

## Kafka: A Arte de Desconfiar

Mestranda Patrícia da Silva Santos<sup>1</sup> (USP)

### Resumo:

*O texto apoia-se na admiração de Franz Kafka por Gustave Flaubert para tecer considerações a respeito da desconfiança na linguagem por parte do escritor tcheco, partindo da leitura de Flaubert efetuada por Auerbach enquanto literatura baseada na confiança. O argumento baseia-se tanto em escritos pessoais de Kafka, quanto em suas obras para procurar indícios de que esse escritor não se posiciona como medium em relação à linguagem; nesse sentido, apesar da impessoalidade do narrador (e também por conta dela), Kafka mantém a ambigüidade latente das palavras. A partir dessas reflexões, pretende-se apontar para algumas das peculiaridades da “realidade exposta” pela literatura kafkiana, cujo caráter é fundamentalmente fragmentário e de indeterminação, mas que, ainda assim, repousa numa relação com os dados históricos, constituindo uma modalidade específica de realismo, na terminologia cunhada por Erich Auerbach.*

**Palavras-chave:** Literatura, Realidade, Franz Kafka, Linguagem

Se uma 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 circo impiedoso de chicote na mão, sibilando em cima do cavalo, atirando beijos, equilibrando-se na cintura, e se esse espetáculo prosseguisse pelo futuro que se vai abrindo à frente sempre cinzento sob o bramido incessante da orquestra e dos ventiladores, acompanhado pelo aplauso que se esvai e outra vez se avoluma das mãos que na verdade são martelos a vapor - talvez então um jovem espectador da galeria descesse às pressas a longa escada através de todas as filas, se arrojasse no picadeiro e bradasse o basta! em meio às fanfarras da orquestra sempre pronta a se ajustar às situações.

Mas uma vez que não é assim, uma bela dama em branco e vermelho entra voando por entre as cortinas que os orgulhosos criados de libré abrem diante dela; o diretor, buscando abnegadamente os seus olhos respira voltado para ela numa postura de animal fiel; ergue-a cauteloso sobre o alazão como se fosse a neta amada acima de tudo que parte para uma viagem perigosa; não consegue se decidir a dar o sinal com o chicote; afinal dominando-se ele o dá com um estalo; corre de boca aberta ao lado do cavalo; segue com olhar agudo os saltos da amazona; mal pode entender sua destreza; procura adverti-la com exclamações em inglês; furioso exorta os palafreiros que seguram os arcos à atenção mais minuciosa; as mãos levantadas, implora à orquestra para que faça silêncio antes do salto mortal; finalmente alça a pequena do cavalo trêmulo, beija-a nas duas faces e não considera suficiente nenhuma homenagem do público; enquanto ela própria, sustentada por ele, na ponta dos pés, envolta pela poeira, de braços estendidos, a cabecinha inclinada para trás, quer partilhar sua felicidade o circo inteiro - uma vez que é assim o espectador da galeria apóia o rosto sobre o parapeito e, afundando na marcha final como num sonho pesado, chora sem o saber. (KAFKA, 1999. pp. 22-23).

Provavelmente escrito entre 1916 e 1917, *Auf der Galerie* (Na Galeria) é um conto rigoroso do ponto de vista da forma. Kafka escreve dois parágrafos análogos, com considerações opostas a respeito do mesmo objeto. O paradoxo é sustentado por uma suposição que dá início ao primeiro parágrafo e é contrariada pelo segundo. Cada parágrafo possui uma seqüência ininterrupta, a pontuação interior a eles é composta de vírgula, ponto e vírgula e um travessão, sem ponto, o que faz com

que o leitor receba o seu conteúdo de maneira acelerada. E esse conteúdo apela para os sentidos do leitor: o visual prepondera, mas, ao lado dele, o sonoro tem também o seu lugar.<sup>1</sup>

O primeiro parágrafo apresenta um quadro que, embora iniciado pela conjunção condicional *wenn*, é apresentado de maneira objetiva, na terceira pessoa, sem considerações subjetivas. Figuram no conto, inicialmente, a amazona (*die hinfällige, lungensüchtige Kunstreiterin*), o cavalo (*das schwankende Pferd*), o público (*das unermüdliche Publikum*) e o diretor (*der erbarmungslose Chef*). O narrador adjetiva cada uma das personagens e elas já aparecem ao leitor de maneira muito determinada na sequência imediatamente inicial do parágrafo. Logo depois da apresentação desse quadro inicial de personagens, ao conector *und* segue-se um segundo *wenn*, que reforça o caráter de suposição do parágrafo, e o narrador acrescenta uma sequência sonora que envolve o bramido da orquestra e dos ventiladores, bem como os aplausos do público. A cadência de tais aplausos é significativamente exposta através de metáfora *Dampfhämmer* (martelos a vapor): as potentes máquinas desenvolvidas na Revolução Industrial.

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

O segundo parágrafo é claramente redigido de forma a negar o primeiro. Inicia-se com o *aber* (mas) tão característico de Kafka. “Mas uma vez que não é assim” (*Da es aber nicht so ist*). Se no primeiro parágrafo permanece uma postura neutra por parte do narrador, no segundo a perspectiva do diretor é preponderante, durante todo o número da bela dama, é sob o olhar dele que o leitor acompanha a cena. Aqui, todo o esplendor do espetáculo é exposto de maneira irrepreensível.

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

Toda a forma da narrativa parece ter sido elaborada sob medida. A perspectiva do duplo, tão cara aos expressionistas, aparece na narrativa kafkiana referindo-se a própria narrativa, não a um personagem em particular. Como se a crise da identidade, antes subjetiva, se estendesse sobre a própria linguagem e, antes mesmo disso, conforme a perspectiva de *mimesis* aqui pensada, também sobre a própria realidade. Embora o ponto de vista da amazona não seja preponderante, é em torno dela, da artista, que a(s) narrativa(s) se constrói(em). Assim, o texto pode ser lido através da relação artista (penso aqui especificamente no escritor) e arte (mais propriamente, nessa proposta, a linguagem).

Essas observações iniciais a respeito da curta narrativa de Kafka permitem situar o escritor em sua peculiar característica de pensador da linguagem através da própria linguagem. É como se Kafka se perguntasse: o que está por trás das palavras, o que elas ocultam e o que permitem revelar?

---

<sup>1</sup> Kafka gostava muito de ler em voz alta. Agradava-lhe ler suas narrativas em público e há referências suas a leituras, por exemplo, de Flaubert, em voz alta. O escritor conta a Felice em uma carta que adoraria encher uma sala de pessoas e ler ininterruptamente “*Education Sentimentale*”, cujo som ecoaria nas paredes por dias e noites. É de se considerar, portanto, que a forma com que Kafka escreve vise também um efeito sonoro. Cf Franz Kafka. *Briefe 1900-1912*. Herausgegeben von Hans-Gerd Koch. Frankfurt: Fischer, 1999.

Tendo em vista essa perspectiva, podemos considerar algumas relações de Kafka com a literatura instituída, sobretudo pensarei em Gustave Flaubert, que figura entre os quatro homens que Kafka considera seus “genuínos parentes de sangue” (os outros três são Grillparzer, Dostoievski e Kleist).

Nos escritos pessoais de Franz Kafka há inúmeros apontamentos a respeito da sua admiração por Gustave Flaubert. Tanto as cartas quando o diário do escritor tcheco são testemunhos dessa relação, fazendo referências seja à correspondência, seja à obra do francês. Em 06 de junho de 1912, Kafka anota em seu diário:

Leio agora na correspondência de Flaubert:

Meu romance é a rocha, da qual eu pendo e nada sei do que se passa no mundo – Semelhante ao que anotei para mim em 9 de maio. (KAFKA, 1994, v. 11 p. 74)<sup>2</sup>

Kafka havia escrito em 09 de maio:

Como, face todas as atribulações, eu me apego ao meu romance, exatamente como uma estátua que olha ao longe e se mantém no bloco. (KAFKA, 1994, v. 11 p. 70)

As duas anotações, que revelam de parte de ambos os escritores uma aproximação vital com a literatura, servirão de mote para as considerações que pretendo tecer tendo como ponto de partida as observações de Auerbach em relação a Flaubert.

Para Auerbach, Flaubert é um escritor singular no quadro do realismo francês: apesar de compartilhar os pressupostos de Balzac e Stendhal de expor de maneira séria os acontecimentos quotidianos e reais de uma camada social baixa e, além disso, de imergir esse cotidiano na história contemporânea, ele deles se diferencia por não expor a sua opinião a respeito dos acontecimentos e personagens. Auerbach argumenta que a arte de Flaubert repousa “sobre a profunda confiança na verdade da linguagem empregada com responsabilidade, honestidade e esmero” (AUERBACH, 2007, p. 435). Dessa forma, ainda segundo o filólogo, Flaubert estabelece uma relação mística com a linguagem: ele passa a servir de meio, de “mão ordenadora” através da qual os objetos se expressam por meio da linguagem.

Não pretendo aqui refutar ou corroborar a análise flaubertiana efetuada por Auerbach, mas sim partir dela para colocar em discussão a relação com a linguagem pensando em Franz Kafka.

Kafka, de fato, é fortemente influenciado por Flaubert. No entanto, essa influência não se exerce de maneira unívoca. Os seus próprios testemunhos pessoais indicam claramente que sua relação com a linguagem não é a de um mediador: Kafka procura também a palavra exata, mas isso se faz por meio de uma busca contínua, carregada de sofrimento e nunca satisfatória para o escritor. Em uma anotação do diário datada de 27 de agosto de 1916, Kafka se auto-reprime pelas comparações que faz de si mesmo com Flaubert, Kierkegaard e Grillparzer e acrescenta:

Flaubert e Kierkegaard sabiam exatamente qual sua situação, tinham a vontade certa, não era cálculo, mas sim façanha. Mas, com você, uma seqüência perpétua de cálculos, um monstruoso vai e vem de 4 anos. (KAFKA, 1994, v. 11, p. 137).

Nessa medida, o argumento aqui considera que a relação de Kafka com a linguagem não é baseada na confiança, mas sim numa profunda desconfiança que faz com que o escritor relacione-se com ela através de cálculos, não a receba enquanto intermediário e não se satisfaça com as obras que realiza.

Voltando à nossa pequena narrativa, é possível observar que essa desconfiança sobre a qual repousa a literatura de Kafka é estendida para os leitores. Assim, por mais que o narrador se esforce por encontrar a forma exata, de modo algum ele alcança a mensagem exata para transmitir. Kafka

---

2 Com exceção das narrativas, para as quais utilizo traduções do Modesto Carone, as traduções são minhas, com revisão do prof. Dr. Leopoldo Waizbort.

instala-se nesse paradoxo. Por isso sua literatura conserva certa impessoalidade, como a flaubertiana; no entanto, não porque Kafka confie que a linguagem seja auto-expressiva e sim porque a impessoalidade é a única forma de desvelar o seu caráter paradoxal.

Se o narrador não opina sobre os acontecimentos e personagens; o que permanece de dúvida é fruto da linguagem e da sua deficiência em apreender o mundo. Por outro lado, mesmo essa deficiência da linguagem está a serviço de certo tipo de realismo porque torna manifesto o caráter inabarcável do real e a dubiedade característica dos objetos retratados. Dessas características surgem os equívocos das interpretações kafkianas: como o próprio autor não deixa chaves explícitas para penetrar suas obras, a tendência em estabelecer chaves arbitrárias é muito forte.

Não significa que se deva propor uma análise existencialista de Kafka. Auerbach adverte, ao pensar sobre a insegurança característica de Rousseau, que:

À tipologia histórica interessa apenas esclarecer as relações de ordem intelectual, por princípio independentes dos pressupostos contingentes e existenciais que favoreceram ou não as realizações intelectuais dos indivíduos em questão – até porque esses pressupostos podem ser muito diversos para indivíduos que exibem um perfil intelectual igual ou semelhante. (AUERBACH, 2007, p. 284)

Se pensarmos, pois, em Kafka - da perspectiva da “tipologia histórica” - no que se refere a sua desconfiança frente à linguagem (*Sprache*), dificilmente podemos deixar de pensar em sua relação com a língua (*Sprache*) alemã. Sem dúvidas, Kafka serviu-se dessa relação para sua concepção de uma **literatura menor**. Antes de considerar essa relação com a língua, gostaria de observar mais detidamente a anotação no diário datada de 25 de dezembro de 1911, na qual a expressão literatura menor aparece. Nesse caso, Kafka pensa, sobretudo, na literatura judia contemporânea de Varsóvia, a respeito da qual (conforme ele próprio afirma) tem notícia graças ao amigo judeu Löwy, e na literatura tcheca, que conhece através de suas próprias observações.

A referida anotação tem grande importância para a fortuna crítica de Kafka, basta lembrar o exemplo do livro de Deleuze e Guattari, cujo título remonta diretamente a ela.<sup>3</sup>

Kafka enumera uma sequência de benefícios da atividade literária, dos quais destaco alguns:

a unidade homogênea da consciência nacional, muitas vezes inativa e sempre dispersa na vida exterior (pública), o orgulho e o apoio que a nação recebe da literatura frente à hostilidade do ambiente, esse diário de uma nação, que é algo totalmente diferente da historiografia [...] a aceitação dos acontecimentos literários nas preocupações políticas. (KAFKA, 1994, v. 9, pp. 243-245)

Toda a vasta enumeração de motivos aponta, sobretudo, para uma perspectiva política, social e cultural da literatura. O fato de Kafka não ter expressado essas preocupações através de um realismo crítico militante remete à perspectiva de que toda e qualquer literatura tem relação com tais aspectos. Conforme bem demonstra Gerhard Neumann, o que Kafka faz é um misto que procura conjugar o mundo externo e o interno, o público e o privado, a cultura e a natureza (corpo), enfim, o eu e o mundo. Nessa medida, para o crítico, Kafka uniria a concepção de uma literatura menor com o que aprende com o teatro iídiche: que há um *Körper-Kunst* onde o gestual e o verbal se fundem um no outro e, no qual, se torna manifesto que não há separação nem com o cotidiano nem com a política.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Esses dois autores distinguem três características da literatura menor: a desterritorialização da língua (alemão de Praga); o fato de que, numa literatura menor, tudo seja político (mesmo cada caso individual é político); por fim, o fato de que tudo seja coletivo (a literatura é a responsável pela enunciação coletiva, uma vez que a consciência coletiva está em vias de desagregação). (DELEUZE e GUATTARI, 1977).

<sup>4</sup> Cf. NEUMANN, 2002. É interessante acrescentar que muitas vezes o gestual nega o verbal em Kafka. Benjamin foi um dos primeiros a observar essa importância dos gestos: “[...] o fato é que o teatro ao ar livre de Oklahoma remete ao teatro clássico chinês, que é um teatro gestual. Uma das funções mais significativas desse teatro ao ar livre é a dissolu-

Como afirma o próprio Kafka “a literatura é menos uma questão da história literária do que uma questão do povo, e nisso ela é seguramente, embora não totalmente, suprimida (*aufgehoben*)” (KAFKA, 1994, v. 9, p. 245).

Considerando essa forte imbricação entre o povo e a literatura, podemos apontar para o papel forte operado nessa última pelo alemão que Kafka utiliza para escrever. Novamente, lanço mão do testemunho pessoal do escritor em carta escrita para o amigo Max Brod, em 1921, a respeito da situação dos escritores judeus na Áustria de língua alemã (Kafka pensa inicialmente em Karl Kraus):

Eles viviam entre três impossibilidades: a impossibilidade de não escrever, a impossibilidade de escrever em alemão, a impossibilidade de escrever em outra língua que não o alemão, quase se poderia acrescentar uma quarta impossibilidade: a impossibilidade de escrever (pois o desespero não era algo que se acalmasse por meio da escrita, era um inimigo da vida e da escrita, a escrita era aqui apenas algo provisório, como para alguém que escreve seu testamento imediatamente antes de se enforcar – algo provisório que pode muito bem durar toda uma vida), trata-se de uma literatura impossível de todos os lados, uma literatura cigana, que furtou o bebê alemão e o aprontou de qualquer modo, na maior pressa, pois alguém precisava andar na corda bamba. (Mas não era nem sequer a criança alemã, não era nada, dizia-se simplesmente: alguém dança) [interrompe]. (KAFKA, 1975, pp 337-338)

Sendo dessa maneira, é difícil imaginar uma relação de confiança por parte do escritor com a *Sprache* (língua/linguagem). O que podemos supor é que o contato com o alemão de repartição (que inúmeros comentadores já observaram, entre eles Marthe Robert, Modesto Carone, etc.) exerce na literatura de Kafka uma atuação paradoxal: ao mesmo tempo em que se perde uma relação viva com a língua no sentido de que não se trata de uma língua que se transforme no cotidiano das ruas; ganha-se uma estranheza que permite expor a realidade de maneira diferente do senso comum. Os vestígios da burocracia podem ser detectados constantemente em Kafka, sem ser necessário, para tanto, pensar nos três romances, onde essa leitura já é corrente. Odradek (*Die Sorge des Hausvaters/A* preocupação do pai de família), por exemplo, responde à pergunta de onde mora com um “Domicílio incerto” (*Unbestimmter Wohnsitz*), ou em *Ein Besuch im Bergwerk* (Uma visita à mina) “A direção expediu alguma ordem de escavar novas galerias e então os engenheiros vieram realizar as medições preliminares” (*Es ist irgendein Auftrag der Direktion ergangen, neue Stollen zu legen, und da kamen die Ingenieure, um die allerersten Ausmessungen vorzunehmen*); ou muitos outros exemplos dessa ordem.

Embora tenha sido educado em alemão, é de se supor que o escritor adote uma atitude de desconfiança frente essa língua do poder oficial.<sup>5</sup> No entanto, como o narrador não abdica de narrar, há uma dimensão de confiança nessa desconfiança. Ou seja, o fato de se apegar a uma convenção lingüística (e Kafka preocupava-se muito com a manutenção rígida dos parâmetros gramaticais corretos) significa que a exposição da realidade que se exerce nessa literatura se apóia justamente nessa “corda bamba” da impossibilidade de escrever.

---

ção do acontecimento no gesto. Podemos ir mais longe e dizer que muitos estudos e contos menores de Kafka só aparecem em sua verdadeira luz quando transformados, por assim dizer, em peças representadas no teatro ao ar livre de Oklahoma. Somente então se perceberá claramente que toda a obra de Kafka representa um código de gestos, cuja significação depois de inúmeras tentativas e experiências, em contextos múltiplos. O teatro é o lugar dessas experiências.” (Cf. BENJAMIN, 1994, p. 146).

<sup>5</sup> Conforme bem aponta Gagnebin em sua análise de *In der Strafkolonie*, Kafka sabe que a língua pode servir de instrumento de dominação. Nessa narrativa, o oficial responsável pela execução e o viajante se comunicam em francês, língua não entendida pelo condenado e pelo soldado. (Cf. GAGNEBIN, 2006).

Essa questão da língua é um forte motivo kafkiano. Podemos pensar, por exemplo, na narrativa “Uma folha muito antiga”, a qual se refere aos bárbaros que invadiram a cidade, mas que não falam a língua dos habitantes.

Nesse sentido, se língua e linguagem são um âmbito da relação que chamamos aqui de desconfiança no interior da literatura de Kafka, muitas vezes, embora não exista uma situação de desentendimento da língua, as mensagens é que não são expressas. O imperador dita uma mensagem importante que nunca chega; o mensageiro do Castelo nunca transmite nada, Josefina canta o que ninguém compreende através de um assobio (*Pfeife*). Há uma dificuldade de comunicar e a linguagem de Kafka se esmera por deixar isso patente, sempre numa relação paradoxal que conjuga limpidez de forma e hesitação do conteúdo. Aqui, não é possível deixar de pensar na caracterização de Walter Benjamin, segundo a qual Kafka seria a imagem perfeita da “doença da tradição” (*Tradition/Überlieferung*). A dificuldade da transmissão da tradição - entendida não enquanto instâncias de poder, mas enquanto relação cotidiana de passagem de orientações de geração em geração - estaria na raiz da desorientação (*Ratlosigkeit*) kafkiana. Nesse sentido, Kafka distancia-se da caracterização de Flaubert efetuada por Auerbach: os objetos não atingem uma “maturidade verbal” que façam com que eles se auto-expressem; nos textos do escritor tcheco é preciso o tempo inteiro perscrutar o que não se deixa apreender.<sup>6</sup>

É possível, dessa forma, pensar na não correspondência imediata entre imagem e sentido, que remete justamente ao conceito de alegoria (do grego *allos*, outro e *agorein*, dizer), conforme entendido por Walter Benjamin. Retorno novamente às análises de Auerbach, dessa vez utilizando as referências a Dante Alighieri. Com relação a esse autor, Auerbach demonstra como ele consegue implodir o conceito de figura ao remetê-lo a uma perspectiva terrena muito forte. Em Kafka, podemos conceber que haja artifícios análogos: os símbolos são remetidos a um paradoxo tal que perdem seu caráter místico e aproximam-se cada vez mais de uma realidade que, certamente, não é límpida, mas é exposta por meio de conteúdos irônicos.

“Como suporta viver neste mundo, ó nobre coração, doces entranhas? A sujeira é o branco deles, a sujeira o seu preto; um horror a sua barba; é preciso cuspir à vista do canto dos seus olhos; e se erguem o braço, o inferno se abre na sua axila. Por isso, senhor, por isso, ó caro senhor, com a ajuda dessas mãos que tudo podem, com a ajuda de suas mãos que tudo podem, corte-lhes de lado a lado os pescoços com esta tesoura!”

E acompanhando uma guinada da sua cabeça apareceu um chagal que trazia num dente canino uma pequena tesoura de costura coberta de ferrugem antiga. (KAFKA, 1999, pp. 33-34).

Assim figura, em *Schakale und Araber* (Chacais e Árabes), a tesoura que iria finalmente destruir os árabes, conforme profetizado pelos antepassados dos chacais: uma simples tesoura de costura enferrujada! Toda a seriedade do discurso dos chacais, que é carregado de tradição, esbarra nesse detalhe, incluído “casualmente” na narrativa.

Aqui é necessário fazer uma ressalva, uma vez que o próprio Auerbach tem uma distinção muito nítida entre a interpretação figural (que remete logo à alegoria, conforme entendida por Santo Agostinho e outros padres da igreja) e o símbolo:

O símbolo deve possuir poder mágico, a *figura* não; a *figura*, por outro lado, deve ser histórica, mas o símbolo não. É claro que a cristandade não deixa de possuir símbolos mágicos; mas a *figura* não é um deles. O que torna de fato as duas formas completamente diferentes é que a profecia figural relaciona-se com uma interpretação da história – na verdade é, por sua natureza, uma interpretação textual –, enquanto o símbolo é uma interpretação direta da vida e originalmente, na maior parte das vezes, também da natureza. Assim, a interpretação figural é o produto de culturas posteriores, bem mais indiretas, mais complexas e mais carregadas de história do que o símbolo ou o mito. (AUERBACH, 1997, p. 49)

<sup>6</sup> O que nos aproxima do que Borges chama de postergação. Cf. Jorge Luis Borges. *Escrita Atemporal*. Folha de São Paulo. 10/12/83. Internet: 22/09/06: 8h56 paginas.terra.com.br/arte/ecandido/kafka3.htm.

Quando penso na alegoria como forma de leitura de Kafka, não penso necessariamente na *figura* nem no símbolo. A inspiração benjaminiana é de uma ordem diferente, embora com pontos de contato: não há núcleo de iluminação<sup>7</sup>; a alegoria, nos termos benjaminianos, quebra com a visão de totalidade e, nesse sentido, é histórica. Porque os símbolos (alegóricos) não são capazes de ser explicados por uma ordem transcendente, eles são aproximados estreitamente da experiência terrena que, em Kafka, é uma experiência de desorientação em amplos sentidos: familiar, profissional, religiosa, histórica, afetiva. Benjamin não recusa de forma plena as diferentes leituras de Kafka; prefere ficar entre os pólos:

A obra de Kafka é uma elipse cujos focos, bem afastados um do outros, são definidos de um lado pela tradição mística (que é antes de tudo a experiência da tradição), de outro pela experiência do habitante moderno da grande cidade. (BENJAMIN, 1993, p. 104)

Assim, Kafka estaria entre a tradição judaica, cuja transmissão lhe foi negada, e o desvendamento do misticismo que envolve desde o âmbito burocrático até o religioso, nessa tarefa, acaba prestando grande serviço ao realismo (aqui, penso na perspectiva auerbachiana de modalidades de realismo). Embora possamos observar muito legitimamente Kafka também como um escritor que expõe o cotidiano. O belo início da narrativa *Der jäger Gracchus* (O Caçador Graco), com uma descrição pormenorizada de Riva (Kafka havia estado em Riva recentemente), talvez seja um dos melhores exemplos para demonstrar como isso acontece:

Dois meninos estavam sentados na amurada do cais jogando dados. Um homem lia um jornal na escadaria de um monumento, a sombra do herói que brandia o sabre. Uma jovem enchia o balde de água na fonte. Um vendedor de frutas estava estendido ao lado de sua mercadoria e olhava para o mar. No fundo de uma taverna viam-se dois homens tomando vinho, através dos buracos vazios da porta e da janela. O taverneiro estava sentado a uma mesa adiante e cochilava. Uma barca balançava suavemente, como se fosse levada sobre as águas ao pequeno porto. (KAFKA, 2002, p. 66)

Não obstante esse quadro realista, a narrativa em questão prossegue dando notícia do caçador que morreu, mas não consegue alcançar o outro lado, por isso vive vagando entre o além e o mundo terreno. Somos novamente remetidos ao cerne da questão alegórica, tal como a entendemos aqui em sua acepção benjaminiana: o além, o outro mundo, não é passível de ser alcançado, por isso as cores desse mundo ganham destaque tão forte, justamente em sua acepção *cotidiana*.

A questão que buscamos colocar aqui da desconfiança com relação à linguagem não é uma questão simples, é uma via paradoxal, conforme qualquer coisa que se relacione a Kafka. Reconheço que o narrador kafkiano é um dos que menos interferem no curso das narrativas, nesse sentido, ele utiliza uma linguagem impessoal. No entanto, se o narrador não interfere opinando, ele se esmera em fazer com que o conteúdo não permita uma impressão de confiança. Ao mesmo tempo em que, na forma, as conjunções adversativas são uma constante, tal como a amazona de *Auf der Galerie* equilibra-se na cintura sobre o cavalo, o escritor se equilibra nelas para que a linguagem não seja recebida pelo leitor como imaculada, justamente porque a linguagem dá notícia do real. A transfiguração em meio ao cotidiano da família, do trabalho, da sociedade é justamente o que aproxima Kafka de sua época: uma época que permite possibilidades novas de “exposição da realidade”, já muito distante daquela figurada por Flaubert, uma vez que, em Kafka, o que os objetos têm a dizer é de uma ambigüidade tal, que acaba por submeter a própria linguagem.

---

<sup>7</sup> É importante ressaltar que Benjamin pensa especificamente no Drama Barroco (*Trauerspiel*) alemão quando escreve suas considerações sobre a alegoria. Cf. Walter Benjamin. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed Brasiliense, 1984.

## **Referências Bibliográficas**

- Auerbach, Erich. *Ensaio de Literatura Ocidental*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2007.
- Auerbach, Erich. *Figura*. Tradução Duda Machado. São Paulo: Ed Ática, 1997.
- Auerbach, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- Benjamin, Walter. *Carta a Gershom Scholem (1938)*, in *Novos Estudos Cebrap*, tradução Modesto Carone, São Paulo: nº 35, 1993.
- Benjamin, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed Brasiliense, 1984.
- Buck-Morss, Susan. Natureza Histórica: Ruína, in *Dialética do Olhar. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Tradução Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Chapecó: Ed. Universitária Argos, 2002.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Kafka: Por uma literatura menor*, Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- Gagnebin, Jeanne Marie. Escrituras do Corpo, in *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- Kafka, Franz. *Briefe 1900-1912*. Herausgegeben von Hans-Gerd Koch. Frankfurt: Fischer, 1999.
- Kafka, Franz. *Briefe 1902-1924*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1975.
- Kafka, Franz. *Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Kritische Ausgabe*, herausgegeben von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1994.
- Lindner, Burkhardt. Allegorie, in *Benjamins Begriffe*. Herausgegeben von Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Vol. 1, Frankfurt am Main: Surkamp Verlag, 2000, pp 50-94.
- Neumann, Gerhard. “Ein Bericht für eine Akademie”: Erwägungen zum “Mimesis” – Charakter Kafkascher Texte. Freiburg i. Br. (Antrittsvorlesung), 1973.
- Neumann, Gerhard. “Eine höhere Art der Beobachtung” Wahrnehmung und Medialität in Kafkas Tagebüchern, in Beatrice Sandberg e Jakob Lothe (Hg.). *Franz Kafka: Zur ethischen und ästhetischen Rechtfertigung*. Freiburg im Breisgau: Rombach, Verlag, 2002.
- Titan Jr., Samuel. *Ares de Romance: Realismo e gêneros Literários nos Três Contos de Gustave Flaubert*. Tese apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada/FFLCH. Universidade de São Paulo, 2003.

---

## **Autora**

<sup>1</sup> **Patrícia da Silva SANTOS (Mestranda)**  
Universidade de São Paulo (USP)  
Departamento de Pós-Graduação em Sociologia  
Orientador: Leopoldo Waizbort  
E-mail: [patricia215@gmail.com](mailto:patricia215@gmail.com)  
Agência de Fomento: FAPESP