

SEÇÃO LIVRE

KAFKA, TEMPO HIPOTÉTICO, ESPAÇO ÍNTIMO

Kafka, hypothetical time, intimate space

Daniel Baz dos Santos
IFRS/Campus Rio Grande**RESUMO**

A obra de Franz Kafka sempre foi conhecida como um universo intrincado, aberto e inesgotável. Contudo, é possível indicar alguns caminhos constantes seguidos por ele e certas zonas estáveis de sentido em sua obra. Sendo assim, este artigo pretende demonstrar como Kafka cria uma nova forma de conceber a ficção na sociedade moderna. O autor faz isso ao subverter a lógica interna do romance de aventura, já que o inesperado, o monstruoso, as mudanças de sorte, todos estes aspectos tipicamente aventureiros, podem ser encontrados no espaço íntimo dos heróis. Além disso, a ficção de Kafka estabelece um novo tipo de protagonista, o hermeneuta, ou seja, o indivíduo que precisa interpretar os códigos ao redor de si em ordem de seguir sua jornada.

Palavras-chave: Franz Kafka; conto; ficção; modernidade.

ABSTRACT

The work of Franz Kafka has been known as a intricate, open and inexhaustible universe. However, it is possible to indicate some constant paths and stable areas of meaning in it. Therefore, this article intends to demonstrate how Kafka creates a new form to conceive fiction in modern society. The writer does this by subverting the internal logical of adventure novel, since the unexpected, the monstrous, the change of situation, all these adventure aspects, can be found in the hero's intimate space. Besides that, Kafka's fiction establishes a new kind of protagonist, the hermeneutist, i.e. the individual who needs to interpretate the signs around him in order to continue his journey.

Keywords: Franz Kafka; short story; fiction; modernity.

*Até o inusitado precisa ter limites.
(Franz Kafka)*

Kafka é um problema. Uma equação de muitas variáveis. Sua obra já foi foco dos mais diversos tipos de leituras, algumas delas essenciais para os tópicos abordados neste estudo. A primeira que nos interessa refere-se ao trabalho de Luiz Costa Lima no livro *Limites da voz (Montaigne, Schlegel, Kafka)*. Aqui o autor – convicto de que Kafka é responsável pela mudança do estatuto da interpretação, da representação, e da própria ficção em sua época – compara seus textos ao impacto que Flaubert e sua Bovary também causaram em seu tempo. Partindo desta associação, o autor conclui:

Até os romancistas ‘confiáveis’, um Fielding ou um Thackeray, um Balzac ou um Stendhal, era possível que, de modo mais aproximado ou menos, se entendessem os produtos ficcionais como explicáveis a partir da vontade do autor e/ou de certa teoria do condicionamento social. A partir da extensão que, no tempo de Kafka, o narrador não confiável já alcançara, se impunha a necessidade de conhecer a própria forma discursiva que favorece a indeterminação semântica. A instabilidade semântica passa a ser vista como propriedade mesma do ficcional. (LIMA, 2005, p. 355)

Nesse sentido, Luiz Costa Lima percebe duas dimensões importantes para o exame da obra de Kafka. A primeira delas permite que superemos uma constatação que durante muito tempo foi desprezada: apesar da obra de Kafka parecer um universo impreciso, oblíquo, escorregadio, a respeito do qual é difícil estabelecer postulados semânticos definitivos, ainda assim é possível propor certas zonas estáveis de expressão e de sentido em sua ficção, o que pode nos revelar alguns padrões suficientemente fixos. A segunda dimensão, que será observada na primeira parte deste ensaio, envolve uma discordância em relação à hipótese de Costa Lima. No trecho antes citado, e além, o autor não observa que Kafka possui um uso diferenciado da linguagem, definitivo na compreensão contemporânea do papel da literatura em sua época, assim como na dinâmica de sua interpretação.

*

Günther Anders, no livro *Kafka: pró e contra*, após chamar o escritor tcheco de “fabulador realista” (ANDERS, 2007, p. 16), tem uma intuição, não suficientemente desenvolvida, quando, já no final do segundo capítulo de seu trabalho, explica que: “Como se disse, nem mesmo Kafka poderia responder até que ponto ele de fato sabe onde acaba o indicativo e começa o subjuntivo” (ANDERS, 2007, p. 70). Anders não explora seu lampejo, ainda que esta característica da linguagem de Kafka seja grande responsável pela forma inocente e fleumática com que o autor narra os eventos mais incríveis.

Na realidade, esta naturalidade constatativa da dicção presente nas narrativas do escritor é apenas a primeira característica que o distingue dentro das experiências ficcionais do modernismo. Kafka não é um autor moderno por criar novas formas de composição, mas por algo tão complexo quanto. O autor trabalha no sentido de formular novos usos para antigas formas expressivas. O romance como gênero em Kafka não ultrapassa Flaubert¹, mas os temas abordados por ele acusam, a todo momento, a insuficiência das capacidades do leitor em compreendê-los utilizando apenas os elementos legados pela tradição. Este percebe, ao longo do contato com a obra, que o dito mais límpido e claro pode revelar o significado mais obscuro e atormentador. Em Kafka, o romance não nega a entoação denotativa da linguagem, mas realça sua artificialidade, ao preenchê-la de imagens cuja interpretação, muitas vezes, só se sustenta conotativamente.

As vanguardas ajudaram a criar este impasse. Nos seus experimentos, a estranheza vem assimilada por uma linguagem também estanha. Por vezes, é apenas a expressão que foge do comum, como nas fábulas padronizadas e mundanas que são contadas em *Ulisses* e *Em busca do tempo perdido*. Neles, o exótico é o caráter desautomatizador das estratégias narrativas e dos códigos linguísticos empregados.

Kafka, contudo, não procede dessa maneira. O seu mundo chega a nós através de escolhas expressivas com as quais estamos acostumados, ou seja, os elementos do código se situam em lugares muito próximos da linguagem cotidiana. Mesmo o inseto gigantesco de *A metamorfose* é construído com naturalidade. Por isso, a liberdade ao ler Kafka é também apavorante, pois ele não carrega o princípio de autoridade que tem todo autor que descobriu uma técnica linguística nova, ou seja, que tenha inventado um dispositivo exclusivo para expor certas particularidades do (seu) mundo. Seu impacto está na complexa tensão entre os dois lados do signo. Seu entendimento não envolve a atualização de uma tecnologia, de um novo artifício sígnico. Ao constatar o que deveria ser espanto, Kafka nos oferece uma imagem mais completa da linguagem, pois possibilita que o monstruoso, o aberrante e o assustador possam habitar o grau aparentemente mais neutro da comunicação.

*

Também é a partir da linguagem constatativa que Kafka enfatiza as realidades hipotéticas, subjuntivas e indicativas que compõem sua obra. Seu tempo é hipotético e seu espaço é habitado apenas pelo plausível. Nos seus textos, aprende-se a perceber, de forma paralela, a realidade do

¹ Alguns autores vão ainda mais longe, como José Hildebrando Dacanal, para dizer que o realismo de Kafka é o mesmo que aquele presente em Balzac (DACANAL, 2002, p. 110).

signo e seu caráter representacional e arbitrário. Pensemos no conto “Blumfeld, um solteirão de meia-idade”, de *Narrativas do espólio*. O texto começa com o dito solteirão subindo para o seu apartamento, quando reflete sobre a possibilidade de ter um cão. Somos introduzidos em um mundo hipotético que ajuda a revelar a personalidade e os hábitos do protagonista:

É certo, no entanto, que um cão também oferece desvantagens. Por mais que seja mantido limpo, vai sempre sujar a casa. É uma coisa que não se pode evitar; não é possível, toda vez que vai entrar no quarto lavá-lo com água quente, e sua saúde tampouco aguentaria isso. (KAFKA, 2002, p. 31)

Toda a construção condicional, apesar de não ser uma realidade tangível, permite que se meçam as atitudes do protagonista, além de ajudar a enfatizar sua solidão: “De modo que Blumfeld permanecerá só” (KAFKA, 2002, p. 32). Mas o conto é exemplar também em revelar como Kafka utiliza o tempo-espaço hipotéticos para realçar o transtorno de seus heróis na tentativa de compreender o mundo. Ao chegar às portas de seu quarto, o ancião ouve um ruído: “Como Blumfeld tinha acabado de pensar em cães, o barulho lembra-lhe o que produzem as patas dos animais, quando batem alternadamente no chão. Mas não há patas que imitem o chacoalhar de guizos: não se trata de patas” (KAFKA, 2002, p. 33). O velho simboliza o típico herói kafkiano, o hermeneuta, isto é, o sujeito que precisa interpretar os códigos ao seu redor antes de seguir sua aventura. Para eles, as hipóteses inferidas importam tanto (às vezes, até mais) do que a realidade em si. Principalmente porque esta não tem a mesma complexidade se não for relacionada com aquilo que foi anteriormente sugerido de forma especulativa. Sem a hipótese e a interpretação que lhe erige, o mundo real não tem a mesma relevância semântica em Kafka.

É assim que o autor procede ao inovar o estatuto da literatura e de sua interpretação, o que pode ser visto em muitos outros contos do autor, com destaque para “Na galeria”, texto que recebeu atenção especial de Modesto Carone, em seu ensaio “O realismo de Franz Kafka”. Neste trabalho, o autor percebe em Kafka a emergência de uma nova forma de moldar o olhar dos narradores. O conto tem apenas dois parágrafos e começa assim:

Se alguma amazona frágil e tísica fosse impelida meses sem interrupção em círculos ao redor do picadeiro sobre o cavalo oscilante diante de um público infatigável pelo diretor de impiedoso de chicote na mão, sibilando em cima do cavalo, atirando beijos, equilibrando-se na cintura, e se esse espetáculo prosseguisse pelo futuro que se vai abrindo à frente sempre cinzento sob o bramido incessante da orquestra e dos ventiladores, acompanhado pelo aplauso que se esvai e outra vez se avoluma das mãos que na verdade são martelos a vapor talvez então um jovem espectador da galeria descesse às pressas a longa escada através de todas as filas, se arrojasse no picadeiro e bradasse o basta! em meio às fanfarras da orquestra sempre pronta a se ajustar às situações. (CARONE, 2009, p. 38)

O trecho citado ocupa metade do conto e postula um mundo condicional como realidade única da ficção, para contrastá-lo com uma segunda possibilidade logo após, constatativa, ainda que este início guie de forma determinante qualquer possibilidade da interpretação da história (justamente o que Carone faz ao analisá-la). Principalmente por causa da brevidade, este é um dos exemplos mais claros de como o indicativo e o subjuntivo em Kafka são interpenetráveis e como a realidade de seus textos exige um leitor que se adapte a interpretar os dois modos em franca interdependência, fator presente em diversos outros contos do tcheco, a exemplo de “O recrutamento das tropas” (KAFKA, 2002, p. 126).

No conjunto de textos publicados sob o título de *Contemplação*, mais uma vez são muitas as narrativas que investem na condicional, a exemplo de “Desejo de se tornar índio”, ou em outros tipos de situações hipotéticas, que abundam em narrativas do tipo de “Os que passam por nós correndo”. Esta começa da seguinte forma: “Quando se vai passear à noite por uma rua e um

homem já visível de longe [...]”; começo muito semelhante a uma série de outros textos, dos quais se destaca “O passeio repentino”, cujo início infere também uma realidade condicional-hipotética: “Quando à noite parece ter-se tomado a decisão definitiva de permanecer em casa [...]” (KAFKA, 1999, p. 17). Logicamente, em “Contemplação” abundam personagens hermeneutas, seres que indagam os fenômenos e testam/especulam suas múltiplas possibilidades antes de seguir seu caminho, produzindo no interior do texto a atitude esperada do leitor-modelo kafkiano.

Em alguns casos, a ambiência do discurso é tão intensa que Kafka recorre às alternâncias para atingir o efeito pretendido, como em “A batida no portão da propriedade”, em que a atitude que inicia e sustenta a intriga não pode ser indicada com precisão: “Não sei se por travessura ou distração ela bateu no portão ou só ameaçou com o punho e não bateu” (KAFKA, 2002, p. 92). As estruturas alternativas são repetidas em outras frases do mesmo conto e produz momentos – comuns em toda obra de Kafka – em que a informação beira a entropia, isto é, a equiprobabilidade semântica. A construção adversativa é comum em sua obra e central também em alguns contos de *Narrativas do espólio*, como “Volta ao lar”, em que o narrador revela: “E porque ouço à distância, não capto nada, só escuto uma leve batida de relógio – ou talvez apenas julgue ouvi-la – que vem dos dias da infância” (KAFKA, 2002, p. 139).

Frases como essa, microcosmos da poética de Kafka, são anfíbias, habitam dois terrenos, mostram duas faces de natureza distinta, como o animal que é gato e cordeiro, em “Um cruzamento” (KAFKA, 2002, p. 98), e cuja ambiguidade é o cerne da herança do narrador da história. Kafka consegue, com estes usos do discurso hipotético, um lugar de destaque na modernidade, ao acostumar o leitor com a realidade palpável da ficção de dentro para fora. Deleuze e Guattari, no seu *Kafka: por uma literatura menor*, investem na defesa de que o autor empreendeu a “desterritorialização” de tudo, principalmente a partir da língua de empréstimo em que escreve e da etnia errante que caracteriza suas experiências biográficas. Além disso, deve-se referir que os dois autores entendem que Kafka se refere aos agenciamentos e enunciados futuros na sua ficção, ou seja, ao porvir da experiência concreta, e não aos materiais linguísticos presentes ou disponíveis no seu horizonte, o que complementaria o seu uso particular do signo nos casos analisados.

O tempo hipotético de Kafka é também o principal responsável pela adequada articulação de seu vocabulário. Entretanto, vemos o problema de forma distinta da de Deleuze e Guattari, afinal, como foi dito, a linguagem de Kafka é essencialmente convencional, a língua burocrática de Praga. É por intermédio dela que Kafka constrói sua entonação. Ele desestabiliza o leitor ao demonstrar a falta de referências no horizonte que ele partilha com os demais para inscrever sua ficção. Aqui está o primeiro indício de crítica que a obra de Kafka lança à alienação própria do modo de produção capitalista, ao forçar o leitor a romper com o consenso que compartilhava com seus pares para também penetrar o mundo ficcional. Mas voltaremos a este aspecto tipicamente moderno do escritor no fim deste ensaio.

Kafka, portanto, exige de seu leitor a perda da leitura ingênua. Seus textos dão outra formatação ao “interesse desinteressado” de Kant. Como ressalta Günter Anders, a respeito do projeto literário de Kafka,

O furor interpretativo que ele provoca é, pois, o estigma de quem foi despojado de poderes; daquele que – para fazer uma variação em torno de uma afirmação clássica – *precisa interpretar o mundo, porque outros o administram e modificam* (ANDERS, 2007, p. 67, grifo do autor).

Em contos como “Na galeria”, o hermeneuta assume a voz da narração, assim como nos romances *O processo*, *O castelo* e *A metamorfose*, nos quais o foco narrativo segue o herói interpretante. Cria-se então uma realidade diegética em que tudo é interpretação e o mundo ao redor nunca é completamente conhecido. No entanto, este “furor interpretativo” revela algo além. Ela é a verdadeira chance poética de Kafka, pois, ao criar seres que vivem somente na medida em que projetam interpretações sobre a realidade circundante, sua obra postula o irreal como mundo e admite o possível como crença.

Com base nestas informações, é necessário reler o conto “Sobre a questão das leis” – que pode servir de eixo para a leitura de toda sua obra, notadamente de *O processo*. Aqui, o narrador admite, diante da incógnita administração e atuação da lei:

Não penso neste caso nas diferentes desvantagens que há quando apenas indivíduos e não o povo inteiro podem participar de sua interpretação. Talvez essas desvantagens não sejam tão grandes assim. As leis são de fato muito antigas, séculos trabalharam na sua exegese, certamente até essa interpretação já se tornou lei, na verdade continuam a existir as liberdades possíveis no ato de interpretar, mas elas são muito limitadas. (KAFKA, 2002, p. 123)

A limitação desenvolve-se a partir dos mecanismos de poder e de coação que absorvem o homem em muitos textos de Kafka. Entretanto, a imagem pode ser transferida para o conceito de “referência”, um dos maiores aliados às leituras precipitadas e superficiais do escritor. Estas se esquecem da organização da linguagem hipotética que torna metalépticos todos os componentes da fábula, já que as frases, tendo dupla orientação, evocam um leitor que habite duas camadas textuais distintas, duas esferas narrativas que se influenciam². Usar o subjuntivo junto do indicativo permite ser alusivo e não alusivo ao mesmo tempo. O impacto na representação não é nada desprezível, pois acostuma, no ato de leitura, a referência ao não concebível. Estas situações geralmente produzem crises que unem a crise da interpretação à crise que as próprias personagens vivenciam, efeito condizente a contos como “A construção”, em que o roedor que narra a história deve interpretar o que está havendo no seu espaço: “Diante desse fenômeno, minhas primeiras explicações fracassam inteiramente. Tenho porém de rejeitar outras, que também se apresentam a mim” (KAFKA, 2002, p. 91).

Todas estas características da linguagem em Kafka o circunscrevem na discussão moderna e pós-moderna da obra aberta, nos moldes dados por Umberto Eco. Vamos começar por um exemplo eficaz, fornecido pelo teórico italiano a respeito da teoria básica da comunicação. Trata-se do exemplo da luz vermelha que, quando acesa indica água abaixo de zero, e da luz azul, que, se ligada, denota água igual a zero. O enunciado de Kafka acende sempre as duas luzes ao mesmo tempo.

Sendo tudo hipotético em Kafka, o autor ilumina por um novo caminho a reflexão moderna do lugar da ficção, e como ela está ligada à emergência de um espaço para o imaginário subjetivo. Como veremos, ao fim deste ensaio, hoje isso se desvirtuou em certos projetos e teorias da interpretação literária. Contudo, antes de partirmos para a segunda parte deste trabalho, é necessário insistir em Eco para enfatizar como Kafka abusa da capacidade superinterpretativa da ficção, inclusive pelo fato de ter obras inacabadas, ou que ainda lançam dúvidas acerca da forma como foram concluídas, o que inclui o conto “A construção” e os romances *O castelo* e *O processo* (ECO, 1991, p. 41). O crítico italiano vê nos trabalhos do autor a “obra aberta por excelência” (ECO, 1991, p. 47), repleta de múltiplas possibilidades de leitura. Diga-se, de passagem, que até mesmo o fato biográfico da obra que deveria ser queimada, e não foi, inscreve a produção do autor no terreno subjuntivo, ou seja, “o que seria se...?”.

Em Kafka, as interpretações paralelas dos acontecimentos são textualizadas a partir da errância do herói e são equipolentes, plausíveis e válidas na mesma medida. Kafka representa o leitor por intermédio dos heróis (K. e Joseph K. são os exemplos mais evidentes), e, ao mimetizar sua posição, pode prever seu trajeto. Por isso, o absorve integralmente. Por esta ânsia pela linguagem ambivalente, Kafka pode criticar os mecanismos de poder, revelando que, na sua lógica unilateral e aparentemente denotativa, esconde alçapões onde o imprevisível habita. Mais do que isso, a linguagem burocrática sinaliza para um rol limitado de referências. Se os homens sofrem,

² O que poderia complementar leituras como as presentes em *Kafka*: sonhador insubmisso, de Michel Löwy. Aqui, o crítico assegura o papel de Kafka como um defensor da liberdade e afirma que sua obra é marcada pelo repúdio a qualquer forma de autoridade, o que poderia ser percebido também na impossibilidade de estabelecer um discurso unívoco e unilateral.

entoam, exclamam e se espantam, a linguagem pode permanecer limpa, segura. A ficção, assim, é a única realidade em que se pode construir e discutir esta contradição pelas suas duas faces. Se o impactante pode ser tratado com indiferença, então não há mais espaço para os ingênuos. Não há mais linguagem segura.

Não à toa, sua obra também enfatiza imagens de incompreensão³. Basta mencionar o conto “Uma visita à mina”, em que o autor força seu leitor a se comportar como os trabalhadores das minas, que não podem entender o que fazem os engenheiros que descem até eles. Nenhuma de suas ações e ditos pode ter um sentido único, o que confunde o receptor, na mesma medida em que faz o mesmo com o intrigado narrador da história (KAFKA, 1994, p. 34).

*

Com a discussão anterior fica claro que, para entender Kafka, deve-se aprender a ler a ficção de forma diferenciada. Sua obra discute o espaço da ficção e exige que ela seja sentida como objeto autônomo e distinto no mundo. Sabendo disso, é possível construir certas conjecturas particulares que tentem entender como suas imagens são também definitivas na concepção moderna de homem e qual seu impacto em tempos pós-hiper-modernos. Acreditamos que uma das principais reviravoltas erigidas na obra de Kafka refira-se à subversão do cronotopo de aventura, derivado do romance grego e expresso de forma mais complexa nos romances de cavalaria, mais especificamente a subversão da imagem da estrada como ponto de encontro e palco do acaso, o “entre os dois pontos” (BAKHTIN, 1998, p. 215), em que se desenrolam as situações da biografia dos heróis. A primeira inovação do autor tcheco surge ao notarmos que, neste tipo de aventura, o acaso é regido por estruturas linguísticas que o anunciam como “de repente”, “súbito”, “justamente”, algo que Kafka evita na maioria das suas obras.

Contudo, a grande revolução kafkiana deu-se em produzir uma série de obras que postulam uma mesma realidade, qual seja: o acaso pode habitar o espaço mais íntimo do homem, isto é, os encontros que mudam a sorte dos seres, ocorrem no terreno onde eles pareciam estar mais seguros. Os exemplos mais claros estão nos seus romances mais célebres. O que une Gregor Samsa e Joseph K. é o fato de terem sua intimidade invadida no começo de suas aventuras. No caso do primeiro, o encontro que muda sua sorte é uma invasão domiciliar. Se Kafka compactuasse com a lógica da aventura, isto é, que uma represália deveria ser consequência de um acontecimento diegético, todo o impacto de *O processo* estaria comprometido. Da mesma forma, a metamorfose de Gregor Samsa não ocorre após o embate com um poderoso mago, ou logo depois do personagem ter bebido um líquido esquecido em um velho porão. Do espaço íntimo, e sem qualquer tipo de causalidade temporal, nasce a criatura que nos subjuga.

Além disso, toda a relação com os demais – chefe, família, empregada e os três inquilinos – enfatizam a passagem de um limiar. Entrar no quarto de Gregor é violar uma realidade que é só sua. Em *O castelo*, os encontros também não ocorrem nas estradas. Mais do que isso, no início do livro, a estrada é uma das alternativas abandonada pelo herói em favor da estadia na aldeia. Devemos notar também que, ainda na primeira página, K. adormece em um albergue apenas para ser acordado de súbito, numa imagem análoga/homóloga à entrada do acaso na intimidade do protagonista, formando uma tríade homogênea com os dois romances anteriormente citados.

O padrão se mantém também nas narrativas curtas, como na já mencionada “Blumfeld, um solteirão de meia-idade”, em que o narrador acompanha o protagonista até seu quarto onde este se

³ O conto “Um sonho” – que também começa com o constatativo “Josef K. sonhou” (KAFKA, 1994, p. 53) – é uma obra importante para pensar estas características de Kafka. Neste conto, há um dos raros momentos em que o autor é metalinguístico, no trecho em que ele pensa a figura do artista. Aqui, o pintor, ao se sentir observado, tem dificuldades para continuar seu trabalho e, quando o faz, já é sem o vigor e a qualidade anterior. O observador cria a possibilidade de comunicação direta entre emissor e receptor e isso gera uma crise em Kafka. O trabalho genuinamente artístico mingua diante de um espectador tão próximo e de uma expectativa tão familiar.

deparará com duas bolas que se movem sozinhas e passam a acompanhar seus movimentos por trás. Além disso, nesta história, ter a sua privacidade invadida é plausível mesmo para um solteiro solitário, como o chama o narrador:

Inúmeras vezes, durante a noite, se sobressalta com a ilusão de que alguém bate à porta. Sabe sem dúvida que ninguém bate, pois quem iria à noite bater à porta – justamente na sua, a de um solteirão solitário? Mas, por mais que tenha consciência disso, acorda assustado sem cessar e por um momento olha tenso para a porta, a boca aberta, os olhos arregalados e os tufo de cabelo sacudindo sobre a fronte úmida. (KAFKA, 1994, p. 41-42)

Em *O foguista*, por sua vez, o homem cuja função intitula a obra pede que Karl – o protagonista – entre e feche rapidamente a porta, pois todos que passam olham para seu quarto. O mundo de Kafka reconhece a importância dos espaços privados e, aqui, está consciente de que, a qualquer momento, o caos pode penetrar em nosso cosmo. Essa profunda paranoia de ter seu espaço invadido envolve toda a obra kafkiana. Quando essa obsessão não se situa em espaços naturalmente íntimos, ocorre pela criação deles, a exemplo do conto “Primeira dor”. Neste, na figura do trapezista que decide viver definitivamente no trapézio, Kafka ensaia uma atitude complementar, ao projetar um espaço privado e íntimo num lugar público, inapropriado e inesperado. Mais do que isso, é um espaço que permite que, mesmo em uma vida nômade, o sujeito sinta os efeitos do mundo dentro de sua intimidade.

Já no início do famoso conto “Um médico rural” são muitas as referências à viagem perigosa e imprevisível que o protagonista terá que fazer. Uma forte nevasca e a falta de um cavalo predizem um caminho repleto de acontecimentos. Entretanto, no momento de partir, a narrativa se compõe da seguinte forma:

Bate palmas; o veículo é arrastado como madeira na correnteza; ainda ouço quando a porta da minha casa estrala e se espatifa ao assalto do cavaliço, depois 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. (KAFKA, 1994, p. 11)

A narração se furta de descrever a viagem, pois esta certamente atenuaria a importância da imprevisibilidade do espaço íntimo, afinal ao chegar a casa, a primeira frase do doente é: “– Doutor, deixe-me morrer” (KAFKA, 1994, p. 11). Em uma história cujo preâmbulo enfatiza o papel da viagem, Kafka a resolve por intermédio da ligação direta entre dois espaços íntimos. O mesmo padrão é manifesto em um dos textos mais emblemáticos de Kafka com respeito ao tópico agora analisado, o conto “Uma confusão cotidiana”. Aqui, o personagem A precisa viajar até H para encontrar B. Mas, como chega muito tarde, B já saíra para encontrá-lo, irritado com sua demora. A narrativa faz questão de mencionar que “Quando chega lá à noite, exausto, dizem-lhe que B, irritado com o não-comparecimento de A, tinha ido fazer meia hora para a aldeia de A e que *na verdade deveriam ter-se encontrado no caminho*” (KAFKA, 2002, p. 101, grifo meu). A diegese desafia a verossimilhança, mas não investe na exploração da estrada desconhecida. Mais uma vez, o mundo é construído de dois espaços íntimos diretamente conectados.

Em “O vizinho”, por sua vez, um homem, Harras, muda-se para o lado do escritório, desestabilizando o trabalho do protagonista e ameaçando seus serviços. Em “Volta ao lar”, numa situação genérica, o personagem-narrador percebe que há estranhos na cozinha de sua casa, conto imprevisível cujo tom deve ter influenciado “A casa tomada”, de Cortázar. Já no conto “Investigações de um cão”, o narrador diz, após longa corrida:

por muito tempo havia corrido na obscuridade, daqui para lá, levado por nada a não ser um desejo indefinido; de repente me detive com o sentimento de que ali eu estava *no lugar certo*, ergui o olhar e vi que era um dia dos mais claros, só que com uma manhã de névoa; saudei a manhã com sons confusos, aí então – como se os tivesse conjurado – emergiram de alguma treva para a luz sete cães, produzindo um ruído horrível como eu jamais havia escutado. (KAFKA, 2002, p. 150, grifo meu)

Sendo assim, mesmo numa situação errante, o acaso só surge após o ser ter encontrado um centro domiciliar, um espaço familiar.

Em certas histórias, mesmo em situações adversas, nas quais, aparentemente, os personagens não possuem residência fixa, outras formas de estabilidade espacial são criadas. Isso acontece no conto “O caçador Graco”, em que o prefeito vai até o esquife onde dormia o caçador para acordá-lo (KAFKA, 2002, p. 68) – não é necessário mencionar o parentesco com os três romances antes referidos. Algo similar ocorre também em “Chacais e árabes” em que, novamente na hora do sono, os chacais abordam o protagonista (KAFKA, 1994, p. 27). Em textos como “O artista da fome”, a jaula que o herói habita redundando na mesma imagem de um espaço íntimo criado, onde os encontros com o público possam ser de caráter aleatório e casual. No já citado “Uma visita à mina”, os trabalhadores são surpreendidos pelos chefes no subsolo, espaço de sua intimidade invadido por homens que agem e falam de modo estranho. Enfim, até mesmo o macaco de “Um relatório para a academia” expressa que, apesar de estar bebendo água quando capturado, encontrava-se “no meio de um bando” (KAFKA, 1987, p. 58), espaço íntimo que precede o acaso e a sua mudança de sorte. Se “o *acaso* desempenha, em Kafka, papel decisivo como entrada para o mundo murado” (ANDERS, 2007, p. 43), ele não pode se manifestar fora do território do eu.

Façamos então uma associação entre as duas conclusões gerais deste trabalho até o momento. Na obra de Kafka entramos em contato com um tipo de linguagem constatativa, mas que pode conter o assombro, e com espaços íntimos de toda natureza, mas que podem esconder o perigo. Não parece apressado sugerir que o impacto da literatura feita nestas bases é da mesma natureza da de certos fenômenos contemporâneos como os filmes tipo *found footage* – *Bruxa de Blair, Rec, Atividade paranormal*, ou dos filmes fantásticos em tom documental – *Poder sem limites, Cloverfield, O caçador de Troll*. Juntam-se a eles os populares *mindfucks*, espalhados pela Internet, e que apresentam imagens cotidianas, familiares em que se escondem fantasmas, rostos assustadores e outros fenômenos estranhos. Esses usos naturalistas da linguagem, que assombra por revelar, de forma constatativa, o horror, devem a Kafka o primeiro público ciente do efeito por eles explorado.

Estamos diante de um padrão. Outro, se revela na subversão da lógica da aventura. Kafka faz com o gênero o que o dodecafonismo fez com a música, ou seja, não há mais uma gramática sólida para pensar as relações dos elementos, não existem mais valores que determinem a concatenação natural entre certos dados, não há contextos definitivos de combinabilidade, não há sequer formação, mudança, pois o tempo ou foi abolido ou existe em inúmeras formas.

A discrepância com a lógica da aventura, lógica que influenciou todo o desenvolvimento do romance, a começar por Quixote e Rabelais, pode ser percebida se compararmos com um dos exemplos mais bem acabados do cânone aventureiro. Veja-se que, em *Parsifal*, de Wolfram Von Eschenbach, por exemplo, Gahmuret perde todos os seus espaços íntimos antes de começar sua jornada. É somente após abandonar o terreno seguro do eu, que o imprevisível tem o direito de existir:

Foi por força desse princípio jurídico que o intrépido mas conformado herói Gahmuret perdeu todos os castelos e domínios nos quais, com grande prestígio e autoridade, o pai havia ostentado o cetro até perder a vida numa justa. Muito se lamentou sua perda pois sua autoridade e seu estilo de governo haviam sido exemplares. (ESCHENBACH, 1989, p. 21)

Seja pela vivência de Kafka, “estigmatizado pelo não-lugar” (LIMA, 2005, p. 399), ou pelo caráter emprestado de sua linguagem, seus textos investem em um tratamento do espaço muito particular. As mudanças de rumo são feitas nos quartos e núcleos íntimos dos sujeitos; não se precisa ir até as estradas para se cruzar com o acaso. Sendo assim, o sujeito não tem mais o direito de fugir do imprevisto. Bem diferente de um Conrad, por exemplo, ou da introdução de *Moby Dick*, em que a vida privada monótona provoca a nostalgia do mar. A respeito disso, é interessante notar como o espaço da rua só aparece, em *A metamorfose*, depois que todos os grandes acontecimentos já ocorreram. Toda a dinâmica é íntima e a rua é a coroação da estática, do fim de todas as mudanças de sorte. Por intermédio destas imagens, Kafka desestabiliza a ideia de território, visto que não há mais espaços seguros que possam ser por nós habitados e dominados. Foi esta dimensão que parece ter escapado a Deleuze e Guattari. A perda territorial em Kafka está expressa em um conjunto de imagens da habitação em crise. Nenhum espaço é exclusivo do eu. Pode-se ensaiar a afirmação de que estamos diante de um cronotopo novo e cuja função ainda não está (de)terminada na cultura ocidental. Como o espaço acadêmico em textos contemporâneos – cite-se Enrique Vila-Matas e J. M. Coetzee – ou os automóveis nos filmes de Abbas Kiarostami, o espaço íntimo é também berço do que há de imprevisível no mundo.

Costa Lima já revelou que “Simplesmente, Kafka vive ao extremo a situação do escritor não-pertencente a uma cultura metropolitana; obrigado a trabalhar de uma maneira ou de outra, sempre e eventualmente, com uma língua de empréstimo” (LIMA, 2005, p. 398). Outros estudos também foram feitos no sentido de revelar o espaço em que Kafka produziu sua obra. Malcolm Bradbury, por exemplo, compara Praga a Viena, para explicar que sua literatura “apesar de seu conteúdo moderno, continuava estranhamente tradicional na forma e no estilo, pouco afetada pelo novo naturalismo de outros locais – foi menos provocativa [...]” (BRADBURY, 1989, p. 98). O trecho revela um pouco da cidade que Kafka sempre criticou, aborrecido com seu provincianismo, como fica patente nas páginas de *Conversas com Kafka*, de Gustav Janouch. O contexto parece ter influenciado mais ainda a necessidade da individuação da prosa de Kafka. Como o horizonte de expectativas de seus contemporâneos lhe era insuficiente, sua obra explora o aspecto não consensual da ficção ao extremo.

Esse clima dúbio de provincianismo e novidade pode ser também percebido na maneira como Kafka organiza a narração de seus textos. O escritor não tinha nenhum amor pela novidade, como o livro de Janouch demonstra em alguns trechos: “As coisas antigas fazem aparecer seu valor escondido: a duração. As coisas que só são novas não podem ser mais precárias. São belas hoje, amanhã parecerão ridículas. Este é o caminho da literatura” (JANOUC, 2008, p. 45). Sua “vanguarda” é naturalmente de tipo distinto daquelas que absorveram o valor como qualidade temporal, evocando o futuro a partir de uma dicção narrativa artificial. Algo que produz inclusive a simbologia do texto intitulado “Roupas” (KAFKA, 1999, p. 30), miniconto de uma página, em que o autor explicita sua relação com a novidade. Na obra, o narrador conta que não gosta de roupas com muitos ornamentos, babados e enfeites, pois, uma vez usados, seria ridículo usá-las de novo, já que perderiam o primeiro efeito.

Todas estas evidências também demonstram um autor consciente de seu projeto literário e atestam o olhar crítico que Kafka lançou aos modernismos que lhe eram contemporâneos. Portanto, para terminarmos nossas investigações a respeito de Kafka, ensaiando novas maneiras de compreender sua importância para a modernidade e o papel de sua releitura num contexto contemporâneo, encaminhamos uma última discussão preocupada em pensar a obra de Kafka nas bases até aqui expostas, dialogando com um clássico do pensamento da arte moderna, “O narrador”, de Walter Benjamin.

*

É sabido que o teórico alemão, no seu ensaio clássico, denuncia a morte do narrador de tipo arcaico, que comunica a partir de sua experiência pessoal e vincula-se à tradição oral, em que a narrativa detinha uma função social muito clara e importante para a manutenção da comunidade.

Benjamin alega que esta extinção é consequência das ações da experiência estarem “em baixa” (BENJAMIN, 1987, p. 198) na sociedade pós-industrial. A principal característica da sociedade capitalista/moderna, a alienação, estaria plasmada numa nova forma de narrar, expoente de um mundo onde o contato direto entre os homens não é mais possível. Neste mundo, um novo tipo de voz, a do romancista, surge e sua característica principal é ser segregada, incapaz de dar ou ouvir conselhos. Nesta realidade emergente, Kafka produz uma ficção complexa o suficiente para explorar os dois lados do problema. Suas obras carregam o espírito didático das fábulas e a errância semântica do sujeito fragmentado.

Ao elencar o contexto do surgimento deste novo narrador, o romancista, Benjamin explica que o período de sua atividade investe na “informação”, isto é, nos novos esquemas comunicativos que se referem ao contexto presente e aspiram à verificação imediata (BENJAMIN, 1987, p. 202-203). A grande perda promovida por este tipo de narração reside no fato de ela abandonar o efeito surpresa, pois suas fábulas são contadas ao mesmo tempo em que também são explicadas, sendo esta sua principal função social. Tal uso da linguagem determina o romance enquanto gênero, ainda que existam autores, como Leskov, em que “O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação” (BENJAMIN, 1987, p. 203).

Ora, com poucas adaptações, estamos diante de uma descrição precisa do método de Kafka. Talvez a principal diferença resida no fato de que ele imponha, sim, “um contexto psíquico” de ação, ao exigir que os leitores sigam seus heróis-hermeneutas (que só recebem informações novas) e habitem seus espaços íntimos (povoados pelo imprevisível). Kafka não abandona o tempo-espaço fabulador, mas não permite que possamos unificar o sentido de suas obras, fundando o paradoxo mais acabado da ficção moderna. Se, por um lado, os heróis de Kafka não compartilham da sabedoria arcaica, por outro, também não podem optar por uma versão dos fatos, estando assim, no limbo da disputa romance/narrativa (BENJAMIN, 1987, p. 202-203).

“Metade da arte narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, 1987, p. 203), diz Benjamin. Kafka não as evita, mas elas nunca são decisivas. Heróis como Joseph K. e K. recebem apenas informações novas e, quando elas vêm em forma de explicação, servem para tornar tudo ainda mais imprevisível e inexplicável. Ainda assim, essas mesmas histórias podem ser lidas como exemplos de conduta, ainda que a relação causa-efeito, que todo conto moral exige, seja abolida das histórias do escritor. Além disso, há histórias nas quais a voz do narrador arcaico, anônimo e artesanal, ainda pode ser ouvida, como em “O silêncio das sereias”, em que o narrador oral simula a comunhão das experiências e esboça, de forma didática, uma moral síntese das ações, já na primeira frase da obra, que remete a Esopo: “Prova de que até meios insuficientes – infantis mesmo – podem servir à salvação:” (KAFKA, 2002, p. 104)

Kafka brinca com a tradição num jogo que, graças ao tratamento da ficção em sua obra, enfatiza a impossibilidade de se estabelecer referências comuns entre os indivíduos. Por isso, a alienação é o tópico que pode abarcar a qualidade expressiva hipotética da ficção de Kafka. Esta, ao multiplicar sentidos, aliena os intérpretes e, ao mimetizar a invasão dos espaços íntimos do eu, assegura o papel movente do território habitado pelo sujeito. Ao pensar no narrador como um problema central do romance moderno, Adorno complementa Benjamin ao conferir à alienação o estatuto de um de seus configurantes, como fica claro no seguinte trecho:

Nesse processo, a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão

metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo. (ADORNO, 2003, p. 58)

A metafísica em Kafka, ao se posicionar de forma realista, impede que a forma artística ganhe o grau compensatório que Adorno incita, ao generalizar a arte moderna. A alienação da sociedade capitalista está presente, obviamente, também no narrador de Kafka, no momento em que ele, de forma não consensual, abandona o horizonte de expectativas de seus pares para narrar. Contudo, isto é feito por intermédio da linguagem mundana, ou seja, aquela compartilhada com os demais. Eis o paradoxo final, revelador da problemática da ficção em tempos pós-industriais.

Um último fator de interesse está já na crítica que o próprio Benjamin fez sobre Kafka, ao perceber que as informações novas dadas aos seus heróis são informações redundantes para os que o cercam (comentário presente também no livro de Luiz Costa Lima antes mencionado). Se, em Kafka, há *Harmatia* sem *Hybris* é porque as causas já são conhecidas pelos demais agentes do universo ficcional. Este é o testamento de Kafka, separar a cultura do herói e, exigir que o herói-hermeneuta, assim como seu leitor, não ignore que há uma lógica compartilhada a qual ele não tem acesso. As reflexões feitas aqui formam uma porta entreaberta para busca de parâmetros críticos que explorem o universo kafkiano pelas imagens integradoras que asseguram uma consciência ficcional coerente. Apesar de inusitada, podemos inferir limites exegéticos que garantam o papel fundamental de sua ficção (e de sua releitura) na sociedade atual. Afinal, Kafka é um problema. Uma equação de muitas variáveis, um monstro hipotético, por um lado, íntimo, por outro.

Referências

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ANDERS, Günther. *Kafka: pró e contra*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: teoria do romance*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1998.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.
- BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CARONE, Modesto. *Lições de Kafka*. São Paulo. Companhia das Letras, 2009.
- DACANAL, José Hildebrando. *Ensaios escolhidos*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- ESCHENBACH, Wolfram Von. *Parsifal*. Brasília: Thot, 1989.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- JANOUGH, Gustav. *Conversas com Kafka*. São Paulo: Novo Século, 2008.
- KAFKA, Franz. *Um médico rural*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Narrativas do espólio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Contemplação / O fogueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Um artista da fome e A construção*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz (Montaigne, Schlegel, Kafka)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- LÖWY, Michael. *Sonhador insubmisso*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

Recebido em: 6 jul. 2016.

Aprovado em: 2 set. 2016.

