

Coleção LITERATURA E TEORIA LITERÁRIA
vol. 37

Direção de
Antonio Callado
Antonio Candido

Ficha catalográfica

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

S428s
Schwarz, Roberto.
A Sereia e o desconfiado / Roberto Schwarz. - 2 ed. -
Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
(Coleção Literatura e teoria literária; v. 37)

1. Ensaios brasileiros I. Título II. Série

79-0603 CDD - 869.94
CDU - 869.0(81)-4

EDITORA PAZ E TERRA

Conselho Editorial:

Antonio Candido
Celso Furtado
Fernando Gasparian
Fernando Henrique Cardoso

Roberto Schwarz

SEREIA E O DESCONFIADO

Ensaios críticos

2ª edição



Paz e Terra

UMA BARATA É UMA BARATA É UMA BARATA

Como fazer de fragmentos uma história vibrante?

(KAFKA, *Diários*, 20.4.1916)

É difícil organizar um trabalho sobre *A Metamorfose*. Os episódios desta novela, assim como das outras que Kafka escreveu, reduzem-se rapidamente a uma temática invariável. Quem quisesse estabelecer-lhes o sentido, passo a passo, diria a mesma coisa até cansar. Não cabe, portanto, o comentário tradicional, tecido ao longo da trama e terminado com ela. O dobramento *realista* da vida, em que a situação engendra a situação e a última refaz as anteriores, não tem sentido em Kafka. Umás poucas páginas de leitura cerrada bastam a uma interpretação quase plena de sua obra. Quem tenha lido um episódio leu todos — e ainda assim duvido que, visto algum, deixe de devorar os demais. Esta estrutura solta, de recorrências que não prendem pela necessidade mas pelo fascínio, pode ser formalizada: o todo está presente, imediato, em suas partes, que mais o *representam* que *articulam*. A fabulação é mais acidental que a realista, pois seus eventos são equivalentes e permutáveis; e mais essencial, pois os passos são *plenamente* significativos em sua independência. Não pára aqui, entretanto, a *monotonia* da novela. Se a impressão fantasmal que nos deixa faz que examinemos a textura, o modo de contar, veremos repetida,

também aqui, a mesma experiência. Desta consistência abso-
luta de vida e palavra, em que o tempo e os atos não fazem
violência à linguagem mas antes aceitam a sua imagem que nela
coagula, nasce um homem que sofre o seu produto: regrado
pelas significações que criou, não tem como escapar ao seu
horror.

1. A consciência na platéia

Um belo dia Gregor Samsa, herói da novela, acorda trans-
formado em barata (traduzimos assim para conservar a violência
do alemão *Ungeziefer*, inseto daninho). A metamorfose em
bicho não seria coisa nova na literatura, contanto que rever-
sível, ou, ao menos, justa. A de Kafka distingue-se por não
ser nem uma nem outra coisa. A bête, quando amada, volta a ser
príncipe e desposa a bela desprendida. Gregor, a barata, não
é amado por ninguém, não volta a ser o pobre caixeiro-viajante
que havia sido, e o desprendimento dos outros, embora apaieça,
é fruto somente de sua imaginação. O conto de fadas e *A
Metamorfose* coincidem, com sinais trocados, na oposição ao
romance do século XIX: *o destino arrasta a personagem, cujos
atos pouco importam*. No caso da carochinha, ou do romance
pré-psicológico, a providência divina retifica a injustiça inicial
e faz tudo acabar bem, mesmo contra os inúmeros pecadilhos de
percurso — basta lembrar Tom Jones. Em Kafka, pelo contrário,
o curso sobre-humano *ratifica* a atrocidade do princípio: o caso
começa mal e acaba pior. A consciência individual não parti-
cipa ativamente na criação de seu destino, nem, mais remota-
mente, da História humana que a expulsa e agora arrasta como
objeto.

O destino de Gregor selou-se pela transformação, não há
como desfazê-lo. Se ontem fui patife, amanhã, com esforço,
poderei ser valente; é de seqüências como esta que irá se compor
uma biografia humana e, mais mediatamente, a História humana.
Se Samsa acordou barata, ao contrário, não há nada que possa
fazer pelo seu amanhã de homem. A nova aparência é uma
barreira absoluta, contra a qual os atos são ineficazes. Não
se trata, por exemplo, de melancolia, que dê contexto amargo à
atividade mas possa resolver-se através dela — Originando His-
tória, destino do homem; é muito mais que um contexto interior;
é um cenário material, objetivamente dado, que aliena radical-
mente qualquer prática humana que nele se intente. Uma des-

graca, diz Guenther Anders⁴, semelhante à de nascer pobre — o fu-
turo define-se antes do princípio — só que ainda maior. O único
ato de homem, voltar a sê-lo, é inalcançável. A situação é de for-
miga no meio de uma lagoa infinita, pura figuração do desespero.
Sua agitação não tem significado prático algum, não engendra
História, pois as suas intenções não se inscrevem no exterior de
maneira a modificá-lo e renovar-se; refletem, entretanto, sobre o
próprio corpo, que pode cansar, ferrir-se e morrer. O ato, no limite
da impotência, torna-se imagem de si mesmo para uma platéia de
terceiros, o gesto *exprime* o significado que não pôde *realizar*. Os
impulsos profundos de Gregor, humanos, ficando aquém da prá-
tica modificadora, são condenados à identidade eterna, inarticula-
dos pois nada articulam, exteriorizados por maneira vária e aci-
dental. O mundo sem rexo interno tem sentido somente para quem
o vê — a falta de sentido é significativa — não para quem o vive. O
entrave absoluto (o corpo do inseto, o castelo inatingível ou o pro-
cesso desconhecido) não afeta apenas Gregor, mas também seus
familiares e demais personagens de várias outras obras de Kafka —
é a referência de todos os gestos; a sua presença infecciona o mun-
do. Não podendo ser articulada e modificada por uma finalidade
prática, a ausência de sentido desartora o homem, faz que todos
pareçam frangos behavioristas num circuito de estímulo e respos-
ta, inconstantes e teimosos, míopes e excitáveis.

A consciência de um mundo sem sentido prático é arti-
trária, fiandeira de significados que não atingem o real. Ao acor-
dar, Gregor espanta-se com seu corpo nôvo. Em lugar de revol-
tar-se contra a transformação espia o quarto, fica melancólico,
esperneia um pouco, pensa na vida. A seqüência não nasce de
um propósito de Samsa, mas faz-se ao sabor das associações.
O processo culmina quando a barata fala pela primeira vez à
família; sua própria voz *aparece-lhe*, inesperada, exterior e es-
tranha:

“Gregor assustou quando ouviu a resposta, seguramente
dada por sua voz antiga, à qual se misturava, entretanto, como
vindo de baixo, um pipilo incoercível, doloroso, que só no
primeiro momento deixava às palavras a sua nitidez, para des-
truí-las em seu eco, de maneira que não se podia saber se
havam sido bem ouvidas”.

Gregor não é propriamente sujeito de sua ação, mas sofre-a
na forma do espanto: ouve a sua própria voz, tornada estranha

⁴ G. ANDERS, *Kafka pro und contra* (L. H. Beck, München, 1951).
As observações deste livro foram nosso ponto de partida; tentamos es-
tabelecer a sua coerência interna.

por um insidioso pipilo que *a destrói*. O pipilo, que vem de mais fundo, anua a voz, domínio consciente. As entranhas destroem a interioridade. Não se trata do encontro de uma interioridade mais legítima que desmascarasse outra superficial, mas simplesmente da substituição dela por algo mais primitivo, que a expulsa da cena, da História, para deixá-la na platéia. Samsa ouve sua voz de barata com seus ouvidos humanos: a consciência, embora permaneça humana, é destituida de poder; a presença corpórea, prática, esta se animalizou. Impulsionado por uma força que está nele mas é alheia à sua humanidade, Gregor, ignorante e impotente, experimenta seu interior como força física, motor de sua morte. São as imagens do fascismo que se anunciam: Eichmann defende-se com ser um burocrata consciencioso, sem responsabilidade pela natureza de sua ocupação, que lhe aparece como um dado absoluto.

2. A destruição da temporalidade histórica

O correlato da consciencia alienada que descrevemos seria a temporalidade mecânica: a interioridade passiva depende, em sua organização, de um processo exterior, objetivo (relógio, por exemplo). Embora deapuperada, esta postura da consciência é um limite possível da temporalidade humana. Em Kafka há mais. Vimos que a consciência de Gregor não é apenas coisificada, como também atravessada por um impulso escuro, um pipilo destruidor. Esta mesma composição encontramos no tempo, que não só é despedido de sua força criadora como tem algo de inumano. Uma *providência* má faz por danar os homens já de si impotentes, semelhante à força estrangeira que apontamos como argueiro na consciência. No texto: Gregor, passada a melancolia inicial, gostaria de dormir. Só sabe fazê-lo detado sobre o flanco direito, o que agora é impossível dada a conformação de sua casca. O destino de suas tentativas, sua História, está prefigurado. Os atos lutam contra o impossível, tentam formar um todo com êle e modificá-lo, imprimindo-lhe seu ritmo. Falham, dada a própria essência de sua empresa. O esforço que visava o todo retomba sobre a sua origem, resulta numa temporalização *parcial*, de desgaste da barata. Mesmo esta é mecânica, pois nenhuma das cem tentativas de deitar sobre o flanco tem mais sucesso do que a outra; tôdas são um começo radical, não articulam progresso ou retrocesso, i.é., História, nem a interioridade de que provém. Esta passa a funcionar como exterioridade, não *dura* mas registra o número das tentativas. Gregor

pára quieto quando *aparece* uma dor estranha. Seu próprio corpo funciona como coisa e determina o cessar da atividade; tanto poderia fazê-lo após a 94.ª como antes da 107.ª vez. Tempo e consciência perdem juntos a sua humanidade.

O tempo mecânico é de impotência humana, mas é de nosso mundo. Supõe causalidade e seria, por natureza, *neutro*: sua equidade cega traria mal e bem aos homens. Não é o caso de *A Metamorfose*, onde o bem, quando aparece, é aparência, engano de Gregor. A novela não começa num dia qualquer, mas no da transformação de Samsa em barata. Este é o começo por excelência das obras de Kafka: a desgraça irrompe no mundo; o mais é purgá-la. Instaure-se uma duração mítica, de expiação das culpas desconhecidas. O tempo da atividade humana perde sua autonomia, reduzido a desenhar o padrão prefigurado. O mito sobrepõe-se à História, fataliza sua vítima e retira-se novamente; é um quisto de violência que se desfaz com a morte do *escabido*. Basta lembrar o fim de *O Veredito*, em que o transtido se torna intenso sobre a ponte tão logo Georg, o agraciado pela desgraça, dela se atria. Também em *A Metamorfose* a morte de Gregor restabelece a vida: sua família sai da casa sombria para o dia ensolarado, o futuro torna-se de súbito promissor, e os pais percebem, com gosto, a filha distendendo o corpo jovem que breve merecerá marido.

Quisemos descrever, até aqui, duas temporalidades: uma, fátua e mecânica, de Gregor que não organiza seus atos; outra, mítica e maligna, que irá destruí-lo seja qual for a sua atitude. Para ilustrar esta duplicidade, G. Anders imagina um relógio cujo ponteiro de segundos fôsse frenético enquanto o das horas fica parado. Este símile, embora exponha a desproporção dos dois níveis que apontamos, dá uma idéia falsa de sua relação. Basta-se com supor inócua a agitação em face da essência humana, que permaneceria sempre idêntica. A imagem deveria ser outra: um relógio cujo ponteiro de segundos é movido pelos homens enquanto o das horas — essencial — é movido por uma potência estranha e má.

Esquemáticamente: o tempo mecânico é de rigorosa sucessão causal; o tempo da atividade humana surge da submissão da causalidade a um nexo de sentido; o tempo do mito despreza o encadramento dos fatos — a possibilidade humana de agir, portanto — bastando-se com impor-lhes um padrão. Não tem importância saber se *B* nasceu de *A*, nem como o fez. Importante é que se sucedam, para completar o emblema. É desta perspectiva que se narra *A Metamorfose*. Após uma página de

devaneios de Gregor, sabe-se que ele os tinha enquanto encostava a cabeça à porta; por vezes, de cansaço, batia nela ao que o pai, não se sabe em qual pancada, emudece. Depois retoma a conversa, e Gregor descobre, facilmente pois o pai se repete muito, que a situação econômica não era má, etc. etc. A sucessão dos eventos não se faz com inserção temporal e fatal rigorosa — de onde nasceria a História com seu caráter único, sabe-se apenas que Y seguiu-se a X, o que faz um sentido exemplar, geral, negação desta seqüência que perde a importância; a História do homem é escrita fora dele. É bem verdade que dentro de cada imagem (Samsa meditando, por exemplo) a duração aparece perfeita; o que ela não faz é articular os quadros — descontinuidade que lhe toma a existência e a *transforma em imagem de si mesma*. A *durée* articulada é engano humano, o tempo verdadeiro, contínuo, é ditado pelos passos que transformaram Gregor em barata e o conduzem com segurança para a morte.

Por ter conteúdos prefigurados, o tempo mítico não guarda lugar para a liberdade. Com seu primeiro passo estão dados também os outros, sua coexistência tem algo de espacial, são permutáveis entre si. Torna-se inteligível, assim, a curiosa observação de que Kafka inverte os processos: a acusação precede a culpa, o casal vai para a cama antes, por assim dizer, de se ter conhecido (G. Anders). De modo mais geral, o resultado de um ato precede a sua realização. Gregor, que não vê a mãe desde que se transformou, deseja muito vê-la. Diz o texto que “sua vontade logo se realizou”. Não começa, entretanto, por narrar a ação que irá culminar no encontro. Primeiro descreve o novo hábito da barata, de passear pelas paredes, que tornará catastrófica a “reunião familiar”. A *situação*, portanto, não é vista como correlato de uma ação, engendrada por ela e nela se refletindo, mas como processo totalmente independente. Caso mostrassem que Gregor se torna cada vez mais animal (caminha nas paredes) e que por isso irá apavorar a mãe, seria possível, para êle, que permanecesse compreensivo, agir de outro modo e tornar-se um “bom insetinho”, ou, ao menos, um inseto responsável pelo que dar e vier. Por não serem unificadas num projeto da consciência, entretanto, as condições do ato coexistem, todas com independência. A disposição dos móveis da sala, o corpo de Gregor, mesmo seus hábitos, tudo é cenário estranho à sua interioridade, que é unificada pela situação em lugar de unificá-la; saída frustrada, e sem culpa já que não participara da preparação do encontro. Uma

consciência que não articula o mundo é articulada por êle, isto é, a descrição das condições exteriores prefigura o seu destino. O futuro de Gregor é seu presente: uma barata entre homens. A identidade tornou-se *imediate* e permutável: ser acusado é ser culpado e partilhar o leito é amar. A mediação do tempo como dimensão da liberdade, da elaboração do futuro, inexistente; o tempo é *espaçalizada* pela intervenção do mito, torna-se como que tautológico: uma barata é uma barata, o que, dito de negros ou judeus, ganha sentido mais concreto.

3. Destruída a História, o mundo torna-se imagem

Entendemos por destruição de tempo e consciência a sua desarticulação, e mostramos como se prende, em *A Metamorfose*, ao irromper do mito. Um marxista reduziria, é claro, o mito a uma prática humana alienada. Kafka, pelo contrário, dá-lhe autonomia, o que inverte a situação: a prática humana tem que ser vista à luz da força estranha que a domina. Perde-se a História entendida como itinerário exclusivamente humano, sempre inteligível e nunca necessário (M.-Ponty). Os passos ininteligíveis e extra-humanos (a transformação de Gregor em barata) não podem ser compreendidos, mas apenas descritos. Haveria então dois níveis para a *historiografia*: a seqüência dos eventos humanos, que poderia, à primeira vista, ser *compreendida*, e a intervenção extra-humana, que pode apenas ser *descrita*. Já vimos, contudo, que o primeiro nível não tem autonomia, que não faz a História desejada, mas a História que uma força estranha lhe deseja. Inverteu-se a proposição materialista: o mito objetivado é o contexto da atividade humana, é a esfera da História verdadeira; a prática dos homens torna-se vácuca agitação de superestrutura, cujo significado aparece quando a radicamos na camada essencial, — ininteligível, no caso, por ser extra-humana. A História não é *fonte* do mito, *mas é imagem dele*.

Surge um problema: o historiador marxista reduz o opaco, fruto da alienação, à essência humana inteligível, que é atividade concreta; em outras palavras, compreende o objeto de estudo em termos de sua própria capacidade de experimentar situações. Kafka, pelo contrário, deve reduzir a prática inteligível, fãtua ilusão do homem, à essência irracional do ser; que ponto de vista irá tomar? o do Ser é-lhe vedado; não pode, portanto, *compreendê-lo*. É forçado à mera descrição exterior, radicalmente ignorante e fasciada, única postura possível em face daquilo que, habitando entre nós, é visto, como sinal estrangeiro. A rea-

lidade desfar-se toda: a História é transformada em imagem pela precedência ontológica do mito; este, por sua vez, não pode revelar a nós homens seu interior, mas apenas a sua face externa, seu nome; o mundo kafkiano é composto de gestos que são nomes, linguagem pura. Não existe substancialidade, é tudo representação — embora do opaco.

Assim como para o marxista, cuja categoria fundamental é inteligível, a opacidade existente no mundo pode ser desvendada, para Kafka, cuja categoria primária é irracional, mesmo a face clara da vida oculta não-saber. As palavras de Gregor e seus atos, embora pareçam compreensíveis, encontram seu contexto objetivo quando se considera que provêm de uma barata. Que significado têm? Vistas como juízos sobre o mundo romanesco exterior à personagem, i. é, objetivamente, não têm significado algum. Nem tocam a questão central, da metamorfose em barata, que lhes transforma, entretanto, à revelia, toda a significação. O cotidiano, por não sê-lo, embora esteja representado, torna-se fantasma de si mesmo.

O exame do discurso indireto livre, tal como é usado em *A Metamorfose*, pode precisar alguma coisa. O percurso do foco narrativo é sempre o mesmo: da descrição objetiva de Gregor passa para dentro dele, dá início ao *discours vécu*. A volta, entretanto, não se faz gradual, mas bruscamente. A passagem amena seria característica para uma situação em que houvesse dialética entre *interioridade* e *exterioridade*, quando a superfície aparente seria portal dos impulsos profundos, e estes, por sua vez, origem das aparências. Nascido provavelmente para exprimir esta relação dialética, o discurso vivido passa por uma transformação quando ela não existe. Cortado o vínculo prático entre o homem e seu destino, entre significado subjetivo e objetivo, a passagem de um para outro tem que ter por correlato a constituição de *modos de ser diversos*. Para Kafka é impossível o que pode um realista: Graciliano Ramos descreve o mundo exterior através da experiência que dele tem Fabiano. A idéia de que a passagem da narração objetiva para a subjetiva implica apenas uma ténue mudança de tonalidade, não essencial, supõe que entre os dois mundos haja comunicação. Quando não existe, necessariamente o ponto de vista subjetivo deixa de narrar realidade para constituir fantasias e suposições — como é o caso em *A Metamorfose*. Gregor não pode relatar os fatos, pois então estaria a cavaleiro da História, ou, ao menos, dela participando. Pode apenas fazer suposições a respeito do que se passa, — e

como o *Ser* é muito obscuro, o campo das interpretações possíveis é imenso; nasce o tom de especulação teológica deste e dos outros livros de Kafka. Gregor fala do mundo como os homens de Deus.

Acompanhamos, até aqui, a transformação da exterioridade em fantasma; resta a consciência. O confronto de *A Metamorfose* com o Realismo através do estilo indireto livre poderia levar a crer que no universo de Kafka — contrariamente ao que vimos apontando — a interioridade está muito bem guardada, a salvo da dissolução em realidade exterior que lhe impõe o Naturalismo vulgar. Dá-se o inverso. Por nada articular, a consciência torna-se idêntica a seus conteúdos, cuja enumeração é a descrição dela, que existe apenas enquanto produtora de fantasias. Ninguém diria, por exemplo, que Gregor tem um caráter específico; o patetismo especial de seus atos nasce de sua situação exterior *que é a marca de seu caráter*. Por não vincar o curso da História, a subjetividade é despida de necessidade interior e seu conteúdo, no qual ela se esgota, aparece apenas como exemplo, permutável tanto quanto ela. Reificada, finita e descritível, torna-se *imagem* genérica de si mesma. Cerrou-se o círculo da irrealização. “É preciso considerar os fenômenos sociais ncles mesmos, desligados dos sujeitos conscientes que os têm como representação; é preciso estudá-los de fora como coisas exteriores; pois é nesta qualidade que se apresentam a nós.” — diria um sociólogo kafkiano, e diz Emilie Durkheim. Na impotência da barata Gregor encontramos a gênese grotesca de um mundo em que tem sentido a postura positivista meramente descritiva.

Este exame levou-nos ao âmago da questão: se consciência, tempo e História são destruídos, se os fatos narrados participam da significação objetiva, por que ler Kafka? Do subjetivismo extremo, queremos mostrar, nasce a significação mais pura; o gesto, como parcialmente já vimos, torna-se linguagem. Esta transformação revela seu sentido quando lembramos o mundo histórico, em que o significado *subjetivo* de uma ação é retirado ou contrariado pela medição da exterioridade, pela consequência prática na qual encontra o seu significado *objetivo*. O primeiro momento, de inteligibilidade imediata, é irremediavelmente contaminado pelo segundo, cuja inteligibilidade é mediata: do choque das significações originais nascem outras, novas, cuja captação exige o esforço renovador da parte de quem as experimenta. É da essência da História e do romance este

atrás das consciências individuais em face da situação total; para captá-la têm que desdobrar-se, e no próprio processo de auto-superação cada uma de suas posições anteriores é tornada relativa, — o significado subjetivo é desmentido pela objetividade do que causou, *não significa o que significa*, permanece alguém de uma linguagem plena. Quando, entretanto, como em Kafka, a desproporção é fundamental, a idéia do *desmentido* perde a justeza; a intenção subjetiva torna-se *linguagem plena* pela via inversa, pela impotência: significa o que significa, não porque enformasse o mundo, mas porque é estranha a ele, dêle só podendo receber aniquilação, nunca mensagem. Se a intenção individual e a sua significação objetiva são radicalmente apartadas (Gregor fala a fala das baratas, que ninguém compreende), se o destino independe plenamente dos atos pessoais, desaparece a correção através das consciências, para ficar, tão absoluta quanto sua inutilidade, a expressão de um projeto humano. Fora do contexto prático, não sendo roubado pelo seu efeito, o gesto ganha pureza expressiva plena. Agitação de formiga no mar, o desejo da barata de dormir sobre o flanco — seu corpo não permite — é figuração destilada do desespêro. A prática illusória transforma-se em imagem, tão significativa e *geral* quanto uma palavra. Cenas de extraordinária beleza têm seu fundamento aqui, assim como aspectos essenciais de toda obra de Kafka.

Transformado em barata e face a face com o gerente de sua firma, Gregor pede-lhe o auxílio e a compreensão. Por não ter a mínima chance prática — fala como um inseto — sua atuação ganha sentido absoluto. Quando não há resposta o dizer torna-se puro, prece para quem diz, poesia para quem vê dizer. “A situação que melhor me convém: ouvir duas pessoas que discutam uma questão que as toque de perto e a mim muito de longe, nalgo de plenamente impessoal” (*Diários*, 22. 10. 1913). Gregor, para defender seu emprego, pede ao gerente estarrecido que vá ao chefe e reproduza fielmente a situação, a fim de que seja desculpada a sua ausência. Pede-lhe que tome seu partido no escritório. “O caixa-viajante não é querido, bem sei. Pensam que ganha uma fortuna e leva uma bela vida. E que não têm motivo para repensar este preconceito. O senhor, entretanto, sr. gerente, tem uma visão das coisas melhor que a dos demais, e mesmo, estritamente entre nós, melhor que a do próprio chefe, cuja qualidade de empresário faz que se engane facilmente em prejuízo dos empregados”. Da fala, toda ela belíssima, tiramos

este trecho para mostrar como até na pequenez da adulação e na duplicidade da má-fé, afastada a *materialidade* das consciências, aparece, comovente, a paixão humana.

Gregor, que de hábito levanta às quatro da manhã, às sete ainda está trancado em seu quarto. A anomalia instalou-se no lar dos Samsa. A inquietação familiar resulta — para exemplo da técnica de Kafka, de purificação das situações e dos significados — no seguinte: chegou o gerente, a mãe de Gregor pôe-se a defender o filho ardorosamente, sem que tenha havido acusação; afirma que ele é pontual e dedicado ao trabalho; súbito, contudo, no mesmo parágrafo, agradece a vinda do gerente, pois não conseguiria obter, sozinha, que o teimoso Gregor abrisse a porta. Por não ser realista, isto é, por não estar comprometido com a História, cuja materialidade torna lenta e pesada a dialética das emoções, ou por estar expulso dela, o mundo kafkiano tem uma lógica simples e contundente, sem necessidade das longas configurações intermediárias do Realismo. Pode ser caracterizado pela *leveza*, pelo traço limpo cuja graça anda a par com o “horror do puramente esquemático” (*Diários*, 6. 5. 1914).

Vista de mais perto, a leveza do entreccho de Kafka não vem da *souplesse* das personagens, mas do irremediável de sua situação. As relações objetivas da personagem prefiguram seu destino. O que vimos como destruição do mundo histórico, vemos agora pôsto em seu contexto próprio. A relação *mediática* das forças exteriores não tem dificuldade em se impor, a consciência não lhes refaz o sentido. As posições contêm seu significado. A chegada do gerente transforma automaticamente a ausência de Gregor em processo criminal. A suspeita de que Samsa queira apossar-se do dinheiro da firma torna-se em acusação e certeza de culpa, não importa o peso da confirmação recebida (no caso, apenas um atraso de duas horas). A necessidade é, diversa da empírica, em que interioridade e exterioridade são momentos comunicantes e distintos. Em *A Metamorfose*, mostramos, a subjetividade foi dissolvida em suas condições exteriores, de modo que o homem é sua posição, ou, mais grave, a posição é o homem. Um gerente é um gerente e nada mais. Enquanto no romance realista posso atenuar o significado das posições — faço um gerente bonachão com três filhos — no mundo abstrato a sua integridade (maldade, no caso) é coisa assegurada. Esta dança mecânica das significações puras, essência talvez da obra de Kafka, revela suas implicações quando examinamos o processo que a cria através da linguagem.

4. A linguagem, os fantasmas e sua posição política

A leitura de *O Castelo* é um prazer especial para sociólogos. A teia formal das relações sociais dá acesso à verdade do romance. As personagens reduzem-se à sua posição: mensageiros, servidores, estalajadeiros, burocratas. São homens abstratos, segundo G. Anders tão abstratos quanto os de nosso mundo funcional. O que nos interessa aqui, entretanto, é que são tão generalizados quanto seus nomes profissionais, que são idênticos a eles. A linguagem é usada por um modo peculiar: não faz valer a força de sugestão que pode ter através da particularização, da qual tanto se vale o Realismo. Não quer criar a impressão de materialidade. Não se apresenta como descrevendo um objeto espesso, mas como desenhando uma silhueta. Não cria um objeto exterior a ela, em face do qual pudesse ser insuficiente. É impensável em Kafka um recurso clássico do Realismo, como "a aurora foi tão bela que não há palavras para descrevê-la" — maneira segura de sugerir a realidade do mundo ficção e de submetê-lo às regras da operação sobre o mundo real. Kafka, pelo contrário, pretende ir à verdade através da própria linguagem, pelo anti-realismo: apresenta a imagem como imagem, aceita a sua generalidade, não faz que ela aparente representar o real; não lhe dá consistência física, não afeta relações causais entre abstrações. A significação dada na palavra, sem referência a seus correlatos empíricos particulares, é a cólula de seu mundo puro. Esta decantação, cujo sentido examinaremos depois, não se limita às relações humanas. Está na base mesma de toda a criação literária de Kafka. A primeira frase de *A Metamorfose* dá tempo, lugar e personagem da novela: "certa manhã", "em sua casa" e "Gregor", "um gigantesco inseto de-ninho". A falta de determinações sensíveis atravessa o livro. A par do laconismo da cama e da manhã, um homem vira barata; o mundo torna-se fantasmal e preserva, por sua vez, a pureza das significações. A linguagem, liberta de seu contexto prático de denominação concreta, torna-se límpida e plena pelo mesmo processo que tornara expressiva a prática ilusória.

Ao gesto expressivo corresponde uma exterioridade coreográfica. A ficção da substancialidade, da existência material, nasce, em literatura, do convívio de descrição e prática significativa. Acrescenta-se o atributo da existência à imagem descrita quando ela é objeto da atividade das personagens. Em Kafka, todo o universo é descrito fora desta relação ativa, tornando-se pura figuração. O mundo é irreal, significativo como um palco.

Ao entrar na sala pela primeira vez após a sua transformação, Gregor presencia um *ballet*: a mãe fenece entre as salas, o pai ergue os punhos, o gerente leva a mão à boca.

A esta dança do irreal, que já havíamos descrito, acrescenta-se agora uma determinação: as imagens não são quaisquer, mas apenas aquelas imediatamente dadas na linguagem. Isso não significa um repetido cotejo entre imagens e linguagem, com subsequente seleção das expressões melhores. A diferença está no ponto de partida, na técnica portanto. Kafka não cerca o objeto com as palavras que dele mais se aproximam, mas compõe um mundo com a significação das palavras dadas. Não visa dar a imagem da realidade, mas compor a imagem da imagem. Neste contexto irreal, as palavras tornam-se silhueta delas mesmas.

Gregor fere-se na quina da cama. A dor no flanco de um inseto não tem conteúdo concreto para nós. Esta "dor ardente" é uma pura imagem, que pode ser juntada a outras com a limpidez de uma composição. Enquanto no romance realista a dor se combina com expressões faciais, com descrição de objetos, em *A Metamorfose* ela simplesmente amaina e dá lugar ao repouso. A seqüência é perfeita.

Os exemplos mais belos desta pureza de linguagem encontramos nos devaneios de Gregor, uma espécie de *wishful thinking* ao nível das significações gerais: não fosse a divida que me prende, eu me demitiria de maneira brusca a ponto de fazer que o chefe caísse da alta banqueta de onde me contempla. Como chefe e divida não são concretizados, a frase refere-se simplesmente a "ser chefe", a "ter dividas", à situação de inferioridade que vai nesta relação; não há qualquer atenuante vinda do mundo concreto (moralista, p. ex., ou bondade do patrão). A linguagem tem seu significado verdadeiro, não é torcida pela submissão prática ao objeto exterior. Daí a plenitude extraordinária desse estilo tão delicado e frio. Ao perder o caráter instrumental, iguala-se em pureza à poesia, da qual se distingue pelo desprezo da reverberação sonora, que lhe empanaria a limpeza conceitual.

A atitude exposta supõe um processo peculiar de criação literária, infenso à tentativa de elaborar conceitos novos, capazes de uma nova formulação. Pretere uma espécie de *filtragem*: tentativa de revelar em sua pureza e violência os significados já existentes, combiná-los até que revelem, numa espécie de paradoxo lingüístico, sua contradição oculta. O chefe é ruim,

o chefe manda, quem manda é ruim. "Purificação" fácil de detectar é aquela obtida através da exclusão do tempo: uma dívida é algo para ser saldado; excluído o tempo, a dívida torna-se culpa; quem deve é culpado.

A *filtragem*, de maneira geral, é o processo criador da grande arte conservadora de nosso tempo. Na medida em que se limita às significações socialmente dadas, aprisiona-se nelas. O escritor não fica a cavaleiro da História, mas experimenta suas contradições com a violência do autodilaceramento. Daí hipostasiar a sua experiência em condição humana eterna; é incapaz de ver-lhe a radicação histórica. A minúcia do sofrimento, entretanto, assegura uma veracidade extraordinária a seu trabalho. Nesta categoria estão todos os *fenomenólogos* da danção humana, tais como Rilke, Kafka, Benn, etc.

Em Kafka o procedimento tem feição peculiar. Utilizada fora de seu contexto concreto, a linguagem deixa de mediatizar homens e coisas para objetivar o próprio sentido da mediação. Deixar a função mediadora, no caso, não é um passo a menos, mas a mais: a linguagem nasce e se elabora na mediação, e *soamente quando constituída* pode permitir-se o abandono da função prática. Repositório das significações vividas, ao purgar-se ilumina a vida que a criou, ilumina as contradições que no contexto habitual da prática se haviam mistificadas. A pureza linguística desvenda os compromissos da vida. Esta é a componente revolucionária da obra de Kafka, em que dívida é culpa, falta de poder é desgraça, atraso é roubo. Por ater-se à generalidade da linguagem, Kafka não chega à individualização psicológica, não chega a *este* funcionário, feliz ou infeliz. Dessa fraqueza provém a sua força desmistificadora: revela o significado da *condição* de submetido. Por outro lado: embora lugar das significações reais, a linguagem não pode substituir-se a elas, não tem história autônoma. As significações referem-se a algo mutável, exterior a elas. Este reflexo de um momento histórico é tomado por Kafka como sendo absoluto, matriz eterna. Tornada fonte última, a linguagem embrulha seu próprio usuário, que vê em seus paradoxos as contradições do Ser *enquanto* tal e não apenas enquanto manifestação histórica. Esta é a componente irracionalista: eterniza a desgraça que acusou.

(1961)