, tivesse se imposto definitivamente entre destino e chegada. O mesmo se dá para a comunicação à distância: ao mesmo tempo em que progredia a técnica, afastava ela as gerações anteriores com tanto maior força quanto maior fosse sua influência. Poucos avôs e avós aprenderam a usar e-mails...

Observamos que o tipo de tratamento que Kafka dá a distância entre as gerações e as concepções temporais são possíveis apenas pelos eventos específicos da modernidade. Não apenas pelo progresso técnico inédito na história, mas pelas experiências desmoralizadas do início do século XX. Em um texto em que trata da transformação da relevância da experiência para o indivíduo moderno, Walter Benjamin afirma, ainda em 1933:

“Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano”<sup>88</sup>.

O que os corpos dos soldados não sentiram, gravou-se em suas mentes e na de sua sociedade. De repente, cruzar a rua, um *muro*, tornou-se tarefa difícil, perigosa, impossível.

Esperamos ter apontando com esta interpretação pouco usual que o que alguns chamaram de Paradoxo de Zeno em Kafka, se trata não apenas de um desafio lógico, mas de uma profunda reflexão, mesmo que sem resposta clara, sobre a nova relação que se estabelecia violentamente entre o homem e sua percepção espaço-temporal.

Em “Um médico rural” observa-se uma mesma preocupação com a temática do tempo. O conto, narrado em primeira pessoa, se inicia com o médico expondo as dificuldades em que se encontra. Destas descrições, “viagem urgente”, “doente grave”, “aldeia a dez milhas de distância”, a estruturação de uma delas é chave para a caracterização dos conceitos de tempo e espaço: “Forte nevasca enchia o vasto espaço

---

<sup>88</sup> Walter Benjamin. “Experiência e Pobreza”, in: *Magia e Técnica, Arte e Política*. p. 115.

entre mim e ele”<sup>89</sup>. Esta nevasca que está entre doutor e paciente literalmente preenche (*füllt*) a distância entre o personagem e seu objetivo. O caminho, que deveria ser livre, está cheio de um elemento independente e mais poderoso que o personagem, fazendo com que ele necessite de um cavalo para concretizar a travessia. A relevância da questão da movimentação neste início é ressaltada pela movimentação e imobilização dos personagens: a criada “corria (...) pela aldeia”, enquanto o narrador estava “cada vez mais coberto de neve, cada vez mais imobilizado”.

Tem-se a impressão de que com o caminho preenchido não existe a possibilidade de atravessar o caminho, a menos que ali se permaneça, preso na neve. É este preenchimento avesso ao personagem que caracteriza em “Um médico rural” o local de passagem como não-lugar. Não-lugar no duplo sentido de não poder ser atravessado, como também de, lá estando, não poder ser deixado. Associa-se, em países de clima mais gelado, a neve com a morte. O caminhante que ousa descansar em uma longa caminhada pela neve – combatido pela dificuldade da caminhada – corre o risco de morrer congelado. Não surpreende, portanto, que na caracterização de um não-lugar como este imenso caminho de neve, Kafka tenha escolhido uma imagem próxima do não-lugar por excelência: a morte.

Sua relação inicial, no entanto, não é tanto fúnebre, mas labiríntica. O longo caminho de neve nesta narrativa exerce a mesma função que os longos corredores de *O Processo* ou dos caminhos cheios de neve de *O Castelo*, a saber, de serem locais onde nada acontece, onde a relação do indivíduo com o mundo exterior é absolutamente alienada, onde sua ação é dependente das arbitrariedades estruturais (mais ou menos como nas filas de espera dos modernos órgãos burocráticos).

Como na física moderna, a criação deste não-lugar gera distorções no espaço-tempo. Neste bolsão exterior e ao mesmo tempo parte da “normalidade”, este não-lugar que Kafka chama no fim do conto de “deserto de neve”, as condições de tempo e de espaço são deslocadas. Esta leitura se justifica nos dois movimentos de travessia deste caminho preenchido. A ida que se dá atemporal, numa descrição quase que futurista: “Olhos e ouvidos são tomados por um zunido que penetra uniformemente todos os meus sentidos. Mas por um instante apenas, pois como se diante do portão do pátio se abrisse o pátio do meu doente, já estou lá”<sup>90</sup>, onde o caminho é cruzado sem ter sido

<sup>89</sup> No original, “starkes Schneegestöber füllte den weiten Raum zwischen mir und ihm”.

<sup>90</sup> Franz Kafka. “Um médico rural”, in: *Um médico rural*, p. 15.

percorrido<sup>91</sup>. Ou no retorno em que a viagem se dá através do tempo, mas sem avanço espacial: “Devagar como homens velhos trilhamos o deserto de neve (...). Assim nunca vou chegar em casa”; como se uma vez dentro deste deserto, qualquer subterfúgio fosse banal. “Quem precisa de botas nesses caminhos eternamente vazios?”<sup>92</sup>, pergunta K. em *O Castelo*.

Em seu procedimento de distorcer conceitos em busca de uma nova compreensão, Kafka obtém nesta narrativa novas possibilidades de se entender tempo e espaço que, longe de serem inverossímeis, reproduzem de maneira estranhada fenômenos do cotidiano moderno. A idéia do tempo que não se move, da eterna repetição em espaços que se transformam, traz à tona não apenas variadas obras de ficção (*La invención de Morel*<sup>93</sup>, de Adolfo Bioy Casares, seria um exemplo privilegiado), mas vários pensadores da Modernidade, entre eles mais propriamente Nietzsche e sua doutrina do Eterno Retorno<sup>94</sup>. Não se faz necessário, no entanto, recorrer à alta erudição para compreender este aspecto da narrativa de kafkiana. Assim como o Médico que nunca retorna a sua casa (e que por isso perde sua criada Rosa para o cavaliço) qualquer operário de fábrica observa empiricamente, nas horas diárias de condução de casa ao trabalho e do trabalho para casa, na repetição exaustiva e mecânica do ofício, independente do espaço, a repetição do tempo. Assim como o Médico que não percebe o tempo de sua ida até a casa do Paciente, qualquer garoto quando compra uma lata de Coca-Cola observa o não-tempo de sua produção, ou seja, toma o objeto como dado, sem história e alienado no tempo necessário a sua produção – de fabricação, embalagem, transporte e abastecimento da máquina em que ele coloca a moeda.

Se podem parecer distantes estas observações feitas em relação ao movimento de travessia observado nesta narrativa, verifica-se, no entanto, que o tema e sua constante variação e distorção é freqüente na obra de Kafka. A idéia de um caminho que não pode ser cruzado, de um movimento de travessia impossível de ser concretizado, não porque não é conhecido, mas porque está congestionado encontra semelhança na narrativa “Uma mensagem imperial”:

---

<sup>91</sup> Numa leitura mais ousada, e mais ligada às ficções científicas, veríamos a carroça do Médico realizar uma daquelas proezas de naves intergalácticas que viajam através de Buracos-de-verme (em hipótese proposta pela Teoria da Relatividade Geral de Einstein).

<sup>92</sup> *O Castelo*. p. 183.

<sup>93</sup> Adolfo Bioy Casares (1940).

<sup>94</sup> O tema do “Eterno Retorno” encontra uma apresentação sintética no célebre aforismo 341 de *A Gaia Ciência* de 1882.

“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 uma mensagem. Fez o mensageiro se ajoelhar ao pé da cama e segredou-lhe a mensagem no ouvido (...). Este se pôs imediatamente em marcha; é um homem robusto, infatigável; estendendo ora um, ora o outro braço, ele abre caminho na multidão; quando encontra resistência aponta para o peito onde está o símbolo do sol; avança fácil como nenhum outro. Mas a multidão é tão grande, suas moradas não têm fim. Fosse um campo livre que se abrisse, como ele voaria! (...) Ao invés disso porém (...) continua sempre forçando a passagem pelos aposentos do palácio mais interno; nunca irá ultrapassá-los; e se o conseguisse nada estaria ganho: teria de percorrer os pátios de ponta a ponta e depois dos pátios do segundo palácio os circunda; e outra vez escadas e pátios; e novamente um palácio; e assim por diante, durante milênios; e se afinal ele se precipitasse do mais externo dos portões – mas isso não pode acontecer jamais, jamais – só então ele teria diante de si a cidade-sede, o centro do mundo, repleto da própria borra amontoada. Aqui ninguém penetra; muito menos com a mensagem de um morto. – Você no entanto está sentado junto à janela e sonha com ela quando a noite chega”.<sup>95</sup>

A situação do mensageiro que, a despeito de todos os fatores a seu favor, seu vigor incansável, sua missão sagrada, o símbolo do Sol no seu peito, nunca consegue chegar a seu destino é a mesma do Médico que quer fazer sua viagem, que dispõe de um “veículo leve”, “envolto em peles”, que tem “a valise de instrumentos na mão”, mas que não tem o cavalo – o único capaz de avançar na neve. Encontra-se uma situação semelhante no romance *O Castelo* quando K., pela primeira vez buscando adentrar o Castelo sem permissão tem suas forças combatidas pelo caminho que insiste em não rumar à entrada do Castelo. Cansado do caminho, como que perdido no deserto de neve, K. toma uma viela cheia das casas e do “vazio de gente” até ter suas forças esgotadas: “Finalmente ele escapou dessa rua paralisante, uma viela estreita o acolheu, neve mais profunda ainda, era uma tarefa árdua erguer os pés que afundavam, o suor brotava, de repente ele parou e não pôde mais continuar”<sup>96</sup>. Embora no caso de K. seja sua situação de estrangeiro que o impede até mesmo de caminhar normalmente pelas vias do vilarejo (já que, no mesmo contexto, seus futuros viajantes caminhavam ágeis e fortes), observa-se nesta narrativa também a análoga dificuldade em percorrer o espaço sem um elemento de ajuda exterior, ele aguarda: “Um trenó que me leve embora”. Também o surgimento deste trenó se dá de maneira abrupta através de uma porta: “O portão se abriu e por ele saiu um pequeno trenó para carga leve”. A viagem, através da neve que

<sup>95</sup> Franz Kafka. “Uma mensagem imperial”, in *Um médico rural*, p. 42.

<sup>96</sup> Franz Kafka. *O Castelo*.

preenche o caminho, como que também preenche o tempo e o altera. K. se surpreende ao chegar:

“Quando estavam quase no albergue (...), para seu espanto já havia escurecido completamente. Tinha saído fazia tanto tempo? Segundo seus cálculos fazia apenas uma ou duas horas. Partira de manhã. E não tivera nenhuma necessidade de comer. Até havia pouco a luz do dia tinha sido regular, só agora aquela escuridão”<sup>97</sup>.

John Maxwell Coetzee, em artigo que busca esclarecer as relações entre tempo gramatical e tempo narrativo na novela *A Construção*<sup>98</sup>, traz contribuições interessantes a uma concepção de tempo comum que fazem sentido se aplicadas ao caso de “Um médico rural”:

“Nós tratamos o passado como real considerando que a existência do presente foi condicionada ou gerada por ele. Quanto mais indireta se torna a derivação causal do presente de um passado particular, mais fraco se torna o passado, mais ele se afunda rumo a um passado morto. Mas em Kafka é precisamente o poder que cada momento tem de condicionar o próximo que parece estar em questão. Alguém devia estar inventando mentiras sobre Josef K., mas nenhuma exploração reversa do tempo irá revelar a causa da acusação contra ele. Gregor Samsa se encontrou numa manhã transformado em um inseto gigante, por que e como ele nunca saberá. Entre o antes e o depois não há nenhum desenvolvimento passo a passo, mas uma transformação súbita, *Verwandlung*, metamorfose”<sup>99</sup>.

Em todas estas três narrativas de *Um médico rural* e na citada passagem de *O Castelo* observa-se uma concepção temporal que costuma ser a do susto. Tudo o que é narrado se encontra numa estranha temporalidade em que não existe cotidiano ou ações corriqueiras. Cada ação é definitiva e nova, mesmo que inserida num movimento de eterna repetição, pois a repetição sem acúmulo de experiências do passado traz também à tona a novidade do já conhecido. Trata-se de um tempo pautado no eterno presente porque não estabelece necessariamente relação causal (racional) com seu momento anterior ou futuro. O movimento de travessia é ponto privilegiado para observação deste fenômeno, pois os viajantes de Kafka raramente percorrem os caminhos entre sua origem e seu destino. Ou os atravessam de súbito ou se perdem neles para nunca mais serem encontrados. Esta temporalidade muito mais pontual do que linear, se contrapõe

<sup>97</sup> Idem, p. 31.

<sup>98</sup> John Maxwell Coetzee. “Time, Tense and Aspect in Kafka’s *The Burrow*” in *MLN*, Vol. 96, No. 3, German Issue (Apr., 1981).

<sup>99</sup> Idem, p. 21 (Nossa Tradução).

ao espaço. Cada novo ponto temporal encontra diante de si um espaço infinito. O médico deixa sua casa e cai na casa do paciente, onde o tempo parece não andar. Ele se afunda no quarto e parece não poder deixá-lo. No próximo salto temporal, o médico e os cavalos caem no deserto de gelo e novamente o tempo se paralisa diante de um espaço que não pode ser cruzado. Nestes bolsões espaço-temporais, onde o espaço é intransponível e o tempo paralisado, os personagens se movimentam como fantasmas que não podem abandonar as casas que assombram...

Um estudo dos tempos verbais na narrativa aponta duplamente para o *deslocamento* do tempo/espaço e para a função dramática da porta. A narrativa se inicia em primeira pessoa narrada no Passado (ambos, Perfeito e Imperfeito), mas pouco depois do chute na porta da pocilga, numa tentativa de aproximar mais a narrativa do leitor de seu primeiro momento de violência, o narrador, no meio de uma frase, leva a narrativa ao Presente. A narrativa prossegue em sua maior parte neste tempo verbal e, como não há travessia de porta indicada no texto, assim permanece até seu primeiro desfecho: a fuga do médico da casa do paciente. Observa-se que sua saída se dá por uma janela, ou seja, como se não fosse possível a ele retornar ao estado anterior ao “alarme falso”. Durante um parágrafo, o da confusão da fuga, a narrativa se mistura em diversos tipos de Passado e de possibilidades de Futuro (Futuro do Pretérito), até, após a ordem aos cavalos, concluir a narrativa com uma informação preciosíssima desconhecida do leitor até então: sendo este final da narrativa no Presente, não seria equivocado concluir que seu narrador ainda se encontra cruzando o deserto de gelo...

Observa-se aqui novamente uma utilização da porta como dispositivo não apenas de função cenográfica e simbólica, mas que age na própria estrutura dramática. Das diversas conseqüências do chute na porta da pocilga, uma delas é alterar o próprio tempo verbal da narrativa. Poder-se-ia dizer que a violação da porta é como que o primeiro momento antes da distorção do tempo-espaço, um dos pontos-chave da narrativa, portanto.

A perda do elo causal entre Passado e Presente faz com que paire sobre *Um médico rural* (e igualmente sobre a maior parte das narrativas desta época) um clima de que algo deu irremediavelmente errado, sem que sejamos informados o que, ou por que deu errado. Como já observamos, também o conto “Uma folha antiga” conclui sua descrição terrível de um presente em que a cidade foi tomada por bárbaros dizendo: “É um equívoco e por causa dele vamos nos arruinar”. De qual equívoco se trata, quem são os responsáveis e como solucioná-lo, ninguém sabe. Quando tratamos, anteriormente de

“Um novo advogado”, apontamos para este inalcançável do passado tornado ainda mais inalcançável no presente – sem que fossem dadas maiores explicações.

### *Gatilho Onírico*

Apontados alguns aspectos da relação do movimento de travessia com as distorções espaço-temporais que Kafka efetua, voltemos ao início do conto, em sua falta de cavalo e sua resolução. Como em Kafka “mesmo meios insuficientes, e até infantis, podem conduzir à salvação”<sup>100</sup>, observamos a solução do conflito como que por acaso, em um chute justamente em nosso objeto de pesquisa, a porta de uma pocilga. É talvez em “Um médico rural” que uma das funções mais fundamentais da porta na obra de Kafka se apresenta: a de gatilho. Sua travessia ou acionamento (como um chute, por exemplo) liberta elementos aprisionados que normalmente alteram o rumo da narrativa. Assim como em “O Passeio Repentino” (e no contexto geral de *Contemplação*) em que o cruzar da porta altera o sentido da narrativa quase a ponto de polarizá-la entre antes e depois, em “Um médico rural” não apenas o rumo da narrativa é transformado, mas seu próprio ritmo. Não apenas a constatação inicial de “um grande aperto” é solucionada quando surge a porta, mas também o próprio clima da narrativa, que se desenvolvia como uma descrição realista do problema, pacífica ainda que agonizante, se acelera depois do rompimento da porta para um patamar mais ligado aos sonhos, mais fantástico. O próprio surgimento do cavaliário e dos dois cavalos segue aquele mecanismo kafkiano de fazer surgir de locais banais entidades inesperadas. Em *O Processo* há uma cena exemplar desta aparição fantástica quando Josef K. e seu tio estão no quarto do Advogado e de um canto escuro, com sua escrivaninha e cadeira, surge um dos Chefes de Escritório ligados ao Tribunal. Acionando estas figuras oníricas – como se elas trouxessem com elas um pouco da atmosfera de seu mundo de origem – observamos a narrativa, até então realista, acelerar-se com cheiro de cavalos, viagens ultra-velozes, bebidas, sedução, nudez, temor e violência.

Violência que se encontra expressa intensamente na obra de Kafka, não porque seus acontecimentos tenham algum grau anormal de horror, mas por terem uma descrição metonímica. As imensas estruturas de poder que oprimem os personagens kafkianos, como principalmente descritas nos romances, não surgem em sua totalidade imponente, mas se deixam mostrar aos poucos, em pequenas partes que criam um clima

<sup>100</sup> Frase que inicia a narrativa “O Silêncio das Sereias”, de *Narrativas do Espólio*.

de medo constante, de terror. Assim como um fantasma que assusta mostrando apenas seus olhos e a silhueta de seu corpo, todo coberto por lençóis, assim o narrador kafkiano descreve suas máquinas de terror no nível do detalhe, concentrando toda a carga de violência em um único ponto. A sensibilidade do leitor não é esmagada pelo peso dos tribunais ou do castelo, mas perfurada longamente, como que por agulhas, nas pequenas e poderosas aparições destas estruturas. Mesmo em *O Castelo*, o prédio que K. observa não é uma estrutura imponente, mas um aglomerado de casinhas centrado por uma torre. Também em *Na Colônia Penal*, observamos que o efeito causado no leitor é não apenas devido ao acontecimento geral, da violência que a máquina exerce no corpo humano, mas na descrição metonímica extremamente material de detalhes aparentemente pouco importantes, mas, assim como as portas, fundamentais para a compreensão do artifício literário de Kafka.

Modesto Carone afirma no posfácio à edição brasileira de *Na Colônia Penal* afirma que: “o impacto artístico da prosa kafkiana deriva em grande parte do choque entre a notação quase naturalista do detalhe e o conjunto da fantasmagoria narrada, momento em que esta adquire aos olhos do leitor a credibilidade do real”<sup>101</sup>. O que Carone chamou de detalhe naturalista é esta escolha perspicaz de mostrar escondendo (como em uma dança árabe sensual), de narrar não a totalidade do que oprime pelo poder e exerce violência, mas de escolher um ponto de vista privilegiado desta estrutura em que se observam, ao mesmo tempo, a parte e o todo. Ainda na novela *Na Colônia Penal*, observamos que um dos momentos de maior terror do texto não é a máquina em funcionamento, mas a descrição de cada detalhe que o oficial faz ao viajante estrangeiro. Mesmo quando o prisioneiro está na iminência de ser executado, o detalhe naturalista do tampão e do fechar de olhos é que contribui para um caráter mais escatológico da narrativa: “Ele tinha acabado de enfiar, não sem esforço, o tampão de feltro na boca do condenado, quando este, num acesso irresistível de náusea, fechou os olhos e vomitou”<sup>102</sup>.

Esta violência tão no nível do detalhe, que assim se marca mais forte, vê-se nas entidades que atravessam a primeira porta de “Um médico rural”. A potência sobrenatural dos cavalos não é descrita pela sua velocidade, pelo temor que seu corpo gigantesco poderia causar, mas por seu “bafo quente”<sup>103</sup> e por serem “possantes animais

<sup>101</sup> Modesto Carone. “Posfácio”, in Franz Kafka: *Na Colônia Penal*, p. 78.

<sup>102</sup> Franz Kafka. *Na colônia penal*.

<sup>103</sup> No original: “Wärme und Geruch wie von Pferden kam hervor”.

de flancos fortes”<sup>104</sup>. Também a violência que cavaliariço exerce sobre Rosa é prenunciada e expressa por um destes detalhes metonímicos: “Mal ela [Rosa] estava perto no entanto ele a agarra e comprime o rosto no dela. A jovem dá um grito e se refugia em mim; duas fileiras de dentes estão impressas em vermelho na maçã do rosto”<sup>105</sup>. O narrador kafkiano abre mão da reflexão subjetiva pela imagem. Nada sabemos do susto de Rosa, apenas que ela gritou e se refugiou com o Médico, que por sua vez apenas age, também não sabemos sobre sua sensação de indignação. Quando o narrador, o próprio Médico, nos dá a conhecer seus pensamentos, não diz nada sobre sensações, mas de questões concretas, objetivas: “Mas logo lembro que ele é um estranho, que não sei de onde vem e que me ajuda espontaneamente onde todos os outros falham”<sup>106</sup>. A memória da sensação é recalçada pelo objetivo, enquanto a imagem, metonímica, se sobrepõe a sensação. Também a cena do provável estupro de Rosa não é descrita, mas sugerida em uma imagem veloz e poderosa, como uma estocada:

“Ouço o retinir da corrente que ela põe na porta; escuto a lingueta entrar na fechadura; além disso vejo-a apagar na corrida todas as luzes do vestibulo e dos quartos que atravessa com o intuito de impedir que seja encontrada. (...) Ainda ouço quando a porta da minha casa estrala e se espatifa ao assalto do cavaliariço”<sup>107</sup>.

Este rompimento da porta por um chute pode ser facilmente entendido como o rompimento do hímen da moça, provavelmente virgem, no estupro. Neste sentido, a porta funciona quase como eufemismo da brutalidade da ação. Aproveitamos esta porta rompida para observar que nosso objeto de estudo também obedece a esta descrição metonímica. A porta atua muitas vezes como parte de algo maior que o narrador quer expressar ou sugerir. O que seria este todo muitas vezes se perde devido a polissemia, não apenas da porta, mas de seu contexto. Observemos alguns destes possíveis significados em “Um Médico Rural”, com a ressalva de que, nesta narrativa em especial, esta atuação metonímica é quase que sempre pautada por seu caráter de gatilho: a alteração substancial da ação devido a sua travessia ou seu acionamento.

O surgimento do cavaliariço e dos dois cavalos é tão fantástico que as próprias criaturas (como numa tentativa de submeter ainda mais o realismo do texto) esclarecem sua condição sobrenatural: o cavaliariço chama os cavalos de irmãos (“Olá irmão, olá

<sup>104</sup> No original: “mächtige flankenstarke Tiere”.

<sup>105</sup> Franz Kafka. “Um Médico Rural”, in *Um Médico Rural*, p. 14.

<sup>106</sup> Idem.

<sup>107</sup> Idem.

irmã!”) e o próprio narrador afirma serem estes “cavalos não-terrenos”. São, no entanto, criaturas íntimas, quase domésticas, não apenas por estarem localizadas naqueles esconderijos das casas e das crianças tão comuns na obra de Kafka, porões, pocilgas, sótãos, mas por conhecerem as demandas mais íntimas. Por expressarem, talvez, desejos não declarados, assim como nos sonhos. Se, por exemplo, a ação do cavaliariço parece estranha quando morde o rosto da moça, logo em seguida ele a chama pelo nome – Rosa (nome não por acaso ligada à genitália feminina) – sem a necessidade de ter sido apresentado. A afirmação despreziosa do Médico, parecida com aqueles ditos populares: “A gente não sabe das coisas que tem armazenadas na própria casa”, poderia ser utilizada facilmente por alguém que iniciasse uma exposição sobre as idéias de Sigmund Freud, em especial, sua teorização do *Unheimlich* (o estranho, como traduzido na versão brasileira) <sup>108</sup>.

Em seu ensaio de 1919, Freud busca definir o efeito de estranhamento e suas causas. Para ele, o estranho “é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” <sup>109</sup>. Não se trata, portanto, de algo completamente novo, mas de um medo esquecido (superado ou recalçado) que retorna. Freud cita Schelling, segundo o qual, “*unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz”. O estranhamento, portanto, do surgimento do cavaliariço e dos cavalos é baseado, não em sua novidade, na inovação de seu surgimento, mas do retorno de algo que permanecia escondido, não por acaso no porão, símbolo conhecido do inconsciente. Daí, talvez, a naturalidade pós-susto, com que o Médico trata seu surgimento fantástico, e o fato de o cavaliariço saber o nome de Rosa sem terem lhe dito.

Mas como Tzvetan Todorov afirma a respeito da obra de Kafka <sup>110</sup>, o escritor tcheco inverte a ordem dos acontecimentos na estrutura da narrativa fantástica. Ao contrário das narrativas mais clássicas em que a história passa do real para o fantástico, ou do conto “O Homem de Areia” de ETA Hoffmann, objeto do ensaio acima citado de Freud, em que o leitor é suspenso entre o real e o fantástico sem saber com certeza em que universo se encontra, em Kafka a narrativa se inicia pelo fantástico, mas segue daí um rumo realista. O absurdo do surgimento do fantástico em uma narrativa até então realista, marcado pelo acionamento da porta em “Um médico rural” e em uma série de outras narrativas de Kafka, se mantém pelo desprezo dos personagens quanto ao

<sup>108</sup> Sigmund Freud. “O Estranho” in *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. p. 275-318.

<sup>109</sup> Idem.

<sup>110</sup> Tzvetan Todorov. *Introdução à literatura fantástica*.

fantástico. Daí Kafka conseguir um estranhamento ainda maior do que aquele descrito por Freud. Não é o ressurgimento do medo esquecido que estranha o leitor, mas a falta de estranhamento dos personagens pelo estranho. Sua banalidade, poderíamos dizer. O surgimento dos cavalos não é por si assustador para o leitor, mas é angustiante que o fato seja tomado com naturalidade pelo Médico e por Rosa. Encontramo-nos aqui com a afirmação de Günther Anders segundo a qual “o espantoso, em Kafka, é que o espantoso não espanta ninguém”<sup>111</sup>, com exceção absoluta, é claro, do leitor.

Mas as relações psicanalíticas que se pode estabelecer entre “Um médico rural” e a psicanálise não se limitam ao estranho. A narrativa traz uma série de temas e, principalmente, imagens que podem ser facilmente associadas às teorias psicanalíticas. Poderíamos tratar a função da porta e sua violação-travessia como uma espécie de gatilho onírico. Um exemplo grandioso deste universo psicanalítico desperto é o surgimento quase em parto dos cavalos:

“Dois cavalos, possantes animais de flancos fortes, as pernas coladas ao corpo, abaixando as cabeças bem formadas, como se fossem camelos, saíram um atrás do outro, impelidos só pela força dos movimentos do tronco, através da abertura da porta que eles ocupavam por completo”<sup>112</sup>.

Estas imagens, em geral, têm relação com o rompimento da porta antiga, da libertação do escondido. Os libertos detêm poder sobre a casa e o destino do homem. A imagem que representa esta supremacia do onírico ao racional, ao controle pessoal, é o rompimento da porta da casa, do interior seguro do indivíduo. Também o Médico é dominado, neste primeiro momento, pela vontade do cavalição e dos cavalos. O cavalo, aliás, é representante maior das energias pulsionais em Kafka. Eles estão tão ligado à natureza (no sentido objetivo, além do controle do sujeito) que não arrastam a carroça com sua força animal, mas são como uma força da natureza e arrastam o veículo “como madeira na correnteza”. A imagem que aciona este poder natural é aquela já tão notada e comentada pelos críticos, o bater palmas, que “na verdade são martelos a vapor”<sup>113</sup>. Como já afirmamos, nosso estudo do gesto em Kafka se dará na parte conclusiva desta pesquisa. Nos limitaremos aqui a relacionar esta batida de mãos àquelas ações sem sentido claro – os meninos do hotel que saltam para espantar o tédio, em *Amerika* – que exprimem a necessidade do movimento. O cavalição tem o objetivo

<sup>111</sup> Günther Anders. *Kafka: pró e contra*, p. 20.

<sup>112</sup> Franz Kafka. “Um médico rural”, in: *Um médico Rural*, p. 14.

<sup>113</sup> Franz Kafka. “Na Galeria”, in *Um médico rural*.

claro de colocar os cavalos em movimento, mas tem também a necessidade de expressar sua violência neste bater palmas. De afirmar sua existência neste mundo a que não pertence através do gesto – como o fazem os atores. Este bater palmas é a primeira chicotada que as energias pulsionais dão na consciência do Médico.

Sabe-se que Kafka tomou contato com a obra de Freud em uma série de leituras e discussões acontecidas em 1912 na casa da Senhora Bertha Fanta<sup>114</sup>. Seu interesse, e também aversão ao tema se desenvolveu, e está registrado pelo menos em três documentos: uma passagem do diário comentando “O Veredicto” em que surge o nome de Freud, em uma carta a Max Brod e em outra à Milena. Dentre as abordagens psicanalíticas mais interessantes de “Um médico rural”, uma delas vem de encontro com nossas idéias sobre o gatilho onírico do chute na porta da pocilga. Parece-nos que existem dois preços a serem pagos pela ajuda “sobrenatural” recebida pelo médico e um destes preços é o mesmo pago pelos antigos: o sacrifício da virgem. Mesmo que o Médico não cogitasse “em entregar a moça como preço pela viagem” o fato se deu e o doutor ainda sofreria não tivesse de preocupar-se com seu próprio infortunado. O que o desespero da conjuntura obrigou o médico a fazer chutando a porta, libertando as energias do inconsciente em busca de resolver seus problemas, obrigou-o também a abrir mão de seu arbítrio – a render-se a este inconsciente (ou, como no caso de *O passeio repentino*, ao seu lado mais animal). Como se um erro, por bem justificado que fosse, trouxesse inapelavelmente uma sentença. Como se os meios insuficientes, até infantis, também pudessem levar à perdição<sup>115</sup>.

Há um artigo de Eric Marson e Keith Leopold que busca, dentro da linha de crítica psicanalítica, abordar “Um médico rural” como uma espécie de comentário-paródia que Kafka estaria fazendo de toda a Psicanálise e, principalmente, de seu principal criador, Freud. Eles afirmam:

“Quando o médico rural chuta a porta de sua pocilga abandonada ele está também tomando a decisão de usar a si mesmo e de aprofundar-se em seu próprio consciente para alcançar seu paciente. (A pocilga abandonada é um símbolo bastante eficaz para o subconsciente do médico). Sua ação tem duas consequências imediatas, uma aparentemente boa, outra aparentemente ruim. Ela libera os esplêndidos cavalos que levam o doutor magicamente ao seu destino, mas também libera a figura assustadora do cavaliço,

<sup>114</sup> Acontecimento descrito no livro *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend* de Klaus Wagenbach ná página 199.

<sup>115</sup> Esta leitura não seria nem nova nem de impressionar na obra de Kafka. O enredo de muitas de suas histórias, notadamente de *O Processo* e mais importante em nosso caso “A batida no portão da propriedade”, é apresentar consequências de uma ação que não se sabe se ocorreu.

que, é claro, vai violar a donzela Rosa. O simbolismo é de maneira alguma obscuro. Os cavalos são as novas forças psicológicas que Freud descobriu e que tornaram possível alcançar os pacientes inacessíveis à medicina tradicional. O assustador são as forças lascivas, incontrolláveis e instintivas que estão guardadas no subconsciente e que também foram trazidas à luz pelas buscas de Freud. Rosa é a psique do médico. (Ela viveu quase sem ser notada na casa do médico até o momento em que ele libera as novas forças psicológicas. Só então ela se torna importante para ele e ele se arrepende de sua negligência anterior) É claramente sugerido que os novos poderes psicológicos são liberados a um custo: a perda da psique do médico”<sup>116</sup>.

Também a questão do tempo-espço deslocado é tratada de maneira interessante no viés psicanalítico. O argumento é de que Kafka teria seguido muitos aspectos da Teoria do Sonho de Freud na construção da forma, simbologia e argumento de sua narrativa:

“Freud mostrou conclusivamente que tempo e espaço não estão presentes no conteúdo manifesto do sonho a menos que eles estejam presentes no conteúdo latente. Este é o dispositivo-onírico mais óbvio que Kafka emprega, e muito da atmosfera irracional e de sonho da história vêm da falta de orientação temporal e espacial. No conteúdo latente de “Um médico rural” a distância entre o médico e seu paciente não é de maneira alguma física”<sup>117</sup>.

A conclusão desta leitura paródica da narrativa seria de que Kafka considerava que a psicanálise não podia resolver os problemas humanos, embora pudesse apontá-los (esta resolução só seria possível através da religião, como expõe em carta à Milena).

Continuar a leitura tomando exclusivamente estes elementos psicanalíticos seria empobrecer a narrativa. Não porque estes não sejam importantes – o são tanto quanto a presença das portas -, mas porque constituem apenas uma parte das diversas camadas de significado. Tomá-la exclusivamente, como fazem algumas correntes com a obra de Kafka (em especial com *A Metamorfose*), seria ignorar a amplitude e riqueza da obra deste autor, como o debate social sobre a função do médico, a ignorância e ao mesmo tempo riqueza tradicional das massas (como expresso nas canções e nas exigências ao doutor) e a deformação do tempo-espço, como já explicitado. Trazemos à tona a questão psicanalítica porque são imagens e ritmos relacionados aos seus domínios que foram disparados naquela primeira porta que chamamos de gatilho. Trata-se, no entanto, não de um sonhar do médico, ou de Kafka, mas de abrir a porta dos sonhos e vê-los interagir no cotidiano desesperançado. Um sonhar muito mais ligado à consciência literária de Kafka, enquanto escritor, do que às obscuridades de seu inconsciente.

<sup>116</sup> Eric Marson e Keith Leopold. *Kafka, Freud, and "Ein Landarzt"* (Nossa Tradução).

<sup>117</sup> Idem.

Terminaremos esta leitura da porta como gatilho onírico de “Um médico rural” apresentando outra possibilidade de leitura bastante próxima ao texto e ao sonho: a do Surrealismo. André Breton incluiu Kafka em sua *Anthologie de L'Humour Noir* e afirmou que o autor tcheco utiliza o sonho como maneira de apresentar o estranho; como se sua narrativa onírica, noturna, tivesse o poder de revelar o que não é possível na narrativa estritamente racional e realista, diurna. Também Milan Kundera, escritor não ligado ao movimento surrealista, afirmou que: “A dormitante imaginação do século dezenove foi abruptamente acordada por Franz Kafka, que atingiu o que os Surrealistas posteriormente reivindicaram, mas nunca conseguiram realmente realizar: a fusão de sonho e realidade”<sup>118</sup>. Mesmo Theodor Adorno quando discute o mistério da escrita kafkiana, sua ambivalência entre literalidade e símbolo (“Cada frase é literal, e cada frase significa”<sup>119</sup>), afirma que:

“Um dos pressupostos mais importantes de Kafka é que a relação contemplativa entre o leitor e o texto é radicalmente perturbada. Os seus textos são dispostos de maneira a não manter uma distância constante com sua vítima, mas sim excitar de tal forma os seus sentimentos que ela deve temer que o narrado venha em sua direção, assim como as locomotivas avançam sobre o público na técnica tridimensional do cinema mais recente. Essa proximidade física agressiva interrompe o costume do leitor se identificar com as figuras do romance. Graças a esse princípio, o surrealismo pode com razão reclamar Kafka como um de seus representantes”.

Tzvetan Todorov, por sua vez, se afasta do Surrealismo e toma *A metamorfose* (assim como poderia ter tomado praticamente qualquer outra narrativa de Kafka) como representante da literatura fantástica do século XX e afirma que:

“Encontramos, pois, (investido) o problema da literatura fantástica — literatura que postula a existência do real, o natural, ou normal, para poder logo batê-lo em brecha— que Kafka conseguiu superar. Trata do irracional como se formasse parte do jogo: seu mundo inteiro obedece a uma lógica onírica, quando não de pesadelo, que já nada tem que ver com o real”<sup>120</sup>.

Concluimos assim a análise desta narrativa apontando a riqueza de significados que uma ação aparentemente despreziosa como o chute a porta de uma pocilga desencadeia na intrincado sistema narrativo kafkiano. A porta dos sonhos que se abriu

<sup>118</sup> Milan Kundera. *The Art of Novel*, p. 15-16. (Nossa tradução)

<sup>119</sup> Theodor W. Adorno. *Prismas*, p. 241.

<sup>120</sup> Tzvetan Todorov, *Introdução à literatura fantástica*, p. 90.

em “Um médico rural” não pode mais ser fechada, esteja ela ligada à clarividência surrealista ou à medicina psicanalítica. Um último elemento que fortalece a importância central da porta nesta narrativa é fuga do Médico da casa do Paciente que se dá, não pela porta, o que talvez fechasse a porta dos sonhos, mas pela janela. Kafka embaralha neste final de maneira brutal os dois conceitos com que vínhamos trabalhando até agora. Porta e janela se misturam, no entanto, de maneira possivelmente compreensível. Pois quando se está num sonho as travessias se dão através da observação, da contemplação ativa, e não da movimentação de um lugar a outro.

### O desastre iminente

“O fogueira”, capítulo inicial do primeiro romance de Kafka, *O desaparecido* ou *Amerika*, tal como o nomeou posteriormente Max Brod, faz parte, junto com *O veredicto* e *A metamorfose*, do momento de irrupção do estilo de Franz Kafka. O tom ainda lírico e impressionista de *Contemplação* dá lugar a um tipo de reflexão mais sóbria e clara (por mais irônico que seja utilizar este adjetivo para se referir a Kafka) que passaria a ser marca fundamental do estilo mais maduro do autor. A escolha deste primeiro capítulo não é arbitrária. Não se trata ela apenas da introdução do romance, mas de uma peça fechada em si mesma. Como Modesto Carone afirma em posfácio à edição brasileira: “O episódio se afirma num contexto particular e se sustenta numa lógica interna que lhe é própria”<sup>121</sup>. Talvez pudéssemos comparar a função de “O fogueira”, como uma introdução-resumo de *O desaparecido*, à função de “Diante da lei”, o núcleo forte de *O processo*.

O cenário da narrativa, um navio de transporte intercontinental, obedece ao gosto arquitetônico do narrador kafkiano. É interessante notar, aliás, como os diferentes cenários utilizados por Kafka, a cidade em *O processo*, a aldeia de *O castelo*, a ilha de *Na colônia penal* e o navio de “O fogueira”, apesar de sua radical diferença de composição – e de personagens que por eles perambulam – parecem funcionar segundo uma mesma lógica. Como se as forças poderosas e obscuras que regem os domínios de suas narrativas não se encarnassem em personagens e em estruturas específicas, mas estivessem presentes no próprio cosmos do autor. Este mundo, em que a organização é levada até o absurdo, tem um gosto especial pela multiplicação de janelas, portas e escadas, ambientes de transição e de passagem em geral, como em uma representação arquitetônica da própria essência do sistema: um contínuo *work-in-progress* que nunca se conclui. À maneira das grandes burocracias da cidade moderna, em que a impressão que se tem do sistema é a de que os processos são multiplicados arbitrariamente e que pedidos simples se transformam em verdadeiras epopéias administrativas, a transição dos personagens kafkianos, seja do ponto de vista do enredo da obra, seja na simples intenção de cruzar um cômodo, acabam por serem dificultadas necessária e arbitrariamente. Necessária porque do ponto de vista do sistema (ponto de vista este que nunca está disponível aos protagonistas ou aos leitores) nenhuma ação é tomada ao

---

<sup>121</sup> Modesto Carone. “Um primeiro livro lírico e uma novela impecável”, in *Contemplação e O fogueira*. p. 96.

acaso – a agilidade do sistema, como nas fábricas automotivas, é tomada em alta conta! -, arbitrária porque do ponto de vista exterior ao sistema, de quem apenas é manipulado por ele, as ações e complicações são absolutamente sem sentido.

Tomar o ponto de vista deste que é apenas objeto manipulável é das maiores realizações da literatura de Franz Kafka, justamente porque não há ninguém, hoje, fora do sistema. Os excluídos são, na verdade, os mais integrados, motor-principal, aliás, da máquina. Daí o “*déjà vu* declarado em permanência”, como afirma Adorno. Se a compreensão dos temas kafkianos, a primeira vista parece impossível, o sentimento de reconhecimento na obra – mesmo com a constante distância que esta busca em relação ao leitor -, no entanto, é total. O singular da “Literatura Menor”, como a chama Deleuze e Guattari, se tornou Literatura Universal. Do ponto de vista do enredo, o maior exemplo talvez seja *O processo*, em que o próprio tema do romance, a acusação de Josef K., é arbitrário e incompreensível. Em “Diante da Lei”, por outro lado, o tema de todo romance é sintetizado na imagem da impossibilidade de se atravessar a porta. Voltaremos a esta narrativa mais adiante. Em “O foguista” também encontramos representado o aspecto imagético desta dificuldade. A conclusão do primeiro capítulo, com a chegada do herói à América, e a curta rememoração dos fatos que o levaram até ali, ou seja, a de um capítulo sem conflitos, mas de apresentação do personagem, é interrompida primeiro por um detalhe comum e de pouca importância: o esquecimento do guarda-chuva. Daí à inocência do recém chegado a um novo mundo que entrega sua mala a um desconhecido teríamos uma pequena complicação comum em narrativas do gênero. O fator, no entanto, que realmente coloca o personagem na linha da trama e que o faz se perder definitivamente, é justamente esta arbitrariedade representada na arquitetura:

“Lá embaixo, para seu pesar, encontrou fechado pela primeira vez um corredor que teria encurtado muito o caminho, o que provavelmente se relacionava com o desembarque de todos os passageiros, e teve de buscar passagem a custo por um sem-número de pequenos recintos, corredores de curvas contínuas, curtas escadas que se seguiam sem parar umas às outras, um compartimento vazio onde estava abandonada uma escrivaninha, até que efetivamente – pois fizera aquele trajeto só uma ou duas vezes e sempre em companhia de muitas outras pessoas – ele se perdeu por completo”<sup>122</sup>.

<sup>122</sup> Franz Kafka. *Contemplação e O foguista*. p. 46.

O simples detalhe do “corredor que teria encurtado muito o caminho”, mas que estava fechado, tem papel tão central no desenrolar da história que, talvez buscando camuflar a arbitrariedade, o narrador sente a necessidade de explicar seu fechamento: “o que provavelmente se relacionava com o desembarque de todos os passageiros”. Justificativas arbitrárias, uma espécie de ladainha (esta, aliás, presente em demasia em algumas histórias de Kafka, e que dão argumento para alguns críticos julgarem os romances como momentos em que o estilo do autor não se desenvolve por completo) que visa embaçar a força da metáfora: o caminho está fechado para Karl Rossmann.

Fechado por diversos motivos, um dos quais, seu ser estrangeiro. Os narrativas de viagem são dos temas principais de Kafka, assim como o estrangeirismo de seus personagens. Rossmann, assim como o caixeiro-viajante Gregor Samsa, não pode encontrar sossego em lugar algum. A tendência do cenário kafkiano e de suas potências a manter tudo estável entra em choque com a insistente movimentação dos heróis: eis a origem do conflito. K. é o viajante que quer devassar o mais intimamente como possível o país estrangeiro. É punido pela intimidade não consentida. Josef K. é a princípio jogado em um ambiente do qual todos conhecem as regras, menos ele. Todas as suas ações vão no sentido de conhecer estes *locus* estranho, a lei. Daí surgirá sua condenação. Gregor Samsa tornou-se tão estranho em seu própria trabalho e em sua própria família que se transformou em um estrangeiro no próprio corpo. Inúmeras as figuras, o viajante de *Na colônia penal*, o jovem que tenta cruzar os vilarejos, o mensageiro imperial, até mesmo o homem do campo que busca a lei, todas, como Karl Rossmann, deslocadas em seus locais de chegada, sem acesso ao código que lhes permita compreender a lei. A analogia histórica com a figura do judeu-exilado-viajante é clara, daí, aliás, sua importância fundamental para a compreensão do processo de *estranhamento* pelo qual passa o homem moderno: a alienação no que antes estava mais próximo, o estranhamento do eu. Estranhamento no sentido freudiano do termo, *Unheimlich*, já que não se trata apenas do lançar-se aventureiro do protagonista em um novo mundo, mas do estranhar-se em algo íntimo, no doméstico. Quando Walter Benjamin fala sobre a irrupção do mundo pré-histórico nas narrativas de Kafka, ele se refere não apenas ao recurso estilístico do autor de apresentar imagetivamente os poderes que antes agem de forma velada no real e na subjetividade, mas a um processo pelo qual passou a humanidade nos tempos modernos, e que Kafka não apenas percebeu como soube retratar em suas narrativas.

O indivíduo torna-se alienado, ou seja, estrangeiro, em seu próprio país, em sua própria casa, em seu próprio corpo. O objeto com o qual Gregor Samsa se espanta é ele mesmo. O homem moderno estranhou-se para o estranho mundo, pois transformou seu íntimo, seu doméstico e seu familiar, ali onde residia o núcleo mesmo, pulsante, da própria individualidade, em objeto que pudesse capturar: a necessidade moderna de controle total obrigou a transformar-se o próprio sujeito em objeto para que pudesse também ele próprio controlar-se.

Não cabe considerarmos sobre as questões históricas e sociais que levaram a humanidade a esta situação específica que Kafka retrata (situação aliás que parece longe de estar superada), mas talvez pudéssemos observar em suas próprias descrições algumas indicações do autor: é na América que o viajante-modelo Karl Rossmann toma contato a princípio com a ‘burocracia arquitetônica’ (talvez pudéssemos, como Walter Benjamin, falar de barbárie arquitetônica) do navio, em “O foguista”, depois com as absurdas relações de poder, de distorções retóricas sobre o justo e o verdadeiro, nas discussões infrutíferas sobre as reivindicações do trabalhador do navio, o foguista, que dá título à narrativa, para enfim, no prosseguimento do romance, ver surgir o novo mundo, em seu duplo sentido: a ascensão triunfante do Capitalismo, e a América, local em que esta ascensão se dará de forma mais intensa. Não é acaso que no olhar deslocador (e profético, poderíamos dizer) de Kafka, a Estátua da Liberdade segure uma espada. A descrição triunfante da chegada ao novo mundo, guarda, em segredo, como nas constantes observações de *Contemplação*, como na observação do também observador melancólico Karl Rossmann, um pressentimento: “O foguista bateu respeitosamente na porta e, quando gritaram “entre!”, exortou Karl, com um movimento de mão, a entrar sem medo. Ele também entrou, mas ficou parado junto à porta”<sup>123</sup>. Como viajante temeroso, ele hesita diante das portas. No limiar, com o olhar especial do viajante, aquele que permite enxergar as matizes de cores que o hábito cinzento encobre, Karl viu:

“as ondas do mar e ao contemplar o alegre movimento delas bateu-lhe o coração como se não tivesse enxergado o mar ininterruptamente por cinco longos dias. Grandes navios cruzavam as rotas uns dos outros e só cediam ao impacto das ondas na medida que seu peso permitia. Quando se apertava os olhos, eles pareciam balançar por causa do próprio peso. Levavam nos mastros bandeiras estreitas e compridas que a viagem havia enrijecido mas que apesar disso ainda se agitavam de cá para lá. Provavelmente dos

---

<sup>123</sup> Idem, p. 56.

vasos de guerra ressoavam as salvas de tiros, os canos de canhão de um deles, que não estava passando muito longe, cintilavam no reflexo do seu manto de aço e iam como que acariciados pela viagem segura, lisa e no entanto não horizontal. Pelo menos da porta só era possível observar a distância naviozinhos e barcos que afluíam em massa pelas aberturas entre os grandes navios. Mas atrás de tudo isso estava Nova Iorque e ela fitava Karl com as cem mil janelas dos seus arranha-céus. Sim, neste compartimento sabia-se onde se estava”<sup>124</sup>.

O que encontramos nesta bela descrição de Kafka são os indícios do que o jovem Rossmann iria encontrar na sociedade burocratizada estadunidense: o peso da burocracia e alienação moderna. Assim como os barcos que navegam indiferentes aos revezes marítimos, da mesma forma o funcionário terá de fazer-se surdo às próprias necessidades, estranhar-se de seu íntimo, para poder atender as demandas do trabalho. Mesmo o relativo lirismo expressionista que se poderia tirar desta cena de canhões pesados que rasgam o mar azul é completamente espantado, como um pássaro leve, com a chegada do Hecatonquiuro de cem olhos, ou cem mil janelas: a cidade moderna.

Para concluirmos nossa abordagem de “O foguista”, gostaríamos de observar que a nova relação do indivíduo com o espaço na modernidade é exemplarmente representada na figura do viajante kafkiano. Podemos, ainda nesta narrativa, observar duas conseqüências negativas desta nova relação: cada uma ligada a um diferente elemento de limiar, porta e janela.

Observemos o atravessar da porta. Já apontamos como o estrangeiro hesita diante da travessia entre um ambiente e outro, mão na maçaneta e de coração palpitante, ele aguarda diante do batente. Estando do lado de fora, junto ao corredor, onde tudo é fugidio e a fuga rápida é possível, o estrangeiro, neste não-lugar que é o limiar, encontra-se paradoxalmente em um espaço com o qual se identifica. É aliás, sua não identificação com qualquer outro cômodo, que faz com que o espaço de transição, de limiar, lhe seja característico. Odradek, talvez a alegoria maior do estrangeiro na obra de Kafka, habita apenas locais de transição, é o habitante por excelência dos limiares, é ele mesmo um espaço indistinto entre o humano e a coisa, o familiar e o estranho, o fugidio e o eterno: “Ele se detém alternadamente no sótão, na escadaria, nos corredores, no vestibulo”<sup>125</sup>.

Walter Benjamin, no caderno dedicado às prostitutas e ao jogo (figuras, por excelência, do fugidio, do tempo que se lança contra o contínuo da burocracia) de seu

<sup>124</sup> Idem (nossos grifos).

<sup>125</sup> Franz Kafka. *Um médico rural*, p. 44.

projeto *Passagens*, reflete sobre a experiência do limiar e sobre seu declínio na modernidade:

“Ritos de passagem – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso, também o despertar.) E, finalmente, tal qual as variações das figuras do sonho, oscilam também em torno de limiares os altos e baixos da conversação e as mudanças sexuais do amor. “Como agrada ao homem”, diz Aragon, “manter-se na soleira da imaginação!” (*Paysan de Paris*, Paris, 1926, p. 74). Não é apenas dos limiares destas portas fantásticas, mas dos limiares em geral que os amantes, os amigos, adoram sugar as forças. As prostitutas, porém, amam os limiares das portas do sonho. – O limiar [*Schwelle*] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [*Grenze*]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwollen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra o seu significado”<sup>126</sup>.

A falta não apenas de ritos de passagem – estas interrupções no contínuo da história pessoal e comunitária que ajudam o indivíduo a compreender o desenvolvimento de sua própria vida -, mas do espaço de indiferenciação, do mesclado, do momento em que o consciente se desenrijece permitindo que as águas do inconsciente irriguem a consciência, esta experiência que permite ao indivíduo perder-se um pouco para, como aquele viajante que retorna cheio de novas histórias, reencontrar-se transformado pelo transbordar do sonho, este espaço foi excluído da concepção causal e linear de temporalidade. Dorme-se para estar descansado para o trabalho, não para sonhar. Talvez por isto os loucos da cidade distante de “Crianças na rua principal” não durmam. Tendo sido expulso o sonho do momento do sono, teve ele de refugiar-se na própria vigília. Eis o aspecto de sonho do qual estão revestidas as mais interessantes narrativas de Kafka. Eis a constante vontade de dormir de seus personagens, como se adentrando a antiga casa do sono, pudessem despertar a própria realidade. A sádica cena em que K. adormece quando sua única possibilidade de salvação se apresentou é a resposta irônica a esta procura. Mesmo Karl Rossmann acha que deitando-se na cama do fogueira, talvez seus problemas sejam resolvidos. Quando Adorno disse que Kafka havia expulsado o sonho de suas narrativas, talvez ele não tivesse atendado ao fato de que o próprio sonho é quem havia irrompido no real, daí a

<sup>126</sup> Walter Benjamin. *Passagens*, pág 535, fragmento [O 2a,1].

não necessidade de buscá-lo no inconsciente. Também o perder-se do gozo sexual é um dos últimos refúgios da experiência liminar, como o próprio Benjamin faz lembrar a partir da etimologia da palavra em alemão. A experiência sexual permite ao indivíduo colocar-se em uma zona de intersecção como que saindo de seu próprio corpo para encontrar-se em outro. Está em parte aí a explicação para a libido insaciável dos personagens de Kafka. Frida e K. buscam mais um encontrar-se renovado a partir da experiência liminar entre os corpos do que conhecerem um ao outro realmente. O conhece-te a ti mesmo passa a exigir um estranhamento da identidade.

Jeanne Marie Gagnebin, refletindo sobre o acima citado fragmento de Walter Benjamin, afirma:

“A advertência de Benjamin não possui só um alcance terminológico e conceitual; também aponta para sua reflexão histórica, em particular sua teoria da modernidade. (...) Quando lembramos das análises de Benjamin da estrutura temporal da poesia baudelairiana, entendemos melhor a razão dessa pobreza [de experiências liminares]. Se o tempo na modernidade – em particular no capitalismo – encolheu, ficou mais curto, reduzindo-se a uma sucessão de momentos todos iguais sob o véu da novidade (como no fluxo incessante de produção de novas mercadorias), então só pode diminuir drasticamente o senso por ritmos diferenciados de transição, tanto na experiência sensorial quanto na espiritual e intelectual. As transições devem ser encurtadas ao máximo para não se “perder tempo”. O melhor seria poder anulá-las e passar assim o mais rapidamente possível de uma cidade à outra, de um país a outro, de um pensamento a outro, de uma atividade à outra, enfim como se passa de um programa de televisão a outro com um mero toque na tecla do assim chamado “controle remoto”, sem demorar inutilmente no limiar e na transição. O que se perdeu com esses novos ritmos (que podem também ter qualidades positivas) é aquilo que Benjamin, citando o grande antropólogo Arnold van Gennap, chama não só de passagem, mas de “ritos de passagem”, título do livro de van Gennap”<sup>127</sup>.

A aceleração do tempo trazida com a modernidade troca qualquer indistinção de passagem, pelo salto direto. A vida, ao invés de ser entendida por parábolas, no duplo sentido do termo, passa a ser medida em hertz. O tempo de indistinção, necessário a transformação do indivíduo para que este se adeque a sua nova condição é atropelado e planificado em prol do “Time is Money”. Imaturo de experiência de dissolução, de perder-se para conhecer, cai o homem moderno em um outro tipo de limiar, este da absoluta negatividade, o do *status quo* desorientado. Abandonando o tempo necessário de travessia ele, sem dar-se conta, abre mãe de seu ponto de partida e de chegada.

<sup>127</sup> Jeanne Marie Gagnebin. “Entre a vida e a morte”, Manuscrito.

Tornam-se, como os infantis ajudantes de K., velhos com a terrível aparência de uma criança que maturou de mais, sem crescer.

Além da misteriosa atração que o estrangeiro sofre pelos espaços liminares, há também um outro motivo ligado ao aparente receio desta figura em cruzar a porta para adentrar um cômodo. Ele hesita, pois tendo vindo de outro lugar, não está disponível a ele, como deveria estar aos nativos, o conhecimento dos costumes e das leis locais. Qualquer passo em falso pode levar à força. A situação não é menos perigosa quando ele já se encontra em um interior. Sua relação com a porta é de receio e segurança: ela é a barreira que impede o estranho de adentrar.

Vê-se que nos dois casos há, portanto, um sentimento comum: o medo diante do desastre iminente. Há uma paranóia constante na obra de Kafka que, às vezes representada no desespero de personagens menores como os torturados de *O processo* ou dos nativos fugitivos de *Na colônia penal*, melhor se apresenta no detalhe arquitetônico. Como no mundo das crianças, em que de atrás de cada porta de armário, ou debaixo das camas e das escadas, ou dos sótãos e porões, pode surgir a qualquer momento o monstro, também no cenário do escritor tcheco a violência arbitrária e inesperada pode surgir através de cada um dos orifícios e dobras destes cenários... e eles estão cheios destes espaços sombrios. É por isso talvez que Gregor Samsa, como experiente viajante, tranque as três portas do seu quarto antes de dormir. É um sentimento próximo a esta constante iminência da catástrofe que faz com que Karl Rossmann se assuste com a chegada de Schubal – ele vem não apenas para condenar os esforços de redenção e justiça com o qual se ocupava o jovem Karl, mas vem também acompanhado com uma tropa de fortes marinheiros e lascivas cozinheiras, prontos para dominar qualquer impulso de resistência do foguista. A figura que pode surgir a qualquer momento, tomando de surpresa um indivíduo que acreditava compreender os desígnios de direito e justiça do espaço, irrompendo violentamente a porta do quarto tem dois ecos na biografia de Kafka. O primeiro, e menos relevante, é a cruel descrição presente na “Carta ao Pai”:

“Uma noite eu choramingava sem parar pedindo água, com certeza não de sede, mas provavelmente em parte para aborrecer, em parte para me distrair. Depois que algumas ameaças severas não tinham adiantado, você me tirou da cama, me levou para a *pawlatsche* e me deixou ali sozinho, por um momento, de camisola de dormir, diante da porta fechada. Não quero dizer que isso não estava certo, talvez então não fosse realmente possível conseguir o sossego noturno de outra maneira; mas quero caracterizar com isso

seus recursos educativos e os efeitos que eles tiveram sobre mim. Sem dúvida, a partir daquele momento eu me tornei obediente, mas fiquei internamente lesado. Segundo a minha índole, nunca pude relacionar direito a naturalidade daquele ato inconseqüente de pedir água, com o terror extraordinário de ser arrastado para fora. Anos depois eu ainda sofria com a torturante idéia de que o homem gigantesco, meu pai, a última instância, podia vir quase sem motivo me tirar de cama à noite para me levar à *pawlatsche* e de que, portanto, eu era para ele um nada dessa espécie”<sup>128</sup>.

O segundo, comparável ao primeiro apenas pelo pavor daquele que é capturado diante da onipotência terrível do invasor, é a experiência histórica do totalitarismo, que Kafka não vivenciou, mas que com certeza pressentiu e soube expressar em sua literatura. Tropas de polícias políticas invadiram casas a todo o momento e a porta, que se em algum momento marcava a chegada do estrangeiro e permitia ao anfitrião a escolha entre uma relação hospedeira ou hostil, nas experiências trágicas do século XX permitiam a este apenas a paralisação diante do terror. Milan Kundera, em 1986, descreve este cenário kafkiano a partir da comparação com o totalitarismo, este que o autor viveu na influência soviética na Checoslováquia:

“Depois de ter alargado o cenário dos escritórios às dimensões gigantescas de um universo, Kafka conseguiu, sem poder se dar conta, transmitir uma imagem que nos fascina por sua semelhança com a sociedade que ele jamais conheceu que é a dos habitantes de Praga de hoje. Na verdade, um Estado totalitário não é senão uma imensa administração: tendo em vista que nele todo o trabalho é estatizado, as pessoas de todas as profissões tornaram-se *funcionários*”<sup>129</sup>.

Não apenas as diversas subjetividades são planificadas no papel de ‘funcionário’, no grande espetáculo do estado totalitário, quanto à própria relação que estas subjetividades estabelecem com o espaço se altera radicalmente. “A sociedade totalitária, sobretudo em suas versões extremas, tende a abolir a fronteira entre o público e o particular; o poder, que se torna cada vez mais opaco, exige que a vida dos cidadãos seja transparente ao máximo”<sup>130</sup>. Basta pensar nas cenas eróticas entre K. e Frida, n’*O castelo*, ou na primeira audiência de Josef K., com todos os seus vizinhos observando pela janela, para se ter, na literatura, o aspecto objetivo e a recepção subjetiva desta abolição de fronteiras. A janela é, em algumas narrativas de Kafka, dentre as quais “O fogueira”, a imagem por excelência da dissolução entre os dois espaços. É através dela

<sup>128</sup> Franz Kafka. *Carta ao pai*, p. 14-15.

<sup>129</sup> Milan Kundera. *A arte do romance*, p. 103.

<sup>130</sup> Idem, p. 100.

que os olhos das grandes estruturas, através dos ‘funcionários’, registram e observam as intimidades dos personagens. As paixões e fraquezas são todas catalogadas de tal forma que o elemento estranho possa ser, assim que possível, neutralizado. Ou eliminado:

“No momento em que o senador advertia Karl para descer com cuidado, este rompeu num choro violento quando ainda estava no degrau mais alto. O senador pôs a mão direita sob o queixo de Karl, manteve-o apertado firmemente contra si e o acariciou com a mão esquerda. Desceram assim, devagar, degrau por degrau, e entraram estreitamente unidos no barco onde o senador procurou um bom lugar para Karl, bem à sua frente. A um sinal do senador, os marinheiros soltaram o barco do navio e logo começaram a remar à toda. Estavam a pouco metros de distância do navio quando Karl fez a inesperada descoberta de que se encontravam exatamente do lado do navio para o qual davam todas as janelas da caixa principal. As três estavam ocupadas por testemunhas de Schubal, que amigavelmente saudavam e acenavam; até o tio agradeceu e um marinheiro fez a façanha de mandar para cima um beijo com a mão sem parar de remar regularmente. Era como se de fato não existisse mais nenhum foguista”<sup>131</sup>.

O que se percebe nesta delicada cena final de “O foguista” é a desolação do herói que, atropelado pelas arbitrariedades, viu sua causa nobre ser posta de lado. A função da janela neste fragmento específico tem algo a ver com a anulação da privacidade na sociedade do controle do total, do Big Brother, em que as paixões e sentimentos mais íntimos tornam-se, como todo o resto, mercadoria. A vergonha de Karl diante de seu fracasso, e a compaixão que sustentava pelo foguista, deixaram de ser elementos de insurreição contra a estrutura estabelecida e passaram, devido a força das arbitrariedades, a ser elementos de um *espetáculo*. O aspecto kitsch, que beira o humor negro, fica explícito com o malabarismo do marinheiro que “fez a façanha de mandar para cima um beijo com a mão sem parar de remar regularmente”. A vergonha – dos temas principais da obra de Kafka, basta pensar na morte de Josef K. - nunca é superada, é antes incentivada como fonte da alimentação sádica dos (tele)espectadores. A causa justa vira temática de *talk show*. A injustiça sofrida pelo trabalhador, diminuída de seus elementos subversivos torna-se outra coisa... “Era como se de fato não existisse mais nenhum foguista”.

A última consideração a fazer sobre o estrangeiro em Kafka talvez seja a de que a própria forma na qual se sedimentam as vivências e idéias do autor tomam uma postura semelhante a desta figura: a da não-identificação (como explicitamos anteriormente). Se por um lado sua vida é como que uma eterna busca pelo local de

<sup>131</sup> Franz. Kafka. *Contemplação e O foguista*, p. 85.

descanso, pela pátria perdida, aí incluída sua constante angústia, por outro é somente ele quem tem o poder de, quem sabe, encontrar uma brecha possível, talvez como o Teatro de Oklahoma, algo que escape ao poder coercivo das estruturas onipresentes representadas na obra de Kafka.

## O Demiurgo sádico

Gregor Samsa, o caixeiro-viajante, acorda certa manhã transformado em um inseto pavoroso. Sua preocupação ao encontrar-se transformado é de estar atrasado para pegar o trem. Ele é representante comercial de sua empresa. Tem de viajar de cidade em cidade sem estabelecer raízes em lugar algum. Ele tem consciência de seu desprendimento e das dificuldades que ele lhe causa em suas relações pessoais:

“Que o caixeiro viajante não é querido eu sei. Todos pensam que ele ganha rios de dinheiro e além disso leva uma boa vida. Não se tem de fato nenhuma oportunidade especial para se analisar melhor esse preconceito. (...) O senhor sabe muito bem que o caixeiro viajante, que fica quase o ano inteiro fora da firma, pode assim se tornar facilmente vítima de mexericos, casualidades e queixas infundadas, contra as quais é completamente impossível se defender, uma vez que na maioria das vezes ele não fica sabendo delas e só o faz quando, exausto, termina uma viagem e já em casa sente na própria carne as consequências nefastas cujas origens não podem mais se descobertas. Senhor gerente, não vá embora sem me dizer uma palavra capaz de mostrar que o senhor me dá pelo menos uma pequena parcela de razão!”<sup>132</sup>.

Assim como o filho que sai de casa e perde na ausência a continuidade dos assuntos e acontecimentos que pautam a vida daqueles que ficaram, alienando-se assim daquele lar primevo, assim o caixeiro-viajante vive para o trabalho, sem dele poder desfrutar qualquer vida independente. Todos os assuntos, para bem ou para mal, lhe são estranhos, chegam tarde, mal contados e geralmente em seu prejuízo. Qualquer convivência de bom tédio, daquele que dá liga e aprofunda relações, lhe é negada. Sua vida é de hotéis e prostitutas.

É costumeiro quando se trata de *A metamorfose* dar uma atenção especial aos motivos da transformação, ao que teria levado Gregor a esta estranha metamorfose. Desde argumentos teológicos, segundo os quais o afastamento do indivíduo moderno de Deus fez com que ele deixasse de ser “imagem e semelhança” do divino, até argumentos mais sociológicos, segundo os quais a alienação do indivíduo moderno, sua reificação nas fábricas, desumanizam o homem. Não teceremos muitas considerações sobre este tema, já que elas, em geral, costumam se afastar do texto. Apenas para nos posicionar, no entanto, vale sublinhar o próprio testemunho de Gregor quanto sua profissão e suas viagens constantes. Nos parece que sua desterritorialização, sua pousada em hotéis e trens, locais de transição, faz com que o não-lugar, o vazio

<sup>132</sup> Franz Kafka. *A metamorfose*, pág 27.

simbólico dos espaços de transição, torne-se sua verdadeira casa. Como aqueles operários que - após as reformas urbanas nas grandes cidades européias na metade do século XIX (Paris com Haussmann) e no começo do século XX no Brasil (Rio de Janeiro com Pereira Passos) - viram-se tendo de passar horas do seu dia deslocando-se das periferias rumo às fábricas (tendo, sem qualquer aumento do salário, a quantidade do seu dia dedicada ao trabalho ampliada), tendo cada vez menos pousada em casa. Alterou-se a própria presença dos pais e mães de família na estrutura familiar. No caso da novela de Kafka, é o filho quem sai e abandona o lar. A ausência de um lar se representa no desprendimento. Daí a questão: qual a importância das raízes para o homem e qual a situação destas raízes na modernidade? Já fizemos considerações sobre a desvalorização da experiência tradicional e sobre como a obra de Kafka é representativa da desorientação<sup>133</sup> daí advinda. A figura de Gregor Samsa como funcionário que passa tanto tempo viajando, que desenraíza-se de vez, a ponto de perder contato com sua história pessoal e primeva, é literalmente transformada para representar o que está apenas no metafórico. Afastado da história e tradição humanas, Gregor acaba por transformar-se em animal<sup>134</sup>.

Sua condição de viajante (representante daquela figura do estrangeiro de que falamos antes) e sua 'humanidade' acabam também por serem invertidas na metamorfose. Ele que antes era o cruzador de soleiras por excelência, aquele que não se deixava prender em ambiente algum, depois da metamorfose é tomado prisioneiro em seu próprio quarto. Por três vezes Gregor tenta sair do quarto, por três vezes ele é, violentamente, rechaçado. Suas tentativas de estabelecer contato com a antiga comunidade são frustradas, pois esta não mais o reconhece enquanto parte dela. Isolado, sem a possibilidade de pertencer ao grupo, ele se interioriza até a morte.

O domínio do pessoal, de "liberdade" e independência ante as instâncias superiores que comumente seriam associadas ao interior da casa, como espaço de oposição do indivíduo em relação ao mundo, em Kafka (e na modernidade absolutista) se invertem. O controle absoluto do indivíduo, de seu corpo e sua conduta, o torna prisioneiro em qualquer dos dois espaços. A questão da opressão familiar,

<sup>133</sup> *Ratlosigkeit*, literalmente "falta de conselho", em alemão

<sup>134</sup> Uma metamorfose narrada do ponto de vista do funcionário, que tem sem dúvida Kafka como um de seus precursores, é a narrativa "O arquivo" de Victor Giudice (originalmente no livro "O Necrológio", Edições O Cruzeiro — Rio de Janeiro, 1972), em que um funcionário, após seguidos cortes de salário e rebaixamentos converte-se em um... arquivo! "João afastou-se. O lábio murcho se estendeu. A pele enrijeceu, ficou lisa. A estatura regrediu. A cabeça se fundiu ao corpo. As formas desumanizaram-se, planas, compactas. Nos lados, havia duas arestas. Tornou-se cinzento. João transformou-se num arquivo de metal".

especialmente ressaltada em Kafka, ajuda a compreender esta inversão. O espaço íntimo, o lar familiar, toma o aspecto violento do mundo exterior. Este, o espaço da convivência em comunidade, acaba por converter-se, também ele em mistério burocrático, como bem expresso na narrativa “Comunidade”:

“ “Os cinco acabam de sair daquela casa”. Desde então vivemos juntos; seria uma vida pacífica se um sexto não se imiscuisse sempre. Ele não nos faz nada, mas nos aborrece, e isso basta: por que é que ele se intromete à força onde não querem saber dele? Não o conhecemos e não queremos acolhê-lo. Nós cinco também não nos conhecíamos antes e, se quiserem, ainda agora não nos conhecemos um ao outro; mas o que entre nós cinco é possível e tolerado não o é com o sexto. Além do mais somos cinco e não queremos ser seis. E se é que esse estar junto constante tem algum sentido, para nós cinco não tem, mas agora já estamos reunidos e vamos ficar assim; não queremos, porém, uma nova reunião justamente com base nas nossas experiências. Mas como é possível tornar tudo isso claro ao sexto? Longas explicações significariam, em nosso círculo, quase uma acolhida, por isso preferimos não explicar nada e não o acolhemos. Por mais que ele torça os lábios, nós o repelimos com o cotovelo; no entanto, por mais que o afastemos, ele volta sempre”<sup>135</sup>.

O espaço pública tampouco está disponível ao personagem, pois, para usar a expressão tradicional, trata-se de um jogo de cartas marcadas. A comunidade que se estabelece a partir de um critério (supostamente) arbitrário, rechaça qualquer que não possua a marca de nascença, que não pertença à casta.

O que resta então a ele, se não encontra verdadeira identificação em nenhum espaço? Resta, pois, o não-lugar. Os ambientes de passagem, os veículos de transportes, o vazio simbólico e arquitetônico das escadas e limiares. Quando mesmo este espaço mínimo de existência do sujeito lhe é negado, resta apenas a interiorização – o anti-espaço, pois, a negação da espacialidade em favor da subjetivação absoluta – até a morte.

O poder de provedor da família, que antes permitia a ele a livre travessia dos territórios, é invertida até o absurdo da prisão domiciliar. Como se sua liberdade de ir e vir fosse o tempo inteiro pautada pela relação com o trabalho. Uma vez desocupado seu posto, o qual ele ocupava mais por obrigação moral que por gosto, qualquer direito lhe é negado. Sua existência é no máximo tolerada até a morte. Tolerada apenas para que o não reste na memória o peso do ato de violência. A paciência com o 'incômodo' permite a posterior consciência limpa da família.

<sup>135</sup> Franz Kafka. “Comunidade”, in *Narrativas do espólio*, p. 12-13.

O primeiro contato depois da metamorfose marca o mal-estar da família com a mínima alteração da estrutura parasitária na qual ela está assentada. Gregor é abordado pelos familiares pelas três portas do quarto ao mesmo tempo:

“Decerto por causa da porta de madeira não se podia notar lá fora a alteração da voz de Gregor, pois a mãe se tranquilizou com essa explicação e se afastou arrastando os chinelos. Mas a breve conversa chamou a atenção dos outros membros da família para o fato de que Gregor, contrariando as expectativas, ainda estava em casa – e já o pai batia, fraco mas com o punho, numa porta lateral.

- Gregor, Gregor, chamou. – O que há?

E depois de um intervalo curto advertiu outra vez, com voz mais profunda: - Gregor, Gregor!

Na outra porta lateral, entretanto, a irmã lamuriava baixinho: - Gregor? Você não está bem? Precisa de alguma coisa?”<sup>136</sup>.

A primeira aparição de nosso objeto de pesquisa em *A metamorfose* é total. Surgem todas as mais importantes em única aparição opressora. Como naqueles pesadelos animistas das crianças, não apenas os braços, mas as próprias portas abrem suas bocas buscando engolir o operário que se recusa ao trabalho. Cada uma das três portas do quarto de Gregor balançada pelas interrogações de cada um dos três familiares - “fraco mas com o punho”. “- Gregor, abra, eu suplico. Gregor entretanto não pensava absolutamente em abrir, louvando a precaução, adotada nas viagens, de conservar as portas trancadas durante a noite, mesmo em casa”<sup>137</sup>.

Gregor, tão estrangeiro quanto Karl Rossmann, mas um pouco mais experiente, tranca sua porta todas as noites. Também em sua própria casa o hábito permanece já que o espaço do estrangeiro é o limiar, a passagem, o não-lugar. No momento em que dá o passo fora de casa – mesmo que este passo seja em virtude de manter em funcionamento a própria casa, como no caso do filho que sai para trabalhar – está ele, sem retorno possível, desligado. Aquele que ousar retornar terá o mesmo destino do filho pródigo descrito em “Volta ao lar”.

Também a configuração espacial de *A metamorfose* tem semelhanças com “Volta ao lar”. Se nesta narrativa, objetos são dispostos de forma que simbolizem a passagem decadente do tempo – do espaço abandonado pelo narrador como se depois de sua saída, nada ali tivesse sido alterado -, no quarto de Gregor também os elementos representativos de humanidade são aos poucos sendo levados embora (e como sempre, sob o argumento da boa vontade...). O único resquício de sua forma anterior, pelo qual

<sup>136</sup> Franz Kafka. *A metamorfose*. p. 11 e 12.

<sup>137</sup> Franz Kafka. *A metamorfose*, p. 12.

ele combate, é o quadro da mulher com as peles. Ironicamente, é o elemento mais pulsional, mais ligado a seu lado animal, que está simbolizado no quadro. Como se o lado pulsional fosse ainda mais humano, mais profundamente humano, que a faceta de funcionário de Gregor. Também as condições atmosféricas, impregnadas de subjetividade, tão objeto do lirismo excluído do narrador como os próprios personagens, expressam o fim de caminho: “Nesses instantes dirigiu o olhar com a maior agudez possível à janela, mas infelizmente só era possível receber pouca confiança e estímulo da visão da névoa matutina que encobria até o outro lado da rua estreita”<sup>138</sup>.

Sobre esta posição anti-subjetivista, de frieza desumanizada – poder-se-ia dizer que se trata também de um trabalhador narrando ou escrevendo a história – Roberto Schwarz, a partir da narrativa “A preocupação de um pai de família”, daquele mais estranho, mais estrangeiro (e também mais carregado de esperanças, diz Walter Benjamin) personagem, Odradek, tece reflexões precisas e reveladores:

"O homem razoável, como vimos, pretende não ser um chato. Sem prejuízo de solicitar a aprovação geral, o pai de família dá uma descrição cômica de Odradek, apresentado como velharia cuja finalidade se perdeu. É ridículo um ser que tenha forma de carretel sem ser carretel, tanto mais se estiver coberto de fio embaraçado. O riso, diante da coisa inútil e obsoleta, é de superioridade. À superioridade do homem sensato e risonho acrescenta-se a do homem prático. Adiante vem a do adulto, criada pelo bonomia com que se fala do pequeno Odradek. O procedimento é sempre o mesmo: aliciar o leitor, estabelecer o acordo tácito entre adultos, brancos, civilizados"<sup>139</sup>.

É conhecido em Kafka o descompasso entre a clareza da linguagem e a sombrosidade da situação. Os mistérios são apresentados de cara limpa, como um mágico que mostra as mangas vazias durante o truque. O que não é claro, é que esta contradição formal é representativa de um descompasso ainda maior, ainda mais incrustado nas entrelinhas do texto. Nestes claros enigmas kafkianos, o descompasso principal é o da posição política. Não há na literatura moderna, maior oposição entre a posição do narrador e o que está sendo narrado. É neste sentido, aliás, que Kafka é herdeiro e admirador de Flaubert. O narrador kafkiano, em suas variadas encarnações, se coloca o mais como pode do ponto de vista do burguês, do pai de família que quer sempre agradar. A sensação costumeira quando se lê Kafka de que o narrador e a própria construção do texto são sádicos nada mais é que o pressentimento da violência

<sup>138</sup> Franz Kafka. *A metamorfose*, p. 14.

<sup>139</sup> Roberto Schwarz. "Tribulação de um pai de família", in: *O pai de família e outros estudos*, p. 23.

burguesa camuflada. Como Roberto Schwarz bem observa: "O procedimento é sempre o mesmo: aliciar o leitor, estabelecer o acordo tácito entre adultos, brancos, civilizados". De um lado temos um narrador, "urbano demais para desejar a morte de um ser que não faz mal a ninguém"<sup>140</sup>, de outro Odradek, que em sua não utilidade ofende até as bases do sistema econômico vigente. O brilhantismo de Kafka não está em mostrar que "o lugar social da vida pacificada, no mapa burguês, é inconfessável; mas é o lixo", mas em mostrar o quão sujo é o próprio olhar deste burguês. De reconstruir em uma mimese hiper realista o olhar conciliador do dominador que não quer olhar suas mãos sujas. Caberia, talvez, ainda sim a crítica vulgar de que Kafka é um escritor burguês não tomasse o escritor a palavra contra o próprio narrador. Schwarz explicita:

"A sua violência literária, entretanto, a história a deve a uma frase, espantosa, - que é o contexto do conto inteiro. Odradek, após dizer que não tem casa certa, ri; comenta o narrador: "mas é uma risada, como só sem pulmões se produz". A frase é nitidamente diversa das outras. Tem peso maior, porque é escrita com o corpo. Para descrever o riso de Odradek, o pai de família abandona a postura visual, "objetiva", cujo objeto é externo e indiferente por natural, e procura uma imagem do sentimento interno: o que o separa da alegria de Odradek são os pulmões. A frase não permite a leitura à distância - a que o narrador convida - pois é ininteligível se não consultamos o nosso corpo; o seu terror está na "verificação" a que obriga, verificação que é toda pessoal: tomar conhecimento dela, do riso prodigioso de Odradek, é tomar conhecimento de si em meio à risada ambígua a que o narrador nos conduzira. O sentimento do corpo, limite diante da leveza inorgânica de Odradek, dá nervo renovado à descrição, mesmo retrospectivamente. É o contexto que punge, é a restauração da verdade do diz-que-diz desta prosa"<sup>141</sup>.

O olhar esclarecedor de Kafka sobre a violência do real - e é esta violência que atinge o leitor, é ela aquele trem que assusta os telespectadores, como diz Adorno - permite ao leitor, através do discurso camuflado do narrador, vislumbrar mais do que ele deseja mostrar. Há uma voz ainda por trás deste narrador: é a contradição dilacerante da vida burguesa que quer falar. É o próprio inconsciente do narrador.

*A metamorfose*, em especial, está cheia de momentos em que a situação de Gregor é levada a tal exagero de crueldade que flerta duplamente com o ridículo e com o sádico. Um exemplo característico é a conhecida, e estranha, cena das maçãs:

"A falta de fôlego começou a se fazer notar, uma vez que, mesmo nos velhos tempos, não tinha um pulmão inteiramente

<sup>140</sup> Idem, p. 25-26.

<sup>141</sup> Idem, p. 24-25.

confiável. Enquanto cambaleava de cá para lá, quase não matinha os olhos abertos, a fim de reunir todas as forças para a corrida; no seu torpor não pensava em outra maneira de se salvar senão correndo; e tinha quase esquecido que as paredes estavam à sua disposição, embora aqui elas permanecessem obstruídas por *móveis cuidadosamente talhados, cheios de recortes e pontas* – quando nesse momento alguma coisa, atirada de leve, voou bem ao seu lado e rolou diante dele. Era uma maçã; a segunda passou voando logo em seguida por ele; Gregor ficou paralisado de susto; continuar correndo era inútil, *pois o pai tinha decidido bombardeá-lo*. Da fruteira em cima do bufê havia enchido os bolos de maçãs e, por enquanto sem mirar direito, as atirava uma a uma. As pequenas maçãs vermelhas rolavam como que eletrizadas pelo chão e batiam umas nas outras. Uma maçã atirada sem força raspou as costas de Gregor mas escorregou sem causar danos. Uma que logo se seguiu, pelo contrário, literalmente penetrou nas costas dele; Gregor quis continuar se arrastando; como se a dor surpreendente e inacreditável pudesse passar com a mudança de lugar; mas ele se sentia como se estivesse pregado no solo e esticou o corpo numa total confusão de todos os sentidos. Com o último olhar ainda viu a porta do seu quarto ser aberta com violência e nele se precipitar, à frente da irmã (...) a pedir, com as mãos na nuca do pai, que ele poupasse a vida de Gregor”<sup>142</sup>.

O rechaçamento de Gregor em uma de suas tentativas de retorno ao espaço público da casa, a sala, se dá com tal detalhe imagético que o próprio tom da narrativa, até então trágico, acaba por descambar-se, por ter seus limites dissolvidos. Não estivéssemos acompanhando o drama da transformação desde o início, e de um ponto de vista mais próximo de Gregor que dos outros personagens, poderíamos talvez enxergar o pastelão no qual se constitui esta cena. Primeiro pela construção de algumas frases e a utilização de alguns termos: chamar de bombardeamento um punhado de maçãs sendo jogadas é, no mínimo, exagerar. Do ponto de vista estritamente imagético, do significativo, portanto, vemos um velho que caminha muito devagar perseguindo um inseto que também caminha mal, até o ponto de zangar-se e começar a lançar frutas no pobre. A cena de um casal brigando em uma cena de teatro em que jogam coisas um no outro vem a mente. Por outro lado, a crueldade exacerbada da cena – e a colocação de “*móveis cuidadosamente talhados, cheios de recortes e pontas*”, um característico deste detalhamento dolorido – causa a impressão de que a própria história, de que algum demiurgo sádico quisesse punir em demasia. *Temos aí não apenas um narrador sádico – narrador este, assim como aquele descrito por Schwarz, alinhado com o dominador, com o exclusor, com o violentador, não com o agredido, como ficam claras nestas cenas -, mas uma construção sádica. Da punição pela punição. Do detalhe mínimo que aumenta arbitrariamente a dor. Como se Kafka quisesse punir seus personagens. A*

<sup>142</sup> Franz Kafka. *A metamorfose*, p. 59 (nossos grifos).

junção do terror sádico com o pastelão, o mundo só conheceria décadas depois do escritor de Praga, nos filmes Gore, Trash, Lado B, etc.

Um outro exemplo claro deste exagero punitivo, deste levar não apenas à dor extrema, mas ao ridículo extremo o personagem, é, novamente, mais um resultado da tentativa de travessia de Gregor:

“Mas quando enfim estava com a cabeça diante da abertura da porta, feliz, verificou que seu corpo era demasiado largo para passar sem mais por ela. Ao pai, naturalmente, na sua condição atual, não ocorreu nem mesmo remotamente abrir a outra folha da porta, para oferecer a Gregor passagem suficiente. Jamais teria permitido os preparativos minuciosos de que Gregor necessitava para levantar-se, e talvez desse modo, passar pela porta. Ao invés disso, impelia agora Gregor com um ruído excepcional, como se não existisse nenhum obstáculo; a voz atrás dele já não soava como a de um pai apenas; realmente já não era uma brincadeira e Gregor forçou – acontecesse o que quisesse – a entrada pela porta. Um lado do seu corpo se ergueu, permaneceu torto na abertura da porta, um dos seus flancos se esfolou inteiro, na porta branca ficaram manchas feias, ele logo se entalou e não poderia mais se mover sozinho (...) quando o pai desferiu, por trás, um golpe agora de fato possante e liberador e ele voou, sangrando violentamente, bem para dentro do seu quarto. A porta foi fechada ainda com a bengala, depois houve por fim silêncio”<sup>143</sup>.

A escolha de palavras como “feliz” para descrever a situação de Gregor é sarcástica. Ao pai que observa os esforços desesperados do filho transformado de tentar entrar no quarto parece “natural” não esperar os preparativos que demandam sua debilidade. Como se não bastasse todo o esforço do homem inseto, seus ferimentos, sua dor, ao autor foi ainda necessário fazer com que Gregor entalasse na porta. Todo o tom doloroso fica como que alterado com esta nova situação, pois não se trata de um entalar-se claustrofóbico, terrível. É simplesmente o entalar cruel de uma criatura dita inferior. A ajuda, a “liberação”, vem com um chute. A descrição serviria para uma comédia de televisão. Também o “sangrar violentamente” caberia em um Filme de Terror de baixa produção.

Se por um lado a leitura deste tipo de relato, como da literatura de testemunho, tenha um lado masoquista, ou seja, do prazer na observação da dor alheia, por outro não podemos dizer que o mundo que Kafka observava – e temos a impressão de que ele não mudou muito de lá para cá – não se deleitasse também no sofrimento das pessoas. Não se trata da mera representação das mazelas do real, mas de um olhar crítico, mesmo que inconsciente, sobre ela. Kafka não se alinha com o dominador, não se contorce de

---

<sup>143</sup> Idem, p. 31.

prazer. Fosse o caso a identificação com os protagonistas não seria possível. O que ele faz é tomar o olhar burguês costumeiro, nisso reconhecidos autor e leitor, e mostrar, exagerando (e exagerar é a melhor maneira de mostrar um ponto de vista, como nos lembra Antonio Candido), talvez, a perversidade deste olhar. Se com isto o real é melhor exposto, fica, para nós, resolvida a questão vulgar do engajamento ou do posicionamento da literatura de Kafka.

## Diante da porta da lei

“Diante da Lei”, como anuncia o título, é uma parábola sobre o acesso à Lei, o direito do cidadão à Lei, poderíamos dizer. Por outro lado, o termo Lei (sem distinção entre maiúsculo e minúsculo em alemão) pode também estar relacionado a um código moral não cristalizado na escrita. A lei como conjunto de costumes de uma certa comunidade, o ethos, os auspícios da tradição de um certo grupo sobre o indivíduo. Também é possível compreender o acesso à lei como esclarecimento sobre a moralidade de uma ação, ou seja, a consulta do código em busca do juízo sobre uma questão específica. Há ainda uma outra opção derivada do uso corrente da língua da qual nos lembra Jacques Derrida:

“Não podemos reduzir a singularidade do idioma. Comparecer diante da lei significa no idioma Alemão, Francês ou Inglês vir ou ser trazido diante de juizes, os representantes ou guardiães da lei, para o propósito de, em uma corte de julgamento, apresentar evidências ou ser julgado. O julgamento, o veredicto (*Urteil*), este é o lugar, o local, o cenário – este é o necessário para que este evento aconteça: “comparecer diante da lei”<sup>144</sup>.

Também em português, comparecer diante da lei é prestar esclarecimento a algum tipo de autoridade sobre alguma acusação. Na narrativa, no entanto, o homem não parece ter sido convocado por alguma transgressão que tenha praticado. O desejo intenso de alcançar a lei faz pensar que seja mais provável que ele busque esclarecimento ou algum direito. O paradoxo, já do título da narrativa em relação ao texto, portanto, faz parecer que o direito de buscar a lei é negado justamente por ela. Como se a lei se negasse a ela mesma, ao que cabe a questão: como legislar sobre o próprio poder de legislar? Se é impossível que eu, por exemplo, me legisle o direito de legislar, seria possível deslegitimar meu próprio direito de legislar?

Todos estes, e infinitos outros aspectos do tema, poderiam estar sendo buscados pelo homem do campo que busca a lei. Como, então, decidir o foco de nossa análise se não nos é apresentado os motivos que o levaram a sua busca? (A própria não necessidade de motivação, inclusive, é justificável pela reflexão do homem: “A lei deve ser acessível a todos e a qualquer hora”<sup>145</sup>).

---

<sup>144</sup> Jacques Derrida. “Before the Law”, in *Acts of Literature*, p. 188. Optamos pelo texto em inglês devido a nossa deficiência em relação à língua francesa. A tradução para o português, portanto, é feita não a partir do original, mas da tradução estadunidense.

<sup>145</sup> Franz Kafka. “Diante da lei”, p. 27.

Um dos aspectos pelos quais Kafka compõe sua concepção sobre a Lei – já que o gênero parábola é, em certo sentido, também a apresentação alegórica de uma concepção em relação aos temas, conceitos e objetos manipulados na narrativa – é que o homem, que vem do campo, ou seja, que talvez a partir desta caracterização esteja em oposição de distância com a Lei, esta localizando-se, ou ao menos sua entrada, portanto, na cidade, tem de se deslocar para chegar até a Lei. Ela não paira então clara e acessível a todos, seja no senso comum da cultura oral, seja no código judiciário escrito, mas tem de ser alcançada. No caso do homem do campo, aquele que vem do campo, o acesso à Lei tem de ser buscado em outro lugar que não o próprio espaço, o rural, que ela rege. Desta constatação caberia a questão ou ao menos a desconfiança (comprovada na trágica conclusão da narrativa) sobre a adequação desta lei às condições reais deste alhures. Legisla-se de um local em oposição ao campo, a cidade, sobre o campo, assim como no ciclo de narrativas sobre a construção da Muralha da China em que se legisla sobre o distante e desconhecido, estando também o legislado nas sombras da ignorância sobre quem o legisla. Esta desconfiança poderia ser ainda incrementada se a partir da informação final do guardião da porta, ou porteiro (*Türhüter*), considerarmos que esta lei não é universal – como exigiria a própria ontologia da Lei, que ela legisle sobre todos, e não apenas sobre alguns, mesmo que de formas variadas para indivíduos variados -, ou seja, que seu acesso destina-se a um único homem (o que por si só já a torna anti-democrática) que não vivenciando-a em seu cotidiano, distante, rural, não é sujeito desta lei, não a compõe. Daí podemos dizer que se trata de uma lei destinada a alhures e também a outrem. Pois se uma lei é criada em uma sociedade por uma sociedade – mesmo do ponto de vista de uma lei religiosa, também ela está simbolicamente ligada ao povo sobre o qual se legisla, ao povo escolhido pela divindade para receber aqueles mandamentos específicos -, uma lei que distingue absolutamente, ou seja, sem contato, as duas partes da lei, é uma lei para outros.

Tamanha alteridade em relação *ao que legisla e a quem é legislado* faria pensar sobre a autoridade desta lei, ou seja, sobre *em nome de que* ou *de quem se legisla*. Esta questão sobre o referencial segundo o qual se age, se reflete e se afirma é talvez a questão principal a partir da qual surgem os debates na Modernidade. A morte de Deus - e não seria por acaso que Josef K. discute com um padre e em um igreja - é responsável pelo insucesso do homem do campo? Estamos, assim como o homem do campo, diante de uma lei que não é universal, talvez pela falta, na Modernidade, de um critério

universal<sup>146</sup>. A alteridade radical do homem com a Lei parece, para nos utilizarmos do trocadilho, uma porta de entrada propícia para esta paradoxal narrativa. Para tanto, desçamos ao texto, principiando por sua posição nos livros.

A parábola “Diante da lei” foi escrita por volta de 1914 em conjunto com o romance *O processo*. Posteriormente foi incluída no volume de “pequenas narrativas” *Um médico rural*. Apenas para nos situar sobre este último, ao qual voltaremos adiante, observamos que estes temas recorrentes na obra de Kafka, como ressaltados nesta pesquisa - alteridade, estrangeirismo, comunidade, etc – são quase que protagonizados em duas narrativas que cercam “Diante da lei”. “Uma folha antiga”, a narrativa sobre o conflito cultural entre dois povos, e “Chacais e árabes”, a narrativa sobre um conflito tradicional entre duas espécies, por assim dizer, como que enquadram a parábola que agora analisamos. Como aponta Modesto Carone, a disposição das narrativas em *Um médico rural* parece ter sido preparada, e Kafka insistiu bastante com seus editores por isto, a partir de uma “rigorosa organização temática”<sup>147</sup>. É possível supor, portanto, que ele estivesse atento à temática do conflito entre comunidades e entre indivíduo e comunidade.

Em *O processo* a parábola está emoldurada por outros temas. É interessante notar que, se por um lado nossa leitura é como que guiada pela posição da narrativa nos livros, por outro, as diferentes temáticas para as quais somos levados, e a profundidade que elas alcançam, apenas comprovam a qualidade do texto. O contexto do romance é a crescente sensação de desespero de Josef K. e seu medo de perder o emprego no banco.

Existe aqui uma semelhança entre a posição de K. e de Gregor Samsa. Ambos, ao abaterem-se por uma misteriosa tragédia, têm como impulso a manutenção do emprego, como se fosse sempre o essencial e o mais importante. Como se no mundo do trabalho industrializado ser ativo neste processo de compra e venda de mercadorias e pessoas (na forma de sua força de trabalho) fosse requisito básico para pertencer à coletividade:

“Não queria ser retirado nem por um dia do âmbito do seu trabalho, pois o temor de não ter mais permissão para voltar era grande demais; medo que ele reconhecia, de maneira muito precisa, ser exagerado, mas que apesar disso o oprimia”<sup>148</sup>.

<sup>146</sup> Mesmo o capital, do ponto de vista de uma sociedade integrada ao sistema capitalista, dificilmente pode ser considerada um critério metafísico.

<sup>147</sup> Modesto Carone. “Catorze contos exemplares”, in *A metamorfose* de Franz Kafka.

<sup>148</sup> Franz Kafka. *O processo*, p. 244.

O receio ser expulso da comunidade é o que faz com que Josef K. tente a todo custo manter-se no escritório. É isso que o faz, também, aceitar o convite de acompanhar o italiano. Sua escolha não se deveu a algum tipo especial de amor e dedicação às artes – Josef K. é claro ao explicitar que foi membro da sociedade de preservação dos monumentos artísticos da cidade “apenas por motivos comerciais”<sup>149</sup> -, elas, neste caso, representam apenas o incômodo e a oportunidade comercial.

Tal obrigação acaba, por fim, mostrando-se um misterioso embuste. Como se o Tribunal ele mesmo quisesse levar K. à catedral para o diálogo com o padre. Uma das várias surpresas preparadas para o personagem, e para o leitor, é o culto destinado a uma única pessoa: “Mas era mesmo possível haver um sermão? Será que K. podia representar sozinho a comunidade? E se ele fosse um estrangeiro que quisesse apenas visitar a igreja? No fundo, não era outra coisa”<sup>150</sup>. Cada um, neste mundo, é um mundo isolado. É aliás, um estrangeiro isolado no mundo. Deve haver uma missa para os aceitos, e outras, isoladas, aos não pertencentes. A tentativa de fuga de K. é abalada por uma voz praticamente vinda dos céus: “Mas não era a comunidade de fiéis que o sacerdote chamava; era algo inequívoco e não havia escapatória; ele bradava: - Josef K.!”<sup>151</sup>.

Quem chama Josef K.? Claro que o padre, mas em nome de quem? Do Tribunal? Dele mesmo? De Deus? O assombro da situação se intensifica pela oposição que o narrador estabelece: “não era a comunidade de fiéis que o sacerdote chamava”. A missa, o ritual religioso, uma das atividades mais distintamente coletivas, comunitárias, em *O processo*, se inverte, torna-se pregação para um único homem. A desmedida da situação é tão grande quanto a Catedral que deveria dar abrigo a comunidade de fiéis. Josef K. está de tal forma isolado de sua comunidade, é tão estrangeiro, que as palavras do padre – ou de quem fala através dele – exigem uma missa de ouvinte único. A pena, afinal, é individual.

É neste contexto que se inicia o debate de ambos pela interpretação da parábola. Cabe observar aqui um exemplo claríssimo daquela ladainha típica dos personagens kafkianos, de sua maneira de discutindo o raso dizerem coisas importantes, que não se compreende claramente, ou de ter conversas profundas embora vazias. A indistinção entre conteúdo latente (metafórico) e conteúdo expresso (literal), ou entre argumento

---

<sup>149</sup> Idem, p. 245.

<sup>150</sup> Idem, p. 255.

<sup>151</sup> Idem, p. 256.

retórico e crença verdadeira, torna este diálogo uma das mais finas criações de Kafka. Um exemplo simples e pontual:

“- Mas eu não sou culpado - disse K. - É um equívoco. Como é que um ser humano pode ser culpado? Aqui somos todos seres humanos, tanto uns como outros.  
- É verdade – disse o sacerdote – Mas é assim que os culpados costumam falar”<sup>152</sup>.

Neste curto diálogo temos quase um resumo da discussão dos personagens. A fala carregada de peso existencial, e destoante do tipo de discurso de Josef K., faz levar a questão próxima do supra-humano, do transcendente. Há, não apenas a crença na igualdade entre todos os homens, uma concepção igualitária da humanidade, mas um pequeno elogio do perdão e da absolvição dos pecados. Como se a pequenez do humano, em relação a este referencial secretamente invocado por K. (pois se somos todos humanos, e isto não é uma obviedade, deve haver, portanto, um Outro com quem nos diferenciamos) por ela mesma nos livrasse de qualquer responsabilidade pelo mal cometido. A frase de cunho quase religioso de K. não pode ser negada pelo sacerdote católico e por isso tem de ser rebatida por um seco, retórico e brilhante argumento: o pedido de absolvição, mesmo que para toda a humanidade, tem de partir primeiro da aceitação da falta (o que talvez negue a absolvição...). A crença na redenção da humanidade deve partir da convicção de que estamos longe dela.

O que se deu, na verdade, foi uma inversão de papéis na tentativa de convencimento. K. usa do discurso absolvedor do sacerdote, enquanto este usa do discurso da culpa de K. Toda a consideração metafísica que a discussão pode ter suscitado é jogada por água a baixo. Ou não, porque o debate continua nesta inversão de papéis, nesta mistura entre discurso retórico e discurso de crença. A ambigüidade prossegue até a narração, pelo padre, da parábola:

“- Você é muito amável comigo – disse K., enquanto andavam de lá para cá, um ao lado do outro, na escura nave lateral. - Você é uma exceção entre todos os que pertencem ao tribunal. Tenho mais confiança em você do que em qualquer um dos outros tantos que já conheço. Com você posso falar abertamente.  
- Não se engane – disse o sacerdote.  
- Em relação a que deveria me enganar – perguntou K.  
- Em relação ao tribunal você se engana – disse o sacerdote.  
- Nos textos *introdutórios* à lei consta o seguinte, a respeito desse engano.”<sup>153</sup>.

<sup>152</sup> Idem, p. 258.

<sup>153</sup> Franz Kafka. O processo, p. 261-262.

Seria mais fácil crer que Josef K. foi seduzido pelo poder do Sacerdote, do que ele realmente confia nele. Em todo caso, algo que a posterior discussão de ambos toca, mas não explicita é que toda a parábola é feita apenas para “ilustrar” a não confiabilidade, ou a dubitabilidade desta confiança. Não se trata, portanto, da Lei, ou de Deus, ou do Tribunal, mas do porteiro, do funcionário a serviço e representante desta Lei. É deste ponto de vista que o debate entre K. e o Padre se dá, muito diferente do foco do leitor de *Um médico rural*, recém vindo de leituras como “Uma folha antiga”, “O novo advogado” ou mesmo “Um médico rural”. Para este, a figura do porteiro poderia passar despercebida como a de um mero funcionário à serviço da instituição. Em todo caso, sigamos este foco no 'funcionário' da Lei.

Existem algumas observações prévias, além da situação de Josef K. como pária de sua comunidade. Primeiro a constatação, sem dúvida irônica do autor, de que “Diante da lei”, a enigmática narrativa, é um texto introdutório. Dá-se daí a entender não apenas que todos os iniciados na lei sabem interpretá-la corretamente, mas que este texto é um dos mais fáceis do processo de iniciação já que é “introdutório”. Também que, como aponta Jacques Derrida, o fato deste texto ser introdutório já aponta a impossibilidade do acesso a lei. Trata-se sempre de um postar-se a porta, diante, no início, na introdução da Lei, nunca nela mesma.

Uma segunda constatação, já que trabalhamos com ambas as versões do texto, tanto a de *O processo* quanto a de *Um médico rural*, é a de que, se embora neste livro tenhamos a impressão de que se trata de uma parábola ou narrativa popular, tampouco sabemos quem é seu narrador. Naquele livro, no entanto, somos apresentados a um narrador possível, o sacerdote. Dizemos possível porque não se pode afirmar que se trata ele também do narrador em *Um médico rural*. Embora a narrativa não se altere nas duas versões, o fato de que ela se sustente enquanto obra, sem a necessidade de explicitação do narrador, mostra que o padre é apenas possível, não necessário para a coerência do texto. Podemos imaginar dezenas de outras figuras, anciãos, advogados, professores, sábios, juízes, aedos, etc, que narrariam esta história. A presença do padre, no entanto, em *O processo* direciona nossa leitura. Se ela deve ilustrar de alguma forma o engano de Josef K. em relação ao tribunal, deve se considerar que ela é pronunciada por um padre a falar sobre leis. O divino e o Tribunal mais uma vez se misturam.

Também o local argumentativo em que se colocam os dois debatedores é bastante sugestivo. Ambos querem defender, através de argumentos retóricos, sua

posição no contexto maior do romance. A postura de Josef K., o funcionário que quando agredido converte-se num radical libertário (para acompanharmos a leitura de Michel Löwy), é representativa de sua posição diante do tribunal. *O processo* é a história de um homem acusado que não aceita sua culpa. Diante da parábola e do prejuízo do homem do campo diante da instituição, da Lei, nada mais natural que Josef K. colocar-se ao seu lado. “- O porteiro portanto enganou o homem – disse K. em seguida, fortemente atraído pela história”<sup>154</sup>. O homem do campo foi enganado. Eu fui enganado. O padre, por sua vez, funcionário do tribunal, interpreta a narrativa, como diz o ditado, puxando a brasa para sua sardinha. Fala das qualidades de funcionário do porteiro e exalta até o excesso de humanidade quando este diz mais do que estritamente deve ao homem do campo. “Pode existir um porteiro mais cumpridor dos deveres?”<sup>155</sup>. Pode existir padre mais fiel ao serviço do que eu?

Estamos, portanto, não apenas em uma disputa hermenêutica – e sabemos que nunca se trata, apenas, de uma disputa hermenêutica – ligada à tradição de interpretação do Talmude<sup>156</sup>. Trata-se de uma disputa sobre o direito e a justiça que o Tribunal e sua Lei se rogam. Josef K. põe-se do próprio lado ao defender o indivíduo que é enrolado até a morte pelo sistema legal (“A sentença não vem de uma vez, é o processo que se converte aos poucos em veredicto”<sup>157</sup>, diz o padre), o padre, por sua vez, defende a justiça transcendente, ou seja, sem justificativa possível neste mundo, do tribunal.

Do ponto de vista de *O processo*, o que interessa na interpretação desta parábola é o “direito”, o embasamento, ou a falta dele, que o tribunal tem de punir K.. A figura à serviço dele, o porteiro, é descrito pelo próprio sacerdote como “infantil”, pouco conhecer da lei. Não vamos nos aprofundar neste ponto, pois ele faz mais referência ao romance do que à parábola mesma, mas cabe notar que a postura de praticamente todos os personagens de *O processo* é de seguimento cego e desconhecido da lei (de forma similar a grande parte do exército e da população alemã na Segunda Guerra). Ou seja, assumem trabalhar para o tribunal, arrogam-se de sua ligação, mas conhecem pouco, na prática, os verdadeiros mecanismos da instituição. Fica explicitado

---

<sup>154</sup> Idem, p. 263.

<sup>155</sup> Idem, p. 264.

<sup>156</sup> A tentativa de Kafka, aliás, de camuflar a judaicidade desta passagem e da parábola situando-a em uma Catedral católica, vai por água abaixo com a hiper interpretação do texto fortemente ligada à tradição judaica. Padre Católico algum dignar-se-ia a discutir tão profundamente uma passagem, de igual para igual com um fiel, isto para não falar nos sacerdotes protestantes!

<sup>157</sup> Idem, p. 258.

novamente nesta caracterização uma concepção de mundo moderno enquanto burocracia mistificada. De sistema social enquanto mistério.

A atuação de certas polícias da contemporaneidade, sobretudo em países subdesenvolvidos como o Brasil, tem semelhança com estes personagens kafkianos, no sentido de desconhecerem os mecanismos jurídicos e de direito do Estado no nome do qual exercem violência. O policial contemporâneo, assim como o porteiro, “poderia ter sido indicado (...) por um chamado vindo do interior da lei, e que no mínimo não deveria ter penetrado fundo nela”<sup>158</sup>. Pois é justamente contra o argumento de que o funcionário (e o policial!) é apenas um funcionário que compreende mal o sistema em nome do qual age, que Josef K. reitera sua afirmação inicial de que o sistema, mesmo que na figura do porteiro, injustiçou o homem do campo, o próprio K.:

“O fato de o porteiro ver com clareza, ou ser enganado, não é decisivo. Eu disse que o homem é enganado. Se o porteiro vê claro, seria possível duvidar disso; mas se o porteiro é enganado, então seu engano tem que se transferir necessariamente para o homem do campo”<sup>159</sup>.

Em outras palavras, o erro do funcionário – que, numa sociedade justa, deve ser mais que funcionário, sob a pena de metamorfosear-se em um terrível inseto – não é menos erro, e o homem do campo não sofre menos, devido ao sistema, por isso. A resposta do padre é justamente uma resposta de padre (o que não faz com que ela sirva menos a um sistema dito não religioso): porque Deus quis assim:

“Alguns, com efeito, dizem que a história não dá a ninguém o direito de julgar o porteiro. Não importa como ele nos pareça, é sem dúvida um servidor da lei, ou seja, pertencente à lei e, portanto, fora do alcance do julgamento humano. (...) Foi incumbido pela lei de realizar um serviço; duvidar da sua dignidade seria o mesmo que duvidar da lei”<sup>160</sup>.

E como não se duvida da Lei, sob pena da ira divina, ou ao menos, com menos glamour metafísico, do cassetete, a discussão termina com praticamente uma paródia do não diálogo entre governo totalitário e rebeldia libertária:

“- Não - disse o sacerdote. - Não é preciso considerar tudo como verdade, é preciso apenas considerá-lo necessário.

---

<sup>158</sup> Idem, p. 266.

<sup>159</sup> Idem, p. 269.

<sup>160</sup> Idem, p. 269.

- Opinião desoladora – disse K. - A mentira se converte em ordem universal”<sup>161</sup>.

Embora o espírito da leitura não mude muito de sentido, entremos agora no texto em sua versão isolada em *Um médico rural*. Sem o plano de fundo do romance as questões levantadas ficam ao mesmo tempo mais genéricas e mais profundas. O homem do campo passa a representar não mais apenas Josef K., a Lei deixa de estar ligada ao Tribunal do romance. Somos todos passíveis de estar na posição do homem do campo, de sermos barrados no acesso à lei.

Assim como a Lei é apresentada de modo genérico no texto, e com isso surpreendentemente não perde em intensidade, mas ganha, também o poder do qual dispõem os guardiões é apresentado como genérico. É verdade que a aparência do porteiro intimida o homem do campo: “Ao examinar mais de perto o porteiro, com seu casaco de pele, o grande nariz pontudo, a longa barba tártara, rala e preto, ele decide que é melhor aguardar até receber a permissão de entrada”<sup>162</sup>. Não parece se tratar, no entanto, de uma questão meramente corporal, física. Não devemos nos esquecer que, se embora o porteiro possa ser considerado um funcionário a serviço do homem, por um lado, por outro é o homem do campo quem se torna, ao buscar a lei, subordinado do porteiro, interessado, dependente e subordinado a ela. Como se a busca da Lei pelo homem de certa forma a legitimasse e ao porteiro, em sua encarnação. Como se apenas a crença do homem do campo na Lei desse a ela poder sobre ele mesmo. Desta forma, por exemplo, agem as religiões e seus funcionários, os sacerdotes, que exercem seu poder sobre as pessoas apenas na medida em que estas crêem em seu poder. Também o estado moderno retira do povo, e na crença deste nele, a legitimidade de seu poder. Poder este, para fecharmos o ciclo, mais ou menos genérico, mais ou menos completo sobre o indivíduo, de sua mente, na forma da ideologia, de seu corpo, na forma do monopólio da violência, e de sua vida, na forma da biopolítica. Como se o porteiro, para retornamos à analogia com a polícia contemporânea, detivesse monopólio da violência, poder absoluto. “Ele decide renunciar à entrada depois de parecer determinado a entrar? De forma alguma: ele decide abrir mão de decidir, ele decide não decidir, ele adia e suspende enquanto espera”<sup>163</sup>. Na hesitação, no não decidir, o poder, embasado no próprio homem do campo, não é colocado à prova – permanece mistificado em sua suposta origem transcendente, portanto - e assim prevalece. O homem, assim como o

<sup>161</sup> Idem, p. 269.

<sup>162</sup> Franz Kafka. “Diante da lei”, in *Um médico rural*, p. 28.

<sup>163</sup> Jacques Derrida. “Before the Law”, in *Acts of Literature*. p. 195.

cidadão no estado totalitário, entrega seu poder ao funcionário para que este o negue em sua humanidade.

É verdade que o desespero crescente leva o homem à “muitas tentativas para ser admitido” e que ele “cansa o porteiro com os seus pedidos”. A questão, no entanto, não está em conseguir da lei uma autorização, mas em superá-la na livre iniciativa. Qualquer autoridade que o homem ele mesmo tenha imputado à lei fica ileso através de seus pedidos ou mesmo através de suas tentativas de suborno. O que elas fazem é antes legitimar a lei, buscar o bem individual dentro de um mal geral, do que questioná-la. Neste sentido, o homem do campo, e não o porteiro, é quem está mais próximo da sempre presente corrupção em Kafka. A falta de sentido do sistema e a crença na impossibilidade de ação tornam-se pretextos para a corrupção. O porteiro aceita os subornos sob o argumento de que só o faz para que o homem do campo, e o leitor, não pensa que se trata, no limite, da vontade do porteiro. Abre-se aqui a possibilidade de leitura de que o acesso à Lei não depende da vontade do funcionário... nem da Lei, mas do homem. Pois se as perguntas que o porteiro faz são apenas para passar o tempo, se a tentativa de suborno apenas mostra que a influência que o homem pode ter sobre a lei é nula, isto significa de alguma forma que a relação entre estes dois pólos legais, homem e lei, é inexistente. Como se a Lei existisse em um mundo e o homem do outro, ao que nos leva ao problema inicial de uma lei que legisla sobre um mundo do qual ela não faz parte. Sobre isto, refletindo sobre a concepção moral de Kant, Derrida afirma: “Para entrar em contato com a lei que diz “você deve” e “você não deve” é atuar como se ela não tivesse história ou como se de alguma forma ela não dependesse mais de sua apresentação histórica”<sup>164</sup>. A lei que Kafka apresenta, no entanto, não está assentada em alguma moral pura, a-histórica, em-si, mas em um tipo semelhante, ancestral desta moralidade: a mítica. Não importa se do ponto de vista materialista da psicanálise a origem da lei e da moralidade seja a negação do estágio anterior da humanidade, o primitivo andar com a cabeça próxima das partes sexuais, que o elevado, o acima, o transcendente tenha se transformado no padrão de valor. Do ponto de vista da consciência mítica, se é que podemos usar este termo, a lei e tradição, inseparáveis, se sustentam nelas mesmas. A memória mítica, como única fonte coletiva de conhecimento do mundo, é o embasamento primeiro, e suficiente, para a moralidade e para a lei. Não foi possível ao homem do campo – e como já observamos, não é por acaso que Kafka utiliza como ambiente de suas narrativas o espaço rural, aquele em que

---

<sup>164</sup> Idem, p. 192.

ainda resta algum tipo de cultura tradicional, em que o tipo de vivência (*Erlebnis*) da grande cidade ainda não se instaurou completamente – questionar a Lei, pois sua própria constituição enquanto sujeito de uma comunidade, está embasada nela. Eis o momento de rompimento e paralisação maior da narrativa: a lei mítica, componente ela mesma do universo do homem do campo, acaba por se retirar do mundo. Sua herdeira, a lei moderna, arroga-se da mesma não necessidade de embasamento, mas assenta-se sobre o paradoxo de legislar um mundo do qual não faz parte justamente por não ser mais mítica. Se a magia, o ritual, o transcendente, o corpo vivo da tradição foi expulso do mundo, e se neste momento o que chamamos de Lei era, na verdade, apenas a parte da tradição que aconselhava e aterrorizava (daí ser expressa em forma de parábolas, histórias, sabedoria, apresentar sua verdade em forma épica), perdeu a Lei sua conexão com a vida prática e portanto seu embasamento. A filosofia moderna em busca desesperada por salvá-la mata definitivamente o antigo corpo buscando a sublimação da moral em essência a-histórica. Sem história e sem representação. O paradoxo da busca de algo que na tentativa de salvamento acabou por ser definitivamente expulso do mundo não pôde ser melhor expresso que em “Diante da lei”, uma história sobre a lei que se pretende a-histórica.

“Parece que a lei desta forma nunca deveria dar margem para qualquer história. Para estar investida com sua autoridade categórica, a lei deveria ser desprovida de história, gênese ou qualquer derivação possível. Esta seria a *lei da lei*. Pura moralidade não tem história: como Kant parece à primeira vista nos lembrar, sem história intrínseca”<sup>165</sup>.

O fracasso desse modelo na modernidade e na contemporaneidade, evidente em todos os aspectos que o termo lei pode assumir, jurídico, religioso, tradicional, é a casca cinza e apodrecida do corpo morto-assassinado: a burocracia do sistema jurídico, o desencantamento da religião, a pobreza de experiência.

A lei, como expressa por Kafka nesta parábola, exerce seu poder, mata, através de sua ausência. Mesmo a proibição real de entrada ela não pode dar ao homem. Isto seria manifestar-se. Atenuante, o porteiro diz que “agora” não pode permitir ao homem a entrada. “Agora” que se estende, como costumeiro nas narrativas de Kafka, até o esgotamento do personagem. Pois nesta narrativa não se trata apenas do cosmos kafkiano que tem seu tempo paralisado no ciclo do eterno retorno, também o objeto

---

<sup>165</sup> Idem, p. 191.

tematizado é, ou se pretende, a-histórico. O abismo costumeiro que existe entre o protagonista libertário das narrativas de Kafka e o cosmos criativo do autor apresenta de maneira explícita a ambivalência entre estes dois pólos. Prova maior disto é que o único elemento do texto que não faz parte integralmente do cenário é o que envelhece e morre: o homem do campo. Nem mesmo o porteiro, mais um daqueles homens-profissão do mundo de Kafka (e do mundo real) envelhece: “O porteiro precisa curvar-se profundamente até ele, já que a diferença de altura mudou muito em detrimento do homem”.

Um dos mistérios acerca desta narrativa é seu tom ancestral, pré-moderno, religioso quase. Seu tom de ensinamento possui uma autoridade rara na literatura moderna. Dois aspectos contribuem para este seu efeito: a objetividade com que o homem do campo é descrito e sua morte no final. Não há monólogos, múltiplos aspectos de personalidade ou subjetividade profunda. Também o final não se apresenta como tragédia, mas como morte necessária. A identificação com o protagonista, a peripécia e o reconhecimento, quesitos necessários para a tragédia, como define Aristóteles na *Poética*, são inexistentes nesta narrativa. Os eventos se desenrolam muito mais como em uma ordem natural. Como em uma catástrofe para a qual somos preparados desde o início. Como naqueles contos de finais catastróficos destinados a assustar e educar as crianças. A dificuldade, sem dúvida, seria escrever a moral desta história, seu aconselhamento. Não fale com estranhos, não se desvie do caminho indicado, não conte mentiras... Não espere até a morte? Não acredite em leis que não te dizem respeito? Não acredite em leis?

A falta de perguntas do homem do campo o torna diferente dos explosivos protagonistas kafkianos. Josef K., por exemplo, perguntaria imediatamente ao porteiro: - Por que não posso entrar se a lei deve ser acessível a todos e a qualquer hora. Já conhecemos a resposta. A função do porteiro não é dar mais informações, apenas impedir a entrada do homem naquele momento. Sabemos também, como nos lembra o sacerdote, que ele se excede em sua função dizendo ao homem que aquela porta estava destinada só a ele. Talvez tenha se excedido também ao informar que sua entrada na lei talvez fosse permitida mais tarde. Não respondendo ao homem, talvez este se revoltasse e decidisse entrar a força – mesmo com o alerta de “poder”. Talvez decidisse ignorar a lei e vivesse sua vida despreocupadamente. Em todo caso, a falta de questionamento pela negação da entrada, faz pensar que o homem do campo tinha de falhar, tinha de morrer para que a parábola mostrasse algo. Fosse também esta narrativa um ciclo

diabólico, como os romances, em que os atos se repetem até o esgotamento dos personagens, talvez o homem do campo tivesse enfrentado o primeiro guarda, e o segundo, e o terceiro, até ser parado em algum momento. Sua passividade – destoante dos protagonistas kafkianos – faz pensar que talvez a mensagem da parábola, ou uma delas, seja dada em negativo. É possível que a realidade que Kafka deseja expressar seja tão terrível a ponto de não ser reversível na ficção sob risco de inverossimilhança. A solução seria torná-la caso isolado no universal catastrófico. O *happy ending* da história pode ser o da menor miséria, o de que não estamos todos igualmente condenados a perecer diante, antes da Lei, antes do acesso a algum tipo de sentido a nossa realidade caótica. Pois aquela entrada estava destinada apenas aquele homem. Cada um de nós teria ainda uma porta aberta a esperar por nossa decisão. A esperança do texto está no fato daquela porta ser para aquele homem em especial. A parábola talvez seja um conselho – ainda que aberto, fragmentado e infundado – sobre o modo de funcionamento da lei, a ilustração de seu funcionamento que, assim, nos daria algum espaço de ação, ou ao menos a indicação de não errar na espera indeterminada. Como novos meios mesmo que “insuficientes – infantis mesmo - ”<sup>166</sup> de pensar e agir sobre o real.

---

<sup>166</sup> Franz Kafka. “O silêncio das sereias”, in *Narrativas do Espólio*, p. 104.

### Nota final: A porta paradoxal

“Diante da lei” mostra uma porta sempre aberta em que não se pode nunca entrar. As duas caracterizações desta porta são contra-sensos. Pois uma porta não pode estar sempre aberta ou sempre fechada. Do contrário, sua razão de ser, a transitoriedade entre a permissão do acesso e sua negação, acaba por ser negada. Kafka utiliza, então, um objeto em contradição com sua função, faz um paradoxo performático. A porta que não se pode atravessar é a metáfora primeira do principal recurso narrativo de Kafka: o paradoxo.

A maior parte das narrativas que apresentamos nesta pesquisa trata fundamentalmente ou de passagem pela questão do deslocamento, do estar em um local, do deixar um local, do momento de transição entre um espaço e outro, um tempo e outro. A porta como representante maior deste movimento de chegada e saída é torcida em sua essência – se é que podemos pensar em uma porta ideal, platônica. Sua transformação no texto de Kafka segue o olhar de distorção sobre objetos e conceitos vários para o qual tentamos apontar nesta pesquisa. Os lugares e funções são transformados na tentativa de apresentar o real sobre outro foco. Um foco mais ligado ao sonho, ao bizarro, ao oculto, ao *Unheimlich*. Kafka mostra o familiar escondido que não deveria vir à tona. O choque daí advindo é o bastante para estranhar nossa percepção do cotidiano, do mundo fora da literatura. Se a literatura é a machadinha que deve quebrar o gelo do nosso interior, a forma paradoxo, a forma do estranhamento – não gratuito, mas certo nas questões mais profundas, mais secretamente enraizadas no nosso íntimo – funciona em Kafka como o próprio fio de corte.

Nosso foco na questão da travessia e em suas implicações - pertencimento a um grupo, liberdade de ir e vir, relação com o próximo e o distante, com o presente e o passado – se deve à crença de que estas são questões fundamentais das quais trata Kafka. Questões fundamentais também para compreender as transformações pelas quais passou o indivíduo na Modernidade. A obra de Kafka, sensível a elas, coloca sua lupa de distorção sobre estes elementos. Se a porta é então o local de passagem, a guarita na qual todos podem, com uma simples credencial, passar, em Kafka a credencial é questionada. O que dá direito, o que legitima a passagem de um local ao outro? O pertencimento à comunidade, ao coletivo, é direito universal?

As mais tenebrosas narrativas de Kafka assustam porque mostram o real secretamente conhecido, que não somos universalmente aceitos, que a aceitação

depende, e muito, das credenciais. Se exageramos nesta pesquisa ao focar o mundo do trabalho e do trabalhador, isto se deve não apenas a uma posição teórica e política, mas a explicitação deste tema nas narrativas pelo próprio autor. Como esperamos ter mostrado na análise de *A metamorfose*, o mundo do trabalho capitalista converteu-se ele mesmo no mundo, passou a ser a medida, o padrão. A guarita de entrada para a sociedade não é mais do que a guarita de entrada da fábrica, da exploração do trabalho. O que acontece lá, na claustrofobia do torno, na alienação da produção fragmentada, na hierarquia absoluta e violenta, na burocracia mistificada, no sempre igual do dia de trabalho, na metamorfose das percepções do operário, na falta de saída, tornou-se universal para o mundo. Eis o mundo que Kafka representou – e ele bem conhecia este mundo, tanto pela fábrica de seu pai que teve de gerenciar por um tempo (período em que cogitou o suicídio), quanto no mundo dos acidentes de trabalho dos quais tratava seu escritório – não por posição política, por descrição engajada, mas por percepção, por sensibilidade ao mundo a seu redor. De uma hora para outra todas as portas passaram a levar o mesmo local, ao Tribunal no caso de Josef K., à negação da vida em comunidade no caso de K., ao exílio no caso de Gregor. Todas as portas levam ao mundo agonizante do trabalho<sup>167</sup>. Uma tentativa desesperada de fugir a elas e multiplicá-las, distorcê-las, deslocá-las na esperança de encontrar outro ponto de saída. O insucesso desta tentativa é evidente, mas o ardor, a ação incansável é algo com o que aprender. A porta que não permite acesso, importada do mundo do trabalho em que a entrada é obrigatória, proibida, discriminatória, se contorce em busca de outro acesso possível. A obra de Kafka, como esperamos ter mostrado nesta pesquisa, representou as diversas possibilidades da travessia. Com isto pôde apresentar (e não metaforizar ou simbolizar) o pesadelo do real.

Destinos trocados e passagens proibidas. Se a concepção kafkiana de travessia se mostra negativa e mesmo derrotista de algum ponto de vista, não se pode dizer que ela seja pouco realista. O contra-senso, e ele advém da sempre paradoxal esperança, tanto mais fortalecida quanto mais sem motivos de existir, é continuar tratando do tema das travessias em sua existência distópica no real. O paradoxo está em continuar a falar de portas que não regulam passagem alguma.

---

<sup>167</sup> Mesmo a crítica menos avessa às questões biográficas não pode deixar de lado o profundo desgosto de Kafka em relação a seu emprego (e a qualquer emprego talvez pudéssemos dizer). A ambivalência absoluta entre mundo da escrita e mundo do escritório é evidente nas cartas, diários e, como tentamos mostrar aqui, na própria literatura.

Se podemos falar de uma grandeza na obra de Kafka talvez seja a de ignorar certas contradições. De nadar em um oceano de paradoxos e contra-sensos, aliás. Pois apenas ignorando a visível impossibilidade de comunicação, de expressão, de narrar, pôde ele – ignorando a própria tradição narrativa, como mostramos – ainda narrar algo. Apresentar, em uma nova forma, intimamente ligada ao gesto, à apresentação mais profunda, mais direta, as contradições. Sem resolvê-las é verdade, mas tampouco cabe a literatura resolver o mundo. O trabalho formal de evidenciar, mesmo que escondendo, as contradições já é revolucionário o bastante. Kafka escreve literatura, não política, não panfletos, não ideologia. A nomeação, a solução formal para suas percepções, cremos, é já, assim como para os médicos, os feiticeiros, os psicanalistas, um primeiro passo no sentido de alguma cura social. Para seu tempo e, esperamos ter explicitado neste trabalho, para o nosso.

## Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor. “Anotações sobre Kafka”, in Prismas. São Paulo: Ática, 1998.
- ARISTÓTELES. Arte poética e arte retórica. (Tradução de Antônio Pinto de Carvalho). Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.
- ANDERS, Günther. Kafka: Pró e contra. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BÍBLIA. A Bíblia de Jerusalém. 7. ed. rev. São Paulo: Paulus, 1995.
- BENJAMIN, Walter. Carta a Gerschom Scholem, 12.6.1938, Paris (sobre F.Kafka). In: *Novos Estudos* CEBRAP (São Paulo) nº35, Março 1993, Tradução do alemão e nota de Modesto Carone.
- BENJAMIN, Walter. “Experiência e Pobreza”, in Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. “Franz Kafka, A propósito do décimo aniversário de sua morte”, in Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. Passagens. Organização Willie Bolle. São Paulo: Imprensa Oficial; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BLOOM, Harold (edit. E org.). Franz Kafka (Modern critical views). Nova Iorque: Chelsea House Publishers, 1986.
- BORGES, Jorge Luis. “Prólogo”, in Franz Kafka: A metamorfose. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- CALASSO, Roberto.K.. Tradução: Samuel Titã Junior. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CAMUS, Albert. “A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka”, in O Mito de Sísifo. Tradução e Apresentação de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.
- CARONE, Modesto. “Catorze contos exemplares”, in Franz Kafka: Um médico rural. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CARONE, Modesto. “Posfácio”, in Franz Kafka: Na Colônia Penal. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CARONE, Modesto. “Um primeiro livro lírico e uma novela impecável”, in Franz Kafka: Contemplação e O foguista. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

COETZEE, J. M.. “Time, Tense and Aspect in Kafka's ‘The Burrow’”, in MLN, Vol. 96, No. 3, German Issue (Apr., 1981), pp. 556-579. Publicado por The Johns Hopkins University Press. Endereço virtual estável: <http://www.jstor.org/stable/2905935>, disponível em 19/09/2008 14h57min.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Kafka: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago Editora LTD., 1977.

DERRIDA, Jacques. “Before the Law”, in Acts of Literature. New York: Routledge, 1992.

FREUD, Sigmund. “O Estranho” (1919), in: FREUD, S., *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Edição Standard Brasileira Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 273-314.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Walter Benjamin ou a história aberta”, prefácio de Walter Benjamin: *Magia e Técnica, Arte e Política*, São Paulo: Brasiliense, 1985.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Entre a vida e a morte”, Manuscrito.

GATTI, Lucianno Ferreira. *O foco da crítica: arte e verdade na Correspondência entre Adorno e Benjamin*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Kafkiana – I, II e III (Conclusão), in O espírito e a letra: estudos de crítica literária II – 1945-1959. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HOMERO. Odisseia. Tradução, prefácios e notas: Padres E. Dias Palmeira e M. Alves Correia. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 6ª edição, 1994, Capítulo I.

KAFKA, Franz. A metamorfose. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KAFKA, Franz. Contemplação / O foguista. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KAFKA, Franz. Diários. Tradução Torrieri Guimarães. São Paulo: Livraria Exposição do Livro.

KAFKA, Franz. Na Colônia Penal. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

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 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 médico rural: pequenas narrativas. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KUNDERA, Milan. A arte do romance. Tradução: Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

KUNDERA, Milan. "The Depreciated Legacy of Cervantes" e "Somewhere Behind" *in* The Art of the Novel. Tradução para o inglês Linda Acher. Londres: Faber and Faber, 1988.

LÖWY, Michael. Kafka: Sonhador insubmisso. Tradução Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azouque Editorial, 2005.

MARSON, Eric & LEOPOLD, Keith Leopold. "Kafka, Freud, and "Ein Landarzt"", *in* *The German Quarterly*, Vol. 37, No. 2 (Mar., 1964), pp. 146-160. Publicado por Blackwell Publishing on behalf of the American Association of Teachers of German. Endereço eletrônico: <http://www.jstor.org/stable/402432>. Acessado 23/10/2008 13h58min.

MOISES, Massaud. Dicionário de Termos Literários. São Paulo: Cultrix, 1974.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. A gaia ciência. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de lingüística geral, (Organização Charles Balley e Albert Secheyay. São Paulo: Cultrix, 1969.

SCHWARZ, Roberto. O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCHWARZ, Roberto. "Uma barata é uma barata é uma barata", *in* A Sereia e o Desconfiad: ensaios críticos. 2. ed.. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STAROBISNKI, Jean. "Regards sur l'image", *in* YASHA DAVID (organização). Le siècle de Kafka. Paris: Centre Georges Pompidou, 1984. p. 28.

ROBERT, Marthe. Franz Kafka. Tradução José Manoel Simões. Lisboa, Editorial Presença, 1963.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VILAS-BOAS, Gonçalo. “Ler a esperança em e para além de Kafka”, in org. Gonçalo Vilas-Boas, Zaida da Rocha Ferreira , colab. Maria Marques Chaves de Almeida... [et al.] Kafka: perspectivas e leituras do universo Kafkiano / org., il. Nereide Vitória . Lisboa: Apáginastantas - Comunicações ao colóquio do Porto (24-26 de Outubro de 1983).