

8

Para Um Conceito Canino de Arte

8.1

Reflexão

Insistentemente acossado por uma suspeita, provavelmente vã, de que algo que lhe parece tão interessante e lhe é tão caro não pode deixar de sê-lo também para os outros, e que tampouco pode deixar de ter importância objetiva – o que é mais ou menos o mesmo, mas também é ainda pior –, o Autor resolveu escrever um texto sobre Kafka: justamente sobre ele, em cuja literatura o interesse subjetivo não está apenas em cheque, mas não aparece nunca de forma clara, unívoca e afirmativa, mas sempre confundido com um conflito turvo – uma negação determinada, porém interrompida e congelada – envolvendo a adversidade de circunstâncias objetivas mais ou menos colossais. De tal modo que a situação daquela suspeita inicial, frente àquilo de que ela trata, tem – a despeito de si mesma – o caráter de uma reflexão rocambolesca, na qual o objeto se vira para o sujeito e olha-o com o mesmo olhar com o qual é olhado: escrever sobre Kafka é esquisito e problemático porque é esquisito e problemático que Kafka tenha escrito o que escreveu.

Como o problema subjetivo do autor é formalmente semelhante ao problema do seu objeto, é possível que ele esteja maliciosamente tentando falar de si mesmo em sua tese de doutorado. É possível, mas não é assim. Quem pensa isso – diria Hegel, “o cara” em se tratando de reflexão – é uma “consciência natural” que, debatendo-se lentamente dentro do casulo da epistemologia, não se deu conta de que a verdade do sujeito é uma verdade objetiva – algo que o Autor, entretanto, já demonstra saber, ou não estaria falando de si na terceira pessoa –, de modo que o problema epistemológico é muito maior e mais amplo que a epistemologia, e tem proporções paranóicas.

O melhor, então, é repetir, para ficar claro: aquilo que, em Kafka, é esteticamente interessante é a precariedade do âmbito mesmo no qual aparecem os interesses e a experiência estética: a subjetividade. Mas essa precariedade não é, aí, apresentada nos termos do sujeito, ou seja, daquilo que é precário. Isso seria

uma contradição de termos. Bem verdade, uma contradição que está longe de ser estéril, e que, historicamente, deu em muita literatura: *A Náusea* e *O Lobo da Estepe*, por exemplo – e também, uma vez transmutada alquimicamente no ouro dos tolos da coerência, em Thomas Mann. De qualquer modo, em Kafka, o papo não é penetrar na falência do sujeito desde dentro do sujeito, de modo a produzir a representação do sofrimento em primeira mão e/ou pessoa. Aquele que sofre é, em Kafka, um pedaço do mundo. O sofrimento está no mundo, é um resultado dele, é um traço dele, e o sujeito é uma coisa entre todas – spinozisticamente falando, é um modo finito da miséria eterna e infinita. Em Kafka, a falência do sujeito se esgota em sua dimensão objetiva. É isso que faz com que Adorno afirme, um par de vezes¹, que o momento de verdade é o elemento mais forte da experiência da literatura de Kafka.

E o caráter momentâneo da verdade que está implicado nessa afirmação adorniana não é coisa banal: é, ao contrário, uma sofisticada concepção supostamente contra-intuitiva e que tem origem também hegeliana. Seu conteúdo crítico-provocador deveria ser tal que incitasse a pergunta: mas como a verdade pode ser mero momento? Pergunta para a qual a resposta hegeliana seria: um momento não é algo de mero; a apresentação da verdade no tempo é a apresentação da verdade na experiência, e a verdade que não é experimentada – que não aparece – não é verdade. Nessa formulação – ela é anunciada na Introdução da *Fenomenologia do Espírito*, e subjaz à obra como um todo – está embutido o paradoxo de que, embora a verdade seja situada na dimensão da experiência, ela não é concebida como um pedaço do sujeito: a experiência é um lugar específico desde o qual, a partir do qual, ou no qual, o sujeito e o objeto colocam-se em relações momentâneas – em outros termos, a experiência é ocasião para uma forma de apresentação de um conteúdo. E a forma da verdade é tal que o conteúdo da experiência é, a uma só vez, inegavelmente e radicalmente objetivo, e absolutamente íntimo para o sujeito – algo a que Hegel se referia como a correspondência do conceito ao objeto e do objeto ao conceito, em contraste com a teoria do conhecimento tradicional, em sua busca unicamente pela adequação do conceito ao objeto.

¹ “A instituição acadêmica devia favorecer, ao invés de punir, aqueles entre seus acólitos que são capazes de fazer citações sem saber de onde. Pois há alguma prova melhor do que essa de que a fonte foi completamente apreendida?” K.-H. Möchtestrudel: *Máximas de Peter Barra Mansa*. Recife: Inédito. S/D. Volume XII, p. 825.

Dito isso, é preciso frisar que – para voltar à sentença adorniana – a possibilidade *de uma obra de arte* ter um momento de verdade se dá justamente porque a verdade é uma questão de forma, de algo que à obra de arte não falta mais que ao saber: uma questão de relação entre a enunciação e o enunciado, entre o discurso e aquilo de que ele fala, relação essa, ademais, que subentende comportamentos específicos por parte de um e de outro. O quadro é tal, então, que subentende a possibilidade de apresentações discursivas de outras formas que não a da verdade, no âmbito das quais a relação entre sujeito e objeto não será de correspondência mútua – caso, entretanto, que, segundo Adorno, não é o da obra de Kafka. Trata-se de uma literatura que, em sua alteridade frente ao sujeito que a experiencia, guarda um caráter alienado e surpreendente, às vezes horrível, de tal modo que, por um lado, inclui a sugestão de uma rejeição pelo sujeito. Mas essa rejeição subjetiva, por outro lado, é constitutiva daquilo que é rejeitado – não como rejeição, que é um traço subjetivo, mas como seu equivalente objetivo, uma ausência de acomodação para o sujeito – de tal modo que, pela porta dos fundos, o sujeito e o objeto se tornam íntimos. É que o caráter surpreendente, exagerado, esquisitamente fantástico, não surpreende apenas pela estranheza, mas também pela familiaridade, visto que tudo está narrado numa linguagem de contador – não de histórias, mas de contabilidade – ou de escriturário – não das Escrituras, mas das repartições –, a qual é ao mesmo tempo exata e informal. É, assim, na relação entre essa linguagem – em si mesma artificial, ainda que fluida – e os fatos narrados – em si mesmos perturbadores, ainda que conectados e empilhados com naturalidade – que a forma da verdade se constitui, e seu momento se dá.

Mas, então, se está falando de um gesto subjetivo que se diferencia do sujeito e se torna parte do objeto: ou seja, se está falando de ação alienada. A ação alienada é elemento objetivo por definição, e é enquanto tal que ela funciona como uma espécie de pano de fundo turvo das narrativas kafkanianas, o espaço estranho e desconfortável onde as coisas se passam. Por um lado, a relação adequada ou verdadeira com a alienação-em-si só é possível enquanto movimento de apresentação distanciado, objetivista, positivista; mas, por outro, o que torna possível uma tal apresentação imediatista é, também, uma espécie de intimidade original entre o apresentado e o mecanismo de apresentação. Assim, atrás daquele pano de fundo, o qual vai sendo continuamente levantado enquanto a narrativa se desenvolve, está algo pior do que um mero terror desconhecido: está um terror

conhecido porém esquecido, o qual, periodicamente, salta de trás do pano com a lentidão de um mecanismo antigo, num movimento minucioso que mostra aos poucos um rosto deformado. De modo que o esquecimento original que torna possível o objeto que torna possível a narrativa kafkaniana não pode ser ele mesmo a alienação: a alienação tem que ser um traço que permanece alienado a despeito do momento de sua rememoração através da narrativa kafkaniana. O discurso kafkaniano tem por objeto, então, a forma mesma da alienação, e se relaciona de forma verdadeira com essa forma, de tal modo que a alienação é preservada no ato mesmo de ser exibida.

Isso não é para qualquer um: é preciso muito sangue frio. Trata-se de tratar sem estética o momento estético. A criação artificiosa empreendida pela literatura se presta, em Kafka, à restauração daquilo que havia antes da criação – do *nihilo* que, no entanto, ao aparecer, aparece como algo já determinado pela mão do artífice: o vazio da negrura abissal reaparece como a abundância pululante de um poço do inferno. O contrário disso implicaria na afirmativa de que o mundo kafkaniano nos é pouco-familiar, o que estaria desmentido pelo fato de que a narrativa mesma não é impulsionada por surpresas. O momento surpreendente é o primeiro: aquele no qual a situação geral aparece; mas, depois que ela aparece, a narrativa se desenrola com uma lógica implacável e meramente analítica em sentido kantiano: Kafka não adiciona nada ao objeto, apenas torna visível o que já estava nele.

É naquele primeiro momento surpreendente que se encontra a chave do problema. Trata-se da surpresa, da admiração ou do assombro imediatos, prévios à elaboração, mas também invulneráveis a ela. De fato, essa elaboração, ao invés de dissolvê-los, desdobra-os. Quer dizer: Kafka faz com que o *nihilo*, a matéria negra para a criação artística, reapareça como resultado dessa criação. Ora, essa matéria negra não pode ser outra coisa que o sedimento da experiência extra-estética, da vida social: aquilo que, por um lado, não se esgota nessa experiência mas, por outro lado, não escapa tanto dela a ponto de ser impossível de ser narrado através de uma linguagem compatível com ela. O objeto é o conteúdo histórico-social que é reafirmado. Esse conteúdo não é aquela crueza que resulta da literatura realista, a qual o manipula com intimidade, de tal modo que a reafirmação é apagada ou chutada para escanteio, ofuscada pela invenção – que então parece livre e pura – de miríades de enredos cujas condições permanecem invisíveis; é, isso sim, o

produto de uma linguagem distanciada, descritiva-narrativa, que re-instaura o conteúdo como ponto cego ao redor do qual a visibilidade se dá. O gesto que forma como estético o material extra-estético, na literatura de Kafka, se dá previamente: quando o ato de escrever começa, ele já se deu: o Caçador Graco já morreu, o processo já foi deflagrado, o abutre já bica os pés – e o caçador seguirá morto, o processo não admite interrupção e o abutre não pode ser detido. A ocasião para esse gesto é, novamente, a narração-descrição analítica de tom ao mesmo tempo cotidiano e inexorável. O extra-estético aparece através do caráter não-narrável da situação de fundo – uma situação que se faz presente como um monolito, oferecendo-se através do peso da sua presença muda – e a forma desse aparecimento é a da alienação-em-si. Em outros termos, mas dizendo a mesma coisa: dentro das obras de Kafka, a ameaça é o tecido mesmo da realidade, não apenas como conteúdo explícito, sob a forma de eventos literarizados, mas sobretudo como algo que perpassa todos os eventos e os concatena. Trata-se de um aparecimento opaco, e algo dessa natureza só é possível como reconhecimento e lembrança: o *nihilo* é o produto automático e maldito da ação histórica anônima e irracional de uma civilização regida pelo cálculo, e cuja ideologia de controle, abundância e dominação reprime a experiência da alienação, alienando-a em segundo grau – inclusive através do discurso estético que funciona como exibição espalhafatosa de *nihilii* concatenados.

Na brutal transparência de sua forma, a obra de Kafka faz uma crítica de toda arte que, antes e depois dele, foi e venha a ser feita tendo como matéria essa mesma sociedade alienada.

8.2

Máquina de escrever

O problema mesmo da escrita e da interpretação não está ausente da obra de Kafka, que se filia involuntaria e dialeticamente à tradição modernista através da reflexividade da forma. Aquele que escreve sobre Kafka esbarra nessas apresentações do problema e, novamente, é levado a refletir não dentro de sua cabeça, mas no objeto. O cão com suas investigações diletantes, o macaco com

seu relatório acadêmico, o rato com sua sociologia da música, escrevem, analisam, interpretam e reflexionam, da mesma forma que aquele resolve pensar Kafka². Em todos esses casos – mas especialmente no do rato, no qual o conteúdo aparente da escritura pensante é a própria arte – a ocasião e o lugar da reflexão é uma obra de arte, de tal modo que a escritura é sobre si mesma. Entretanto, essa forma, que no Idealismo Alemão deu em filosofia absoluta especulativa, na arte moderna dá em algo que é formalmente idêntico a ela, porém dotado de conteúdo oposto. Porque o esforço da escritura artística não produz um resultado que é independente do esforço, como uma teoria que aponta para um objeto que não é ela – um movimento que chega às raias da loucura com Hegel, que descobre o absoluto voltando a si mesmo a partir do seu outro, de tal modo que aquilo que é externo ao discurso e muito mais amplo que ele aparece como íntimo dele e, na verdade, sua verdade. A obra de Kafka joga com isso, e o faz com tanto mais intensidade quanto mais a brincadeira artística da escritura assume traços formais de descrições teóricas, de discursos sobre como são as coisas, como nos exemplos supracitados, mas também no caso dos *Onze Filhos*, por exemplo, ou no texto sobre Odradek, *As Atribuições do Pai de Família*. Quanto mais minuciosas ou preocupadas as descrições, mais opacas elas se tornam, e o resultado é que elas mostram alguma coisa que é o contrário do absoluto, mas não é o relativo. As descrições acompanham o caminho do discurso rumo à sua apoteose racional, mas, quando se está chegando à beira do absoluto, o que aparece na orla da obra é algo que não se sabe bem se é um abismo ou um monolito. Esse aparecimento se dá sem que o caminho seja interrompido, sem nenhuma curva súbita, mas através da mesma inexorabilidade *aufhebungs* que ia fazendo da consciência natural hegeliana cada vez menos natural. E esse aparecimento não se deixa compreender por um apelo ao misticismo, ao irracionalismo, como freqüentemente sugerem os comentadores: essas sugestões são insensíveis ao percurso mesmo que leva ao abismo, que é o percurso da minúcia racional, e querem ficar apenas com o resultado do percurso. O curioso a respeito de manobras desse tipo é que elas são incapazes de fazer justiça *ao mesmo tempo* tanto à filosofia do absoluto quanto à obra de Kafka: ambas exigem do pensamento – embora por motivos opostos –

² A que espécie pertencerá?

uma submissão àquilo que ele não é: a experiência, essa miniatura do tempo, a história em versão portátil.

Para que o pensamento se encontre com a experiência, a tensão entre o discurso e a experiência não pode ser *thought away* – resolvida num gesto de pensamento. Mas como permanecer tenso e seguir escrevendo e pensando? Hegel resolveu isso, na *Fenomenologia do Espírito*, através de uma reificação constante da memória: o experimentado é reduzido a um passado tão logo é experimentado, mas esse passado é traduzido em termos de conteúdo que é preservado, agregado ao ato de pensamento que segue em frente mas que será para sempre determinado por isso que está agregado a ele – por esse algo que se torna um ponto cego, cicatrizes de feridas abertas que cicatrizam e são reabertas para recicatrizar: o que Freud chamava de retorno do reprimido é, para Hegel, princípio criativo. Kafka não está fazendo teoria, e resolve o problema de maneira oposta, mas com isso é capaz de alcançar cognitivamente um objeto que permanece vedado à filosofia hegeliana (e com o qual a maioria das demais nem tentaram se relacionar). Em Kafka, o oposto do pensamento não precisa ser reprimido na medida que o discurso se desenvolve, porque o material do discurso não está em tensão com o discurso mesmo, já que se trata de arte. Não quer dizer que a ausência da necessidade de repressão, por si só, faz com que o outro que o discurso apareça imediatamente: muito pelo contrário, a tendência dessa ausência seria uma espontaneidade autocentrada, um discurso enclausurado em si mesmo e dizendo respeito a si mesmo apenas e que, portanto, não apareceria. No entanto, em Kafka, o discurso é submetido à rigidez da objetividade, ou seja, à forma da busca pelo objeto externo ao discurso, e mais do que isso, é estrangido ao comportamento daquele que dispõe de um objeto com o qual não pode lidar adequadamente, mas do qual não pode se livrar, e que, portanto, tem que ser inadequadamente esgotado: é a minúcia burocrática que faz com que a tensão seja recriada.

Mas como essa tensão pode ser recriada se, a rigor, não há nada sendo descrito que exista fora do ato de descrição – se, no fim das contas, o objeto mesmo é criado, se Josefina é uma invenção, o macaco não existiu, os onze filhos e Odradek tampouco? Essa pergunta é a pergunta pela alienação, e como pergunta mesmo – ou seja, sem resposta – é que ela expressa o objeto que é a obra de arte kafkaniana: a espontaneidade produtiva do espírito, em Kafka, é mobilizada para

reproduzir a própria agonia tensa da irreconciliação, ou seja, do estado por excelência diferente da atuação da espontaneidade produtiva do espírito.

É assim que a experiência do movimento do discurso kafkaniano ou de seu desdobramento é acompanhada pela sensação ligeiramente alarmante de que tal movimento poderia prolongar-se para sempre, de que não há nada, exceto a arbitrariedade, capaz de fazer o discurso parar. Cada elemento positivo da obra de Kafka apresenta e reapresenta ao leitor o abismo, o qual – para citar o cão – “arrebata-o, esmaga-o e ressoa ainda sobre seu aniquilamento”. A obra de Kafka olha a morte nos olhos e sobrevive, mas a sobrevivência kafkaniana, ao contrário da hegeliana, não é um seguir em frente: é um permanecer olhando.

Benjamin expressou isso dizendo que Kafka sacrificou a verdade em nome de sua transmissibilidade³. A idéia de Benjamin, aí, é que a obra de Kafka está em relação com um conjunto de circunstâncias historico-sociais catastróficas, mas que o problema é justamente compreender como é possível travar esse tipo de relação, visto que o resultado da catástrofe é a destruição do outro que a catástrofe e, portanto, a aniquilação da relação. E vice-versa: a situação em que a preponderância do objeto é tal que transforma o discurso em mero apêndice deve ser descrita como catastrófica. O dilema da criatividade estética diante da aniquilação, assim, é diferente daquela diante do sofrimento, o qual já consiste, ele mesmo, na elaboração subjetiva de algo terrível que feriu o sujeito mas que, no fim das contas, deixou-o inteiro o suficiente, inclusive, para elaborar e sofrer: o sofrimento é prova da força do sujeito diante da ameaça passada. O romance – e o seu derivado formal tardio, o filme de aventura – dá testemunha disso e, por isso mesmo, é insensível à catástrofe. No romance, a espontaneidade criativa está a serviço da preservação da subjetividade ou da subjetividade preservada, que é aquela que já triunfou *a priori* sobre a adversidade. Esse triunfo é produto de um sacrifício de algo que é ocultado pelo resultado triunfante: a divisão do trabalho estrutura essa literatura. O sentido total do romance – seu começo-meio-e-fim, a conciliação que é seguida por alienação que é seguida por redenção e reconciliação – é um comentário que diz não apenas que o sofrimento já passou, mas que o sujeito de antes e o sujeito de depois são comensuráveis, de modo que se recalca o que foi perdido, a felicidade anterior. O desrecalque da perda é a

³ W. Benjamin: *Illuminations*. H. Zorn (trans.) London: Pimlico, 1999, p. 142.

interrupção do processo de formação de sentido romanesco, sem, no entanto, que o discurso seja interrompido, como quando o modernismo apela para a desconexão, o mutismo e a fragmentação da linguagem. O resultado é uma loquacidade de formulário: é a forma da sobrevivência do sujeito como princípio *a priori* desacompanhada da ilusão de um resultado; e se, ao mesmo tempo, a apresentação dessa forma é a apresentação de conteúdos objetivos catastróficos – desde a violência particular explícita até violência generalizada implícita – é porque, na medida que a função do sujeito triunfante é resgatar a imagem do sujeito pré-sofrimento para cobrir aquela do sujeito parcialmente destruído que sobra depois do sofrimento, a catástrofe é resultado da tentativa de superar a catástrofe através daquilo que é resultado dela – e essa fórmula poderia ser usada para descrever o fascismo.

A imagem da totalidade desse estranho movimento estático realizado pela obra de Kafka pode ser encontrada no *Na Colônia Penal*. A verdade sobre o sofrimento e a irreconciliação é sua apresentação, e não sua dissolução: o texto sobre a irreconciliação, portanto, não pode ser lido e encarado de frente. Ele é escrito no corpo, incrustado na carne por um processo automático. Mas como “irreconciliação” é uma palavra pequena, que só exigiria alguns segundos de operação da máquina, a experiência tem que ser prolongada através da ornamentação. O ornamento, aí, é fundamental: para o torturado, ele não é menos essencial que o suposto conteúdo de verdade que um só conceito encerra. Depois da sexta hora tendo o corpo adornado pelas agulhas, o oficial do conto garante que o conhecimento começa a aparecer nos olhos do condenado que, aliás, não sabe por que foi condenado, não foi julgado e não pode ler o que está sendo escrito. Isso aí, entretanto, é a interpretação do próprio oficial: com ela, ele também dá mais atenção ao resultado que ao processo. A rigor, é impossível decifrar o olhar do torturado, que, ademais, já se tornou incapaz de falar, por causa de sua agonia extrema. Mas o torturado olha, de modo que ele é como o mensageiro d’*O Castelo*: “seu olhar, seu sorriso, seu andar pareciam também uma mensagem, mesmo que ele não soubesse nada acerca dela.”⁴ E aplicando o *Na Colônia Penal* sobre o todo da obra de Kafka, chegamos à seguinte formulação: o ornamento kafkaniano é a dúvida de se, no corpo destruído pela tortura automática e

⁴ F. Kafka: *O Castelo*. Trad.: M. Carone. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008. p. 35

programada, o espírito, afinal, é capaz de brilhar ou não – sendo que, se ele brilhar, então o torturador estava certo. Nesse caso, o espírito, a cultura, o discurso, a inteligência, seriam retrospectivamente julgados culpados pela sua afinidade com a violência. Para voltar à vaca fria: quando a obra de Kafka nos deixa parados diante da opacidade do horror, sem nos permitir seguir adiante (ou seja, de volta, mas com um sorriso ou uma discreta e charmosa lágrima no olho) ela está apontando para a possibilidade de que aquela afinidade não seja a última palavra a nosso respeito.

É verdade que o elemento iconoclasta desse ajuizamento kafkaniano foi apropriado pela indústria cultural – ou, para colocar as coisas na ordem histórica, não teria sido possível sem ela. O saudosismo da alta cultura, do qual Thomas Mann foi e continua sendo o queridinho, percebeu isso, e deixou registrada sua queixa contra Kafka. A grande parte dos produtos que hoje ocupam o lugar que antes era ocupado pela arte burguesa abandonou completamente as pretensões edificantes, cognitivas, formadoras de outrora: e mesmo quando porventura se manifesta essa pretensão, ou algum derivado tardio, trata-se, ela também, do reclame comercial de um gênero luxuoso. É assim que talvez se poderia dizer que certas obras de Kafka – especialmente aquela da barata – foram apropriadas pelo mercado embrutecedor do cinismo espiritualmente regressido. Mas essa seria uma formulação estúpida. A tentativa de apontar para um lugar histórico ou ontológico original da cultura, que teria sido degradada posteriormente – ou então por causas extrínsecas – é homóloga ao gesto que reservou, no memorial de Auschwitz, um espaço de destaque para a foto de uma menina judia de classe média loura e singela em meio às suas bonecas e laços de tule: a própria imagem da inocência perdida, como se o melhor do que foi destruído tivesse sido justamente aquilo em nome do que, no fim das contas, se perpetrou a destruição⁵. A verdade da obra de Kafka não aparece quando esta é colocada à distância da cultura enlatada; muito ao contrário, é a verdade da cultura enlatada que aparece quando a obra de Kafka se aproxima dela. Perguntar-se chorosamente pela perda de relevância e pelo lugar da crítica estética é deixar de entender o quanto há de brutal naquele esforço que sempre procurou reduzir a um gesto do espírito uma revolta que deveria ter

⁵ Destruição da qual, no dizer de Schwarz, o papai da menina também é partidário: c.f.: R. Schwarz: “Tribulação de um Pai de Família” in *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 26.

proporções sobretudo práticas. O que Kafka pode nos mostrar é a violência dessa espiritualização: ele pode nos ajudar a expressar a culpa reprimida que sentimos por termos historicamente embelezado nosso sofrimento desde sempre. E isso não perdeu relevância na época em que cada centímetro de uma realidade sufocada por cultura está povoado de comentários estéticos.

8.3 Contar histórias

Numa observação sobre o contador de histórias, Benjamin descreve essa atividade assim: “As coisas mais extraordinárias, coisas maravilhosas, são relatadas com a maior precisão, mas a conexão psicológica dos eventos não é imposta ao leitor.” Benjamin acha que isso resulta em que “fica a cargo dele [do leitor] interpretar as coisas da maneira que as entende e, assim, a narrativa alcança uma amplitude que falta à informação.”⁶ Mas a oposição entre interpretação e informação não é acurada, e muito menos o é aquela entre ausência de conexão psicológica e liberdade de interpretação. Todos esses elementos estão constelados. O texto que apenas informa não oferece matéria para conectar psicologicamente; a força da informação não é seu poder de convencimento, mas seu poder de coerção. No mundo da informação, a conciliação entre coisas e espírito não é nem mesmo mais uma questão. A informação é o fato bruto que quer se oferecer com força bruta e, diante dele, a operação psicológica é perifericamente sufocada. Diante da informação, o espírito se reifica. Mas tem mais: a interpretação, o discurso que empresta relevância pessoal a uma narrativa que chega desde fora, é o complemento dessa reificação. Uma vez aceitos os fatos, o espírito os adorna com seu comentário que, em sua macaqueação de liberdade, permanece extrínseco tanto à coisa que é objeto do comentário quanto ao espírito que o produziu: exemplo vivo disso são os colunistas de jornal, que vendem interpretação como informação, e também os departamentos de ciências humanas, onde se ganha a vida comentando interpretações.

⁶ *Illuminations*. p. 89.

A capacidade universal de interpretar de forma pessoal é, como a democracia burguesa, contemporânea à dissolução histórica da capacidade de interferir nos fatos. O que a narrativa de Kafka mostra – e, às vezes, também a de Cortázar – é que as formas literárias que se aliam aos fatos, independentemente do conteúdo deles, suprimem o espaço do sujeito em meio aos fatos. Timidamente, o sujeito escorre para o lado oposto ao dos fatos, e torna-se espectador deles, inclusive e sobretudo quando eles lhe concernem diretamente: *O Processo*. Como, entretanto, os fatos são narráveis e narrados, o que o espectador vê delinear-se, em anteposição à ação dos fatos, é seu próprio caráter periférico de alguém que foi imobilizado, constrangido à inação: as coisas sim acontecem; o sujeito, quando muito, planeja e reflete, sempre inutilmente no que diz respeito à alteração da sua condição. O sujeito aparece como objeto dos fatos. Uma vez afivelado em sua camisa de força, pode tecer seus comentários e delirar o quanto quiser. Por causa dessa estrutura formal, a obra de Kafka aponta negativamente para a tese de que o oposto lógico da informação não é a interpretação, mas a capacidade de interferir.⁷

Benjamin também diz que a interpretação “não diz respeito a uma concatenação precisa de eventos determinados, mas com a maneira pela qual esses eventos estão embutidos no grande e inescrutável curso do mundo.”⁸ De modo que ele parece supor que a informação é o contrário dessa inescrutabilidade. Mas não é assim! O poder redentor do inescrutável tinha apelo romântico na contramão dos excessos racionalistas do esclarecimento – se é que tais excessos algum dia realmente foram o caso – mas, na contemporaneidade, ele integra a figura da violência cognitiva que é perpetrada por meio da informação, violência essa que tem por complemento o comentário interpretativo dos telespectadores e a sacudidela de cabeça do âncora diante da corrupção galopante ou do gol contra. Ninguém quer saber como as coisas são, a informação não é realmente a verdade, não tem essa pretensão. Isso é algo inerente ao pensamento burguês: antes da televisão, do rádio, e do politicamente correto, Kant já sabia disso. Mas sobretudo na era da informação, qualquer informação particular é uma mercadoria contingentemente coletada em meio a uma infinidade de outras, ninguém que detém uma informação se considera informado: precisa seguir consumindo.

⁷ Nota para um texto a ser escrito num futuro breve: a capacidade de comentar os dados é formalmente idêntica à presença da voz humana no interior da música eletrônica.

⁸ Op. cit., loc. cit.

O pano de fundo abstrato desse movimento de insatisfação perpétua é o inescrutável. O movimento de consumir informação não é uma luta contra o inescrutável, mas uma tentativa desesperada de adaptar-se a ele, de se tornar provisoriamente imune ao seu poder de excluir e ostracizar. De modo que, sim, esclarecer-se é participar da violência, mas a alternativa à violência não é a obscuridade, já que essa não representa antítese alguma com relação à mera repetição dos fatos pela indústria da informação. A questão de como lidar com o mundo da informação não tem uma resposta cognitivo-espiritual: a dialética do esclarecimento trouxe definitivamente esse tipo de resposta para o seu interior. De fato, em Kafka, o inescrutável é sempre a fonte do aprisionamento do sujeito, mas o conhecimento que, às vezes, se pode obter, faz parte do inescrutável, e não é oposto a ele: a forma que aí aparece é a da informação como fato, o paradoxo hegeliano da prolixidade vazia do puro ser. Isso fica evidente n’*O Castelo*: o que mais se têm são indicações, pistas, conhecimentos, e interpretações – infinitas interpretações e discussões a respeito delas. As estratégias de chegar a Klam que vão despontando para K. não resultam em oportunidades de redenção, mas envolvem novas ocasiões de degradação. Para a vida dos personagens, saber e não saber acaba dando no mesmo. Não é à toa que o livro – que ficou inacabado – termina onde termina. “Ela estendeu a K. a mão trêmula, e o mandou sentar-se ao seu lado; falava com esforço, era preciso se esforçar para entendê-la, mas o que ela disse”, e aí ficamos, sem ponto, sem reticências, sem travessão.

Para quê? O que é que o leitor ainda espera que lhe seja dito?

8.4

O tempo encontrado

Em Proust, que criou a narrativa onírica, a aristocracia tardia e anacrônica é ritualizada; em Kafka, é a pequena burguesia, em sua perpétua falência: seja com os procedimentos burocráticos, seja com o discurso objetivista. A ocasião material para o desenrolar dessa forma se deve a algo que Anders percebe, mas sem sacar maiores conclusões: que as figuras de Kafka são abstratas: são homens-profissão⁹.

⁹ G. Anders: *Kafka: Pró e Contra*. Trad.: M. Carone. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 50.

Os personagens esgotam-se em suas funções: mensageiro, porteiro, boa-relação, solteirão. Eles “são alguém”, como diria, em pensamentos, o familiar de um recém-formado advogado de outrora.

O que está em jogo, aí, pode ser colocado em termos da problematização da relação entre universal e singular – relação essa que, segundo uma etapa da *Filosofia do Direito*, é traço fundamental da racionalidade da sociedade burguesa. Empiricamente, essa racionalidade se corporifica nas guildas ou uniões profissionais. Trata-se de tornar-se pessoa através da divisão do trabalho, através da incorporação na totalidade social em um nicho determinado. Esse nicho é a particularidade – essa categoria mediadora –, e a particularidade é um tipo de trabalho que também é mediação: das coisas pelas mãos e cérebros dos que trabalham. Apenas enquanto partícipes dessa mediação – isso é algo que Hegel já havia mostrado nas passagens da dialética do Senhor-Escravo, na *Fenomenologia do Espírito* – é que os sujeitos se tornam alguém. É no particular, e apenas nele, que o singular aparece; nele, e apenas por ele, o singular ganha sentido e racionalidade.

Trata-se de uma imagem de pessoas que Anders, com seu saudosismo humanista, caracteriza como “arrancadas da existência humana”, como se a filosofia hegeliana, e o próprio conceito elevado e espiritual de homem, e portanto a inserção do singular no particular, não fossem, justamente eles, as tentativas de reconciliar as pessoas com O Humano: a hierarquia de subsunções, o esquema singular-particular-universal¹⁰, não pretende ser uma negação da individualidade, mas a única maneira de mostrá-la, dados os termos em que o problema é colocado. A sociedade burguesa não produz seus monstruosos autômatos porque massacra o indivíduo, mas porque o valoriza tanto, e tão irrestritamente, que chega a institucionalizá-lo. Essa dialética sinistra não pode ser rompida por uma marcha fúnebre que nos faça chorar as penas do fracasso dessa instituição.

¹⁰ “Todos uma só multidão! Algo nos leva a esse ajuntamento e nada pode nos impedir de satisfazer essa inclinação; todas as nossas leis e disposições, as poucas que ainda conheço e as inúmeras que esqueci, remontam a essa felicidade suprema de que somos capazes – o calor de estar juntos. Mas agora o outro lado da moeda. Pelo que sei, nenhuma criatura vive tão amplamente dispersa como nós, cães; nenhuma apresenta tantas diferenças de classes – as quais não podem por alguma via ser catalogadas –, de raças, de ocupações; nós, que queremos estar unidos – e apesar de tudo, em efusivas ocasiões, o conseguimos –, justamente nós vivemos muito separados uns dos outros, envolvidos em profissões muito peculiares, freqüentemente incompreensíveis ao cão vizinho, aferrando-nos a prescrições que não são próprias da comunidade dos cães, mas até mesmo contrárias a ela.” F. Kafka: “Investigações de um Cão” in *Narrativas do Espólio*. Trad.: M. Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 148.

Encarar o massacre como fracasso (de algo que poderia ter tido sucesso) é um engano que serve de chave de leitura para o personalismo autoritarista do fascismo: o massacre do sujeito sob o peso da subjetividade é o sucesso máximo da aplicação da categoria da subjetividade.

É assim que, a despeito do débil humanismo de alguns de seus intérpretes, Kafka não era nada bobo, e, em sua obra, não se trata de lamentar os insucessos da reconciliação idealista. Os personagens, passíveis de serem apresentados segundo sua função, a desempenham de modo total, irrestrito e coerente. Assim, esgotam-se em sua aparência e, deste modo, o que Kafka faz aparecer é a autonomia da aparência da função, derivada de seu teor estereotípico, que se impõe por cima do exercício concreto da função, e a despeito dela – o caráter ideológico do ritual pequeno burguês, o que, mais uma vez, *mutatis mutandis*, remete a Proust: a subjetividade, mesmo em sua consistência implacável, e especialmente nela, tem algo de estético. Em Proust, isso fazia com que toda a cultura, e a realidade compatível com essa cultura, assumisse um aspecto completamente vão e descartável, ao qual, não obstante, o leitor estava obrigado a se aferroar com unhas e dentes. Em Kafka, o resultado do esforço análogo de apresentação é que vem para o primeiro plano a ideologia universalmente germânica da inerência, do “lugar na sociedade”, sem, entretanto, que qualquer gratificação subjetiva ou comentário adicional apareça ao lado da subsunção mesma. “Ich bin Ich”: a subjetividade é o seu próprio fim; só que não há nada de bom nisso. Em termos contemporâneos: “ser alguém” não é “ter sucesso”. O orgulho culturalista dos que ascedem ao ser social – a pequena burguesia, aqueles que se dão ao trabalho de estetizar uma sociedade que estaria lá de qualquer jeito, independentemente de sua aprovação – é mostrado na absoluta vaidade de seus tons.

Nesse contexto, a exibição de qualquer antagonismo ou paradoxo entre a apresentação do personagem e a apresentação de sua função – algo que Anders gostaria muito de ver, certamente desde seu assento em uma reluzente poltrona de couro, e em meio a prateleiras de mogno e livros com laterais escritas em dourado – apontaria para uma propriedade intrínseca do sujeito de resistir (passivamente, ontologicamente, profundamente) à divisão do trabalho e à ordem das coisas. Ou seja, essa divisão do trabalho e essa ordem das coisas seriam, no fundo, ameaças extrínsecas ao sujeito. Sujeito esse que seria... no fundo, exatamente o quê? Um *a priori* infinitamente capaz de expressar-se? Ué, mas se *isso é justamente o que ele*

é na superfície. Como sabia Hegel, não há nada mais abstrato, mais universal e mais formal que o Puro Ser que tenta se manter alheio a todas as determinações, exceto às suas próprias.

Kafka, por isso, não entra nem de longe nesse jogo de vitória fácil que é, na verdade, um falso jogo. Na obra de Kafka, as contradições envolvidas no esmagamento do sujeito que se submete à sua essência social nunca aparecem mediadas pela ausência ou superação dessa contradição – e a vantagem disso é que a superação fica eximida da humilhante associação a alguma imagem ridiculamente empobrecida. Essas contradições aparecem, isso sim, através de um vislumbre minúsculo e transitório sobre o antagonismo entre personagem e função¹¹: mas isso não se dá porque o personagem nasceu com algo de especial, um dom que o destina à subjetividade pura, mas sim porque *a função mesma* envolve problemas tão monstruosos que ela capitula sozinha: o que, mais uma vez, não significa que ela se estraga, mas sim que ela se realiza com mais força. Os ajudantes de K. n’*O Castelo* não ajudam, o agente que persegue K. n’*O Processo* é perseguido, o padre é incapaz de perdoar, o policial de orientar, o pai de acolher os filhos, os amigos de estenderem a amizade, o mineiro de minerar e o engenheiro de projetar, solteirão solitário de superar a solidão, etc., e tudo isso por serem exatamente o que são, e nada mais. A leitura sociológica dessa forma geral diz: as funções, na verdade, não são eficientes; a divisão social do trabalho é um fracasso. De modo que a contradição, em Kafka, não é o heroísmo subjetivo com vitória garantida e, portanto, já esgotada e vazia: é, isso sim, a rachadura do próprio real, a qual, em si mesma, não resolve nada.

Uma vez que nada ficou resolvido, a atenção a antagonismos deste tipo só engendra mal-estar, estranhamento e perplexidade. E então vem o Lukács e, em sua leitura arcaísta de Kafka¹², se engana horivelmente quando entende por bem ajuizar sobre esse mal-estar, tendo os olhos voltados para as idéias classicistas do jovem Hegel. Lukács se vê na obrigação de voltar-se contra o mal-estar, zangar com ele e coibi-lo, sem parar para se perguntar pela razão profunda dele (se o houvesse feito, talvez teria avançado um pouco na compreensão do legado sinistro

¹¹ Essa observação está baseada mais ou menos na análise que R. Schwarz faz do Odradek, no já citado texto “Tribulações de um pai de família”.

¹² As maldosas e parciais observações feitas no presente texto a respeito das posturas de Lukács estão baseadas em uma tendenciosa leitura do G. Lukács: *The Meaning of Contemporary Realism*. London: Merlin Press, 1963.

do idealismo kantiano-schilleriano que alimenta suas reflexões). Façamos, então, o que nosso amigo György não fez, e perguntemos: Por que os antagonismos internos da realidade horripilante fazem-nos sentir tão mal? Não seria, ao contrário, desejável vê-la esfacelando-se?

Em verdade, só a subjetividade que já está totalmente consumida pelo mundo onde ela vive é que reage às ofensas feitas ao mundo como se fossem xingamentos à sua mãe, e acaba enxergando o colapso *desse* mundo como o colapso de todos os mundos possíveis e, narcisicamente, recusa-se a olhar adiante quando não dispõe de uma garantia *a priori* de que “everything is gonna be alright”. É justamente essa a subjetividade que carece mais fortemente da experiência do negativo – a qual, nesse sentido, é castradora e antinarcísica.

O que faz tipos como Lukács torcerem o nariz é isso: a organicidade cancerosa da vida na sociedade burguesa, incorporada irrestritamente não pelos figurões – que, aliás, em Kafka, são invisíveis – mas pelos lacaios. Essa incorporação não impede *a priori* que se derrube a sociedade burguesa: ela impede que se conceba essa derrubada como um *a priori*. Mas tipos como Lukács não conseguem largar de mão da categoria da subjetividade-função, e da idéia de uma predestinação ontológica para a liberdade baseada nela. É a tentativa de afirmar que aquelas eventuais figuras que estejam aquém da linha da estetização de sua função – o proletariado, que a princípio não pretende trabalhar porque é bonito, já que o faz para não morrer – devem alcançar essa estetização e desempenhá-la como uma verdade. E assim, o proletário, encapsulado num pequeno-burguês, vira um funcionário stalinista.

É verdade que, em meio à realização absoluta do ser social, a exceção aparece. Mas Kafka não sugere que ela seja festejada – o que, negativamente, implica que ela só vale a pena quando se torne regra. Odradek, o Artista da Fome, Josephine, alguns dos personagens do sexo feminino, a toupeira gigante: essas figuras, em seus contextos, ou são banalizadas, ou são rejeitadas, ou têm sua destruição pré-anunciada e empreendida metodicamente (estando, nesse método, o reconhecimento do minúsculo peso específico da exceção: sua “paixão e morte”). A narrativa descritiva objetivista tenta construir-se por cima desses objetos que, por si mesmo, pedem uma forma mais maleável: mas eles acabam como os Cronópios ou o Camelo Guk de Cortázar: enquadrados. Em Kafka, esse enquadramento, entretanto, só é feito com uma certa medida de esforço específico

visível, esforço esse que é o próprio conteúdo de textos como *Josephine* e *O Pai de Família*, onde se trata de refletir sobre a exceção até que sua especificidade desapareça. O esforço de incluir a exceção, assim, não proporciona o vislumbre da essência redentora, mas a denúncia da culpabilidade da categoria da totalidade, a qual Lukács gostaria que não fosse tão má assim.

E não se trata de uma culpabilidade geral e ontológica: ela é tal que só faz sentido quando experimentada na carne daquilo que ela destrói. E não é pouca coisa que o contrário dessa vítima, em Kafka, não seja o vitorioso, mas sim uma outra vítima, ainda que de um tipo diferente. A imagem da relação bem-sucedida entre sujeito e função – o texto do macaco acadêmico, *Relatório a Uma Academia*, conta a história desse sucesso da maneira mais arrepiante¹³ – é a imagem do massacre perpetuado e reafirmado diariamente. É por isso que essa problemática tem a ver com a subjetividade pequeno burguesa – e não do proletário, que, novamente, trabalha por necessidade, ao invés de por pretensa vocação. Assim como não é a ausência de subjetividade, mas sua plenitude, que aparece como uma desgraça, tampouco é a falta de sentido do trabalho que se vislumbra como coisa fatal: ao contrário, é a plenitude do seu sentido.

8.5 Peninha

É digno de nota que os personagens desgraçados de Kafka não inspiram pena: os casos de Gregor Samsa, da família de Amália em *O Castelo*, do K. de *O Processo*, do filho condenado ao suicídio em *O Julgamento*, e nem mesmo do preso ou do comandante de *A Colônia Penal*, não abrem espaço para um mergulho subjetivo na dor: da repulsa, sim, mas não da dor. Isso ocorre porque o que aparece na obra de Kafka é aquela dimensão da vida que é indissociável de seu contexto. Os sujeitos não são separáveis de sua aniquilação tortuosa: por um lado, nada aparece na obra, com respeito a eles, que seja de fato incompatível com

¹³ A sentença chave para esse texto é uma frase de Adorno: “Até hoje, nenhuma investigação explorou o inferno em que se forjam as deformações que, mais tarde, vêm à luz do dia sob a forma da alegria alvoroçada, de fraqueza, de sociabilidade, de uma adaptação bem-sucedida ao inevitável e de um desembaraçado sentido prático.” (T. W. Adorno: *Minima Moralia*. Trad.: L. E. Bicca. São Paulo: Atica, 1993. §36, p. 50.)

essa aniquilação, que parece emanar – muitas vezes, paradoxalmente, lado a lado com a resistência contínua porém finalmente impotente à aniquilação – exatamente daquilo que eles são e sempre foram. Não se constitui um espaço desde onde chorar as mágoas: Kafka é tão habilidoso na construção da indissociação sujeito-contexto que até quando o sujeito chora, sofre, tortura-se – é paradigmático o caso dos pais de Amália, especialmente no Capítulo 19 de *O Castelo* –, não é possível perceber tais manifestações como elementos transcendentais em relação a todo o resto.

Essa falta de transcendência da dor é um importante traço cognitivo da obra de Kafka. Nela há uma crítica pungente ao paradoxo fundamental de grande parte da tradição literária anterior e posterior, e da cultura que acolhe maternalmente essa tradição. Trata-se de não deixar aparecer a subjetividade como uma estrutura que sempre emerge sã e salva – ainda que chorando muito – das maiores catástrofes que, na verdade, retrospectivamente, só a alimentaram e que então, no fundo, não estão em contradição com ela, de modo que seu aparecimento em separado, como a instância do choro e do padecimento catártico, tem um elemento de engodo. Esse engodo é o que a obra de Kafka renuncia. Isso foi percebido pelas leituras existencialistas que se expressavam em termos da “precariedade fundamental do ser humano”, etc. Porém, a verdade é que é impossível separar o ser humano do resto do ser na obra de Kafka, cujo universo é monolítico: tal separação é um momento da tentativa histórica desesperada de resgatar às avessas a subjetividade burguesa. Cadeias causais rigorosas – às vezes, explicitadas pelas falas dos personagens, às vezes pela muda mimesis mútua de cada par de eventos que se sucede – esgotam o sentido de cada um dos pontos particulares em todos os demais pontos particulares. Nesse paraíso estruturalista, não há qualquer distinção entre o homem e suas circunstâncias, de modo que a conjunção aditiva só apareceria aí por hábito. Não é só o homem que é fundamentalmente precário.

O conteúdo cognitivo dessa disposição formal é multifacetado. É exibida a imanência completa do maquinário subjetivo – suas categorias, suas faculdades, seus meios e seus fins – ao maquinário mais abrangente que, na tradição moderna, geralmente figurava como “mundo exterior” ou algo que o valha. Dentro deste esquema, se a pena não tem lugar, não é a pluma de Kafka que tem que ser culpada, mas a lógica interna da cultura moderna. Culpar a Kafka é como responsabilizar a família de Amália, d’*O Castelo*, pela desgraça que sobre ela se

abateu, enquanto que, ao contrário, Kafka soube mostrar muito bem que o mecanismo mesmo da responsabilidade, da culpa, da expiação, faz parte inextricável da desgraça. No fim das contas, as tentativas do pai de Amália de agir – sempre dentro das vias previstas, ou seja: pelos regulamentos e pelas margens necessárias dos regulamentos –, ainda que tragam a ele e aos demais proporções gigantescas de dor, não despertam no leitor se não a raiva daquele mesmo que sofre – como se ele, o leitor, pudesse fazer diferente! – e, ao mesmo tempo, a vontade de rir dele, por sua estreiteza mental. Mas, então, cabe uma pergunta: se não há espaço para a identificação com os personagens e para se ter peninha deles, que espaço é esse que se abre para o distanciamento implicado pela raiva e pelo cômico?

A pergunta está mal feita, e esse espaço não existe, porque não há qualquer distanciamento. O riso meio desesperado e a raiva da incompetência alheia são reflexos de identificação com o agressor, e momentos da própria aniquilação predestinada do sujeito burocrático que não estão nada distantes dele. Quando o leitor participa desses sentimentos, pode ser que se lembre do fato de que o mundo monolítico de Kafka o engloba também a ele, e que não há nenhum estatuto de contemplador estético desinteressado sendo garantido pela obra kafkaniana¹⁴. O que esta, ao contrário, lhe propicia, é a oportunidade de agir como agem os aldeões para com a família de Amália: “excluíram-nos de todos os círculos, sabiam que eles mesmos provavelmente não teriam passado pela prova melhor que nós, por isso era mais necessário se separarem totalmente da nossa família”¹⁵ – uma separação que, afinal, é o reconhecimento da aproximação e a reafirmação da indissociação.

Quando o leitor contemporâneo é arrastado pelos cabelos até essa separação brutal, que o leva a desejar, por um momento, que livros como esses jamais tivessem sido escritos, ele está objetivamente na posição de perceber o quanto a piedade e a crueldade se tornaram inextricáveis. A boa-consciência que emerge do deleite espiritual com a contemplação do drama alheio aparece em sua similitude arcaica com o sentimento dos espectadores que assistiam ao sacrifício do proverbial bode expiatório.

¹⁴ Sobre esse ataque ao desinteresse, c.f. T. W. Adorno: “Anotações sobre Kafka” in *Prismas*. Rio de Janeiro: Ática, 1998, p. 241.

¹⁵ *O Castelo*, p. 240.

8.6

Furiazinha

Adotar a forma protocolar, evocativa da burocracia – de fato, na Praga da virada do século, o alemão, no qual Kafka escrevia, era o idioma dos escritórios, requerimentos, relatórios e declarações – é um gesto que, ao mesmo tempo, realiza um atentado contra a linguagem e a eleva à sua verdade. Não pode ser ignorado que a difusão da palavra escrita deveu muito, originariamente, à burocracia dos impérios e, antes disso, à fixação da autoridade textual da palavra divina – fixação essa que, em seu teor simultaneamente abstrato e autoritário, já subentendia a propagação da palavra pelos continentes, a construção de estradas, a contabilidade das tropas e, portanto, os escritórios de controle e os carimbos de cerâmica.

Um historiador que fosse pretensioso e que tivesse vivido muitos anos poderia escrever um largo livro documentando o surgimento e desenvolvimento gradual das formas de linguagem e estruturas discursivas, traídas pela proximidade entre os capítulos do Gênesis e do Deuteronômio, e que, partindo das narrativas cosmogônicas, chegaram às prescrições protocolares. Quando por fim alcançasse a etapa de seu relato correspondente aos últimos duzentos anos, esse historiador escreveria, com preguiça, no fim do dia, aos garranchos, no canto da folha, como quem deixa para si mesmo uma nota que – se ele puder lembrar-se do que estava pensando – sugerirá a redação da introdução de um novo capítulo, o seguinte: “talvez fosse possível pensar na literatura burguesa como uma tentativa de salvar a linguagem-instrumento do seu caráter instrumental apelando-se para aquilo que o desencantamento do mundo havia permitido que a linguagem-revelação preservasse ao ter seu conteúdo sacrossanto rejeitado pelo esclarecimento: essa espécie de religião laica cuja altíssima tríplice divindade é o sentimento, a ação e o sujeito, e cujo culto alcançou perfeição máxima no misticismo animista dos românticos.” E o historiador, então, levantando-se com um grunhido e arrastando os chinelos felpudos, iria dormir, sem perceber, por ora, que os textos *sui generis* de Kafka seriam a síntese lógica dessa história, pois sua forma torna visível a imunda intimidade entre as formas discursivas através das quais a civilização burguesa expressa os píncaros dos seus sonhos e aquelas

através das quais, em vigília, ela desencadeia a violência racional sobre seus infelizes habitantes. Desde o ponto de vista formal, poucos gestos poderiam ser mais daninhos.

De fato, a forma kafkaniana escarnece do sujeito e de seus penduricalhos até quando ele tenta conhecê-la. É que esse escarnecimento é um traço do objeto, e não da relação entre o objeto e o sujeito. Não é um problema de leitura. Não se trata de um desafio místico-simbólico que, uma vez decifrado, converte as trevas em luz. Ainda que haja muito conteúdo metafórico na obra de Kafka, o interesse específico dele não é o enigma interpretativo que encerra, como uma embalagem estilosa, a possibilidade para o leitor envaidecer-se com sua própria perspicácia. É como observa Anders: Kafka “não inventa imagens: assume-as. O que há de sensorial nessas imagens, ele põe sob o microscópio – e veja, a metáfora mostra detalhes tão colossais que, daí em diante, a descrição adquire algo de pavorosa realidade. (...) As imagens de Kafka são, portanto, tudo menos misteriosas”.¹⁶

Trata-se de imagens que são especificamente obscuras. Poder-se-ia falar dessas imagens em outros termos: como uma ideologia que não tem profundidade, que não tem conteúdo racional oculto discutível e denunciável e, portanto, não é passível de crítica ideológica. E a grande sacada kafkaniana é que o caráter violentamente opaco dessa ideologia não se deve ao seu conteúdo, mas à maneira como ela aparece: “a exatidão meticulosa do registro” é que é a “justificação dos fatos nele protocolados.”¹⁷ A forma é tal que faz com que a importância seja sobretudo o fato de que o conteúdo é apresentado; a importância é independente da natureza específica do conteúdo, ou do que é apresentado. Ora, trata-se de uma forma, portanto, que não pode ser freada pela aleijadora manifestação violenta dos fatos; em outros termos, é cultura compatível com violência.

Essa cultura, sumo burocrático e objetivista, é destilada no discurso kafkaniano em dois sabores: o momento da apresentação dos fatos propriamente ditos e o momento da formação de opinião a respeito deles. A obra, não raro, abre largo espaço para que os personagens elaborem comentários e especulações sobre suas situações presentes e futuras. É curioso o quanto o comportamento dos críticos de literatura que se debruçam sobre Kafka repete a forma desse segundo momento, o qual Anders – que estava falando dos personagens, mas também, em

¹⁶ *Kafka: Pró e contra*. p. 48.

¹⁷ *Ibid.*, p. 72-3.

larga medida, de sua própria espécie, sem o saber – chamou de “fúria interpretativa”¹⁸. Dentro das obras, a fúria interpretativa é o recurso através do qual Kafka mostra o quanto o modo de funcionamento da psiquê dos personagens é inextricável do modo de funcionamento do mundo que os rodeia – o quanto suas tentativas de descobrir saídas e alternativas só os faz manifestar sua inescapável inerência ao contexto total massacrante. O que acontece não é muito diferente fora das obras, onde a fúria interpretativa é o recurso através do qual os críticos querem ressaltar o quanto o sentido que eles descobriram na obra é rico em novidades, inventividade e imaginação, além de responsável pelo resguardo de uma esfera específica de discurso mais ou menos separada do real, o estético. De modo que o juízo de Anders a respeito do comportamento formal interno à obra de Kafka é extensível ao mundo onde essa obra existe: “a fúria interpretativa torna-se fantasia lógica.”¹⁹

Trata-se de um problema difícil de enunciar e descrever. Kafka deu conta dele em seu texto curto, *Na Galeria*²⁰. Na primeira parte desse texto, descreve-se com razoável exatidão as condições de vida e trabalho de uma bailarina de circo que existe num regime de semi-escavidão. Os termos dessa descrição são os mais plausíveis, embora sejam também os mais brutais, e talvez a única coisa que seja difícil de aceitar, neles, é que a bailarina é tratada como um animal – como um elefante, um leão ou um mico de circo, a base de chicotadas –, o que, entretanto, em Kafka, insere-se num contexto onde as inversões de lugar entre gente e bicho são coisa comum. Toda essa descrição, entretanto, está no condicional: “se alguma amazona frágil e tísica fosse impelida meses sem interrupção em círculos ao redor do picadeiro...” Sua conclusão é que, se fosse realmente assim – e o leitor sabe que o é – o resultado seria: “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!”. No entanto – começa o parágrafo seguinte – “não é assim”. O que realmente se passa é que “uma bela dama em branco e vermelho entra voando por entre as cortinas que os orgulhosos criados de libré abrem diante dela” e, “uma vez que é assim” – e o leitor sabe que não é assim, porque se trata, é claro, da ilusão do espetáculo – “o espectador da galeria apóia o rosto sobre o

¹⁸ Ibid., p. 55.

¹⁹ Idem.

²⁰ F. Kafka: *Um Médico Rural*. Trad.: M. Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. pp. 22-23.

parapeito e, afundando na marcha final como num sonho pesado, chora sem o saber.”

Se o resto da literatura de Kafka condena a cultura e a literatura, essa dupla de parágrafos narra a tétrica história da crítica literária como uma história tétrica. A fúria interpretativa quer revelar a verdade dos espetáculos; mas mesmo que essa verdade fosse a verdade material horripilante, a imagem que atrela à apresentação do horripilante à sua supressão – “basta!” – é evidentemente uma narrativa vã, é não mais que a fantasia lógica do possível, aquela energia psicótica que alimenta as ininterruptas especulações dos personagens d’*O Castelo* sobre o que é que realmente pensa Klammm. Há, então, essa forma fria que transita desde o real imaginado para o imaginado real, e desde o imaginado real para o real imaginado, sem precisar nem trocar de roupa. Ela causa a poluição mútua dos dois espaços: o imaginado fica neuroticamente compatível com o real horrível sobre o qual ele se espraia, e o real fica oniricamente determinado pela desejada irrealidade do seu conteúdo horrível.

Porque denuncia a imaginação como um momento necessário da inerência à realidade horrível, Kafka exige dos seus críticos que eles não sejam tão tontos a ponto de representar o “basta!” – ou que eles reservem para o “basta!” um espaço radical para além dos dois textos, um espaço material. Sobre esse “basta!”, não se pode escrever que ele será gritado por um juvenzinho heróico que “se arroja no picadeiro (...) em meio às fanfarras da orquestra sempre pronta a se ajustar às situações”. Quando ele ocorrer, será na escuridão inaudível onde também os músicos e iluminadores, assim como os cavalos e as bailarinas, terão atirado para o alto a seus instrumentos.

8.7

Cães como você e eu

A chave para o papel dos animais na obra de Kafka é fornecida por um texto de Musil sobre o papel pega-moscas, em especial pelo trecho que descreve o que acontece logo depois que as moscas se encontram irremediavelmente presas na cola:

Inclinam-se para frente e para trás sobre as pequenas patas firmemente presas; ajoelham-se e se levantam, como fazem os homens ao tentar de todas as maneiras mover uma carga pesada demais; mais trágicas que os operários, mais verdadeiras na expressão esportiva que o extremo esforço de Laocoonte.²¹ E eis que chega o momento sempre igual e estranho em que a necessidade do segundo que passa triunfa sobre todos os sentimentos poderosos e permanentes do ser. É o momento em que um alpinista, ao sentir os dedos doendo, abre voluntariamente as mãos; o momento em que um perseguido pára, com os flancos a lhe arder. Elas já não têm mais forças para manter-se ali em baixo, vão afundando pouco a pouco e, nesse momento, são inteiramente humanas.²²

Não são os homens que são como moscas: como em toda a obra de Kafka que versa sobre bichos, o que se passa nesse trecho é que são as moscas que são como homens.

É assim, inclusive e sobretudo, no que diz respeito ao interesse que o animal desperta no leitor: como uma criança que assiste o Mickey Mouse pela milionésima vez, ele comenta internamente, “Esses pobres animais querem agir como nós!” – sendo que comentários dessa ordem emanam dos animais kafkanianos: vide textos como *Investigações de um Cão* e *Josefina a Cantora*. Neles, o narrador-personagem animalesco reflete e tenta se diferenciar do objeto que analisa, com a mesma força simplória e imediata com que o leitor humano sorri satisfeito da graça que é que Kafka tenha inventado animais que falem em um patoá tão inteligente e sofisticado. A superioridade desse sorriso é uma continuação intensificada – e, por isso, invertida – daquela raiva diante da estupidez e falta de jogo de cintura de personagens como os Ks de *O Processo* e *O Castelo*, raiva que pode ser degustada em formato colorido com as chamadas “trapalhadas” do Pato Donald e do Pateta.

Há uma pequena diferença entre Kafka e Disney, entretanto. Mas vale a pena dizer, logo de antemão que, se essa diferença é intelectual, ela é tal que, não obstante, só aparece no que escarnece do intelecto.

Os animais de Kafka são como gansos de um parque que, cambaleando ansiosamente em direção a uma velhinha bondosa e condescendente que sempre lhes traz de comer, um dia revelam que, na verdade, não têm nenhuma fome e não

²¹ Obviamente, a importância fundamental do Laocoonte para a tradição classicista germânica – a leitura schilleriana do trágico, as ligações entre isso e a idéia da essência humana – dá a essa passagem uma importância hilária e fundamental na tradição da crítica do tal *Aufklärung*.

²² R. Musil: *O Melro e outros escritos de obra póstuma publicada em vida*. Trad.: N. de Simone Neto. São Paulo: Nova Alexandria, 1996. p. 12.

apreciam o seu milho, mas que só vêm comer na sua mão para que ela não se sinta tão só: para lhe fazer um favor, como gansos bons e condescendentes. No momento em que os ouvisse dizer disso, a velhinha começaria imediatamente a sentir-se mais só do que jamais se havia sentido antes, mas essa solidão seria tão esmagadora que, voltando para casa, ela mais tarde inventaria que foi tudo um sonho, uma alucinação por causa do remédio, ou uma obra de arte, já que os gansos, afinal, não pensam nem falam.

Em outros termos: os animais de Kafka incorporam e exibem a função da reflexão; como é sempre o caso em Kafka, esgotam-se nessa função. São animais que refletem. Justamente por isso, são como homens e, através dessa semelhança, a obra como um todo faz um comentário esclarecedor a respeito de si mesma e do leitor, condenando-o à semelhança com aquilo de que ele queria ser diferente, justamente por causa do que ele acreditava ser a “marca distintiva”. Até aí, o ganho é intelectual, e prova-se que Kafka é melhor que Disney, para o deleite dos burocratas bondosos e condescendentes que escrupulosamente organizam em separado as prateleiras de Alta Cultura e Entretenimento. O leitor se dá conta do que é que disse Kafka, e se resguarda atrás da reflexão – exatamente como o rato e o cão, esses admiráveis sociólogos da cultura. A reflexão se salva, o sentido profundo da arte é resgatado, o leitor fica feliz, os animais cumprem seu papel...

Enfim, poderia ser o final feliz de um longa-metragem da Disney, mas é o resultado justamente daquele esforço teórico vago e arrogante, porém geralmente considerado de bom gosto, que pretende mostrar a arte como uma alternativa e uma forma de ver – preferencialmente, como uma forma alternativa de ver. Os animais reflexionantes e analíticos de Kafka, entretanto, estão longe daquele final feliz que o leitor deseja para si quando os imita sem querer. Tanto o rato quanto o cão, mas também o macaco do *Relatório para um Academia*, desembocam no âmbito ambíguo e incerto onde o esforço esteticamente empreendido de elaboração do mundo recoloca os problemas do mundo em termos estéticos, aprisionando aquele que se esforça nos impotentes limites da infindável reinterpretação²³. Isso se dá porque os animais são realmente inteligentes, são até bons dialéticos: o cão das *Investigações* percebe muito bem as sutilezas de sua posição enquanto crítico da cultura: “Como minha vida mudou e como, no fundo,

²³ Essa a síntese do que ocorre no curto *Na Galeria*.

na verdade não mudou!”, ele diz. É que desde o tempo em que era “um cão entre cães”, conforme ele se dá conta, já havia “alguma coisa que não afinava bem.”²⁴ Por um lado, isso é atribuído à sua própria posição peculiar diante da comunidade dos cães – por outro lado, entretanto, pode ser generalizado para todos os cães!²⁵ Quando o rato fala de Josefina, a cantora, ele enuncia uma situação semelhante, porém de uma perspectiva de terceira pessoa: ele está certo de que Josefina não é uma cantora, que seus dotes não são especiais, que tudo que ela faz é chiar e guinchar – e, entretanto, a cada argumento que oferece para sustentar tal posição, ele é sempre obrigado a voltar à estaca zero e reconhecer, novamente, as pretensões de Josefina a ser uma cantora.

Essa repetição, que é uma marca clara de indefinição, tem um limite igualmente claro, entretanto. É que há uma das formas pelas quais Josefina pretende diferenciar-se da comunidade dos ratos que não é de forma alguma trata de maneira ambígua pela própria comunidade: “Embora fácil de comover, este povo às vezes não se deixa absolutamente tocar.”²⁶ Trata-se da petição que Josefina faz à comunidade dos ratos que considere sua função como cantora suficiente para eximi-la do trabalho físico. O narrador sugere que o embate entre Josefina e a comunidade, em torno dessa petição, seja entendido como um embate entre Josefina e um homem²⁷. Nesse embate, Josefina faz exigências cada vez mais intensas, que incidem sobre o homem como um sacrifício; de qualquer maneira, ele cede às exigências, sempre, entretanto, vislumbrado o limite: e esse limite chega quando Josefina coloca sua petição, ou seja, quando ela pede a abolição do trabalho. Para o homem, esse limite estava dado desde o início do embate: de fato, o narrado chama nossa atenção para a vastidão completamente absurda da exigência final de Josefina: até uma criança seria capaz de saber que essa exigência não daria em nada²⁸ – ou seja, que não é possível ser eximido do trabalho.

²⁴ F. Kafka: “Investigações de um Cão” in *Narrativas do Espólio*.

²⁵ C.f. nota 7, acima.

²⁶ F. Kafka: “Josefina, a cantora” in *Um Artista da Fome*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 52.

²⁷ “Se no lugar do povo estivesse um indivíduo, seria possível achar que esse homem cedeu o tempo todo a Josefina com o desejo contínuo e ardente de afinal acabar com a própria condescendência; que cedeu de modo sobre-humano na firme crença de que a concessão encontrará o limite certo, apesar de tudo; que cedeu mais do que era preciso, só para acelerar o processo, só para mimar Josefina e levá-la a desejos sempre novos, até que ela, finalmente, fez esta última exigência; aí decerto ele formulou a rejeição definitiva, de uma forma breve, porque há muito tempo preparada.” Idem, p. 54.

²⁸ Idem.

Não é possível um conceito de arte mais radical que esse: um conceito de arte que começa na satisfação pessoal e no sacrifício ao outro, e chega à necessidade de abolir o trabalho diário, ou seja, de acabar com o martírio material pela subsistência. É um conceito de arte que aponta para a liberdade – não uma liberdade ascética e espiritual, mas uma liberdade concreta, social, que não envolve tanto os problemas do gosto, mas da natureza. E, no entanto, é justamente esse conceito radical de arte que torna o sepultamento da arte um gesto necessário e final! Todo o esforço do rato, em sua sociologia da arte, é desbancar Josefina, é mostrar o quanto ela é um fraude, o quanto ela é pretensiosa, e o quanto suas exigências são um devaneio²⁹ – e isso tudo não apesar do conceito radical de arte que ela incorpora, mas justamente por causa dele. Da mesma forma, a experiência estética radical do cão, que se defronta com uma música que aniquila e ressoa ainda sobre a aniquilação, é só um estágio intermediário dentro de um caminho de fantasias lógicas que leva sempre indiretamente de volta ao ponto de partida difuso.

De modo que, assim como a arte elabora o real, criticando-o, o real elabora a arte, e a neutraliza. Ao mostrar isso, Kafka deixa claro que o nosso problema não é a elaboração. O estatuto periférico da arte, assim, migra para dentro do conceito de arte, e o resultado é a desolação com que Kafka termina textos tais como *O Artista da Fome* e *Josefina*: o mundo triunfa impiedosamente sobre a arte, sendo que não poderia ser o contrário – como até uma criança sabe.

Através da obra de Kafka, entretanto, o que se torna visível é que esse triunfo não é da ordem da elaboração. O real que triunfa sobre a arte não é melhor do que ela, é simplesmente mais forte. Assim, a única passagem em toda literatura

²⁹ Como n’*O Artista da Fome*, essa estratégia geral de caracterização esterilizadora da arte passa por uma comparação inicial da arte com o entretenimento: trata-se, nos dois casos, sobretudo de espetáculos – no caso d’*O Artista da Fome*, um espetáculo circense. Certamente, a recusa disso por parte de um espírito *high brow* que quisesse resguardar a arte do circo entraria no esquema geral de circularidade impotente da reflexão que assombra friamente a tentativa de diferenciar o homem do animal. Essa tentativa de recusa, de fato, está negativamente presente no texto: o narrador engaja-se sobretudo em caminhos narrativos que visam uma discussão do fato de se a performance do artista da fome é real ou não! Ou seja, o que a análise ou o relato do espetáculo da fome se preocupa em examinar é se o que é surpreendente – se o extraordinário – é realmente verdadeiro, ou se é mera aparência. Mas nada pode decidir isso (“Ninguém estava em condições de passar todos os dias e noites ininterruptamente a seu lado como vigilante, portanto ninguém era capaz de saber, por observação pessoal, se o jejum fora realmente mantido sem falha e interrupção.” “Um artista dome” in *Um Artista da Fome*, p. 25), de modo que o espetáculo passa a ser objetivamente o espetáculo dessa dúvida. Só que a beleza lúdica dessa ambivalência winnicottiana não tem espaço no real, que triunfa sobre ela com a inexorabilidade do tempo. O artista da fome acaba morrendo, e é esquecido.

kafkiana que aponta para a felicidade – e o faz sem tremer, nem titubear, nem choramingar – envolve uma solução diferente para o embate entre a arte e o mundo. A arte, aí, sai estranhamente vitoriosa, mas não porque se realiza. A arte fica abandonada, é deixada de lado, por uma realidade que se supera: é o que nos mostra o fragmento final em que o Karl do *América*, então reduzido à indigência, é acolhido pelo Circo de Oklahoma. O acolhimento, aí, é material, e se estende a *todos*.³⁰

³⁰ A especificidade do destino materialista que Kafka dá a Karl pode ser entendida com maior clareza mediante uma comparação com a solução existencialista e estetizada que Sartre dá para a vida de Roquentin n’*A Náusea*.