

APRESENTAÇÃO: KAFKA, UM POETA DA “PROSA MIÚDA”

Alberto Pucheu e Flavia Trocoli

Teoria Literária | Universidade Federal do Rio de Janeiro
(UFRJ — Rio de Janeiro
apucheu@gmail.com | flavia.trocoli@gmail.com

Em “Catorze contos exemplares”, Modesto Carone nos deixa saber que, em um intervalo de seis meses, Franz Kafka se recolheu na minúscula casa da rua dos Alquimistas, em Praga, para dedicar-se à escrita, longe da repartição e da casa paterna. Nesse conjunto de casinhas, que lembram imediatamente aquelas dos contos de fada, alquimistas da Idade Média travavam uma luta de vida e morte para transformar chumbo em ouro. Para aqueles que desesperavam do êxito, a saída era se atirar no precipício que se abria nos fundos daquelas portas baixas e estreitas. É nesse cenário que Kafka escreverá aquilo que ele chamou de “prosa miúda”.

Após tal designação, Kafka afirma duas vezes a seu editor, Kurt Wolff, que “O veredicto” se confunde com um po-

ema. Primeiramente, em um cartão postal de 14 de agosto de 1916: “‘O veredicto’, ao qual atribuo uma importância particular, é seguramente bem pequeno, mas também é mais um poema que uma narrativa, ele precisa de espaço livre em volta dele e não é indigno de tê-lo”; cinco dias depois, ele retoma a colocação:

Isso que para mim fala, sobretudo, a favor de *O veredicto* ser publicado separado é: essa narrativa depende menos da forma épica que do poema, por isso, ele precisa de um espaço livre diante dele se ele deve produzir todo o seu efeito. E, ainda, ele é, dos meus textos, o que eu prefiro, de onde vem o desejo que eu sempre tive de deixá-lo se impor, se possível, de modo independente.

Se, em agosto de 1912, enviando *Contemplação* ao mesmo editor mencionado, ele qualificou os escritos que compõem tal livro de *kleine Prosa*, “prosa miúda”, com “O veredicto”, dele, poderia dizer *keine Prosa*, prosa nenhuma: o que antes era um movimento pequeno ou miúdo de sua prosa, transformando-se, ganha explicitamente a designação de “poema”. Poemas, prosas miúdas, poemas em prosa, romances, novelas, contos, aforismas, diários, cartas, fragmentos, testemunhos, parábolas, apólogos... Uma abundância de modos dispersivos de escrita que quer se expandir ao extremo, retirando, a cada momento, o especificamente literário de sua zona de conforto.

O excessivo dessa turbulenta propagação discursiva rompe a fronteira entre o literário e sua anterioridade. É significativo que, como nos relata Gustav Janouch, Kafka denomine esse estado pré-literário de seus escritos de “notas para uso pessoal”, “brincadeiras”, “documentos pessoais”, “testemunhos de minha solidão”, dizendo que quem o torna “literatura”, quem, em algum grau, institucionaliza sua escrita, retirando-a de sua ambiência pré-literária são seus amigos:

Max Brod, Felix Weltsch, todos os meus amigos se apoderam regularmente de tal ou qual coisa que escrevi, e em seguida me surpreendem chegando com um contrato de edição em boa e devida forma. Não quero causar-lhes dificuldades e é assim que, para acabar, se publicam coisas que de fato só eram notas para uso pessoal, ou brincadeiras. Documentos pessoais, atestando minha fraqueza de homem, estão impressos e mesmo vendidos, porque meus amigos, a começar por Max Brod, encasquetaram torná-los literatura e porque eu, por meu lado, não tenho força para destruir esses testemunhos de minha solidão.

A importância da pregnância de diversos modos de escrita, inclusive dos que são habitualmente chamados de autobiográficos, arrasta a exclusividade do que seria o literário (em qualquer uma de suas positivities) para uma zona periférica e deixa um centro vazio — motor de todo escrever — que, questionando o próprio conceito histórico

de literário, não permite, com sua força centrífuga, hierarquizar os modos de escrita em turbilhão.

Deleuze e Guattari iniciam o seu *Kafka: por uma literatura menor* justamente com a seguinte pergunta: “Como entrar na obra de Kafka?”, as inúmeras portas são proporcionais aos infinitos obstáculos. O leitor de Kafka sabe que seus textos são avessos à expressão, à comunicação, à interpretação e necessariamente nos privam de uma chave de leitura prévia à leitura e releitura de cada texto. Há, em Kafka, múltiplos modos de escrita — contos, novelas, romances, aforismos, diários, cartas — que se desdobram ainda em fragmentos, esboços, narrativas de sonhos, projetos, apontamentos circunstanciais, descrições de processos de escrita, tornando a entrada do leitor nesse conjunto de textos sempre parcial, problemática e, conseqüentemente, estratégica. De modo que tal leitura nos conduza ao cerne de sua escrita, em seu caráter não-unívoco, residual, enigmático, ardiloso e silencioso.

Kafka remete-nos ao jogo enigmático entre obra/canto e destruição/silêncio; a cada texto são produzidos novos quiasmas entre esses termos. Como entrar no canto e ainda assim escutar o silêncio? Aliás, poder-se-ia dizer que o que está em jogo são modalidades do silêncio: como vergonha, como perda da palavra humana, como veredicto, como artifício, como resto, como construção. E, certamente, não se pode pensar o silêncio como construção sem an-

tes pensar na perda da palavra como mortificação.

A certa altura de *Kafka: pró e contra*, Günther Anders afirma que o trauma é o elemento a partir do qual o analista pode explicar o Kafka inteiro. Embora não seja por essa porta que o crítico entre na obra de Kafka, e, embora, não tenhamos como proposta explicar “o Kafka inteiro”, faremos do trauma, como ferida muda, e também como aquilo que permanece não decifrado, silenciado, uma primeira fenda para a impenetrabilidade dos textos de Kafka.

Há a maçã cravada no flanco de *A metamorfose*, antes de o corpo de Gregor Samsa ser descartado como puro dejecto. Há a ferida que o médico rural não pode curar: “Pobre rapaz, não é possível ajudá-lo. Descobri sua grande ferida; essa flor no seu flanco vai arruiná-lo”. (KAFKA, 1999, pp. 18-19) Há os ferimentos nas costas dos condenados em *Na colônia penal*: o aparelho de tortura deve funcionar ininterruptamente durante doze horas: “Nas primeiras seis o condenado vive praticamente como antes, apenas sofre dores”. Ou seja, essa máquina de escrita prolonga a vida e faz da sobrevivência o próprio evento traumático. O condenado ainda não conhece a sua própria sentença, vai conhecê-la literalmente na própria carne. Eis um trecho que apontaria para um modo de ler imanente à obra kafkiana:

[...] o homem simplesmente começa a decifrar a escrita, faz bico com a boca como se estivesse escutando. O senhor viu

como não é fácil decifrar a escrita com os olhos; mas o nosso homem a decifra com os seus ferimentos.

(KAFKA, 1998, p. 44)

Nesse tempo, não há um *a posteriori* para a elaboração do trauma ou da decifração com os olhos pela leitura e pela interpretação, o que se lê com o fermento é uma sentença de dor e morte, como aquele que Georg Bendemman realiza ao final de *O veredicto*. A palavra do pai se faz ato no corpo que cai da ponte. Não há espaço para o equívoco ou para uma outra possibilidade de escuta e de leitura, enunciação e enunciado se costuram em um silêncio mortífero do lado do filho que se deixa cair. Releitura do Édipo na medida em que o herói grego é realização de uma fala que vem de alhures e que o atravessa (LACAN, 1985, p. 289), “O veredicto” de Kafka, na sua supressão das coordenadas explicativas, efetiva a passagem da metáfora e do romance para o literal, a carta, o poema. Talvez por saber dessa passagem, da solidão da palavra que não se pode transpor em metáfora, Kafka tenha desejado que “O veredicto” fosse publicado sozinho, destacado como um poema. Afogado no silêncio branco que o antecede e o precede.

Como anteriormente a “prosa miúda” e, em seguida, o “poema”, naquele que seria seu último texto, emerge o canto, o canto enquanto testemunho da solidão. Em seu monólogo, o animal que escava, em *A construção*, afirma

que “A coisa mais bela da minha construção é o silêncio”. A pergunta que se torna, então, necessária fazer é: se o animal escavador pode dizer a frase anteriormente citada, como entender o silêncio? No âmbito do mundo subterrâneo desse animal que fala, a questão não é propriamente o que é o silêncio (pergunta que seria demasiadamente metafísica), mas: quando ele ocorre? Quando ocorre o silêncio no labirinto subterraneamente entocado? O que há de ser preciso ter por garantia é que, no que diz respeito à toca, o silêncio reina inalterado dia e noite. Se, entretanto, no infinito de tempo da construção, o silêncio reina continuamente inalterado e se ali tudo é silencioso, por qual motivo o animal escavador não faz, a todo momento, sua experiência reconfortante? Como se sabe que na toca há diversos tipos de sons, a primeira assunção é a de que, reinando inalterado, o silêncio não é, certamente, a ausência de todo e qualquer som, mas de certos tipos de barulhos insistentemente chamados ao longo do monólogo de ruídos, zumbidos e assobios. Por que, então, a experiência frequente do animal na toca não é, prioritariamente, a do silêncio ou a do silenciar, mas, antes, a dos ruídos, a dos zumbidos e a dos assobios? O que são esses ruídos, zumbidos e assobios que afastam o animal escavador do silêncio que reina inalterado no vazio da toca?

Há duas experiências similares que demarcam o caminho de amadurecimento do personagem, que o levam de,

nos primeiros tempos da obra, “pequeno aprendiz” a, ao fim do monólogo, um “velho mestre de obras”. De certa maneira, a primeira funciona como uma experiência traumática capaz de acionar um devir, que vem. No texto, ela é caracterizada como a em que, naquele momento, em uma pausa do trabalho (antes da experiência ele já construía, portanto, o começo de sua toca), o então jovem animal ouve subitamente um ruído à distância, que o absorve a ponto de levá-lo a, abandonando o trabalho que realizava, pôr-se a escutá-lo, com algum medo e muita curiosidade. Chegamos ao que, para o caso, mais interessa: esse ruído escutado se diferenciava dos outros sons na medida em que o animal escavador “podia discernir bastante bem que se tratava de alguma escavação semelhante à minha. [...] Talvez eu esteja em alguma construção alheia e o dono agora cave seu caminho até mim, pensei comigo mesmo”. Saberemos depois que o outro animal que fazia o ruído foi em outra direção que não a do protagonista.

A experiência atual, a que, no exato momento em que se lembra da anterior, está vivendo, é similar. Em uma pausa do trabalho, fica escutando com o ouvido na parede o zumbido que revela a presença próxima do inimigo intimidador, mostrando que a construção, mesmo agora em sua velhice, quando enorme, continua indefesa. Compatíveis com a sobre a sua juventude, duas falas são, nesse instante, reveladoras: 1) “talvez eu não precisasse cavar muito longe até a origem do ruído, talvez tivesse bastado

a escuta nos condutores”; 2) “De resto, procuro decifrar os desígnios do animal”. Se, na lembrança da juventude, pelos ruídos, o animal escavador podia discernir o sentido do que os provocava, na experiência atual, trata-se igualmente de os zumbidos terem uma origem, de decifrar “os desígnios do animal inimigo, que os provocam”. Em todos esses casos, ruídos e zumbidos estão atrelados ao que tem uma causa entendida enquanto sentido determinado: o da proximidade do inimigo a causar alguma curiosidade e, cada vez mais, o temor da morte possível. Em ambas as experiências, o significado, a interpretação a ofertar um sentido à origem ou à causa, cola ao som, impedindo o som de ser puro som, lendo-o como um significante a receber um significado o mais preciso possível.

Já tendo sido dito, o silêncio não é a ausência de todos e quaisquer sons, mas tão somente desses que são chamados de ruídos, zumbidos, assobios, desses que estão atrelados ao sentido de suas causas e origens, perturbando a tranquilidade do animal escavador. O silêncio é a garantia de que, entre os sons existentes que reverberam pelo labirinto da toca, nenhum está relacionado a ele, animal, ou seja, nenhum indica ruídos que tenham como causa a existência de outros animais, sobretudo de o grande animal, a querer matá-lo ou conquistar sua toca. O silêncio se dá quando ocorre exatamente a descontinuidade, a interrupção, a não conformidade, entre os sons e os sentidos.

Poder escutar os sons sem que os sentidos lhes sejam imediatamente decalcados é fazer a experiência do silenciar; poder ouvir os sons sem que com eles venha conjuntamente a lógica do entendimento e da representação. Repete-se as palavras do animal:

Silêncio profundo; como é belo aqui, ninguém se preocupa como a minha construção, todos têm seus interesses, nenhum deles está relacionado comigo, como é que cheguei a isso?

E de novo:

[...]lá a paz estaria assegurada e eu seria sua sentinela, não teria de ficar escutando com repulsa as escavações das criaturinhas, mas sim ouvindo deliciado aquilo que agora me foge completamente: o sussurro do silêncio na praça do castelo.

Isso posto, a pergunta de Deleuze e Guattari sobre o como entrar se metamorfoseia em como escrever sobre a obra de Kafka sem encobrir a experiência do silenciar? Sem declarar a pena de morte do som pelo sentido?

Construir uma resposta possível para essas perguntas implicam uma ética da narração e da leitura que remete a Odradek. No começo de “A preocupação de um pai de família”:

Alguns dizem que a palavra Odradek deriva do eslavo e com base nisso procuram demonstrar a formação dela. Outros por sua vez entendem que deriva do alemão, tendo sido apenas influenciada pelo eslavo. Mas a incerteza das duas interpretações permite concluir, sem dúvida com justiça, que nenhuma delas procede, sobretudo porque não se pode descobrir através de nenhuma um sentido para a palavra.

Como os eslavos englobam os tchecos, Odradek escapa tanto do tcheco quanto do alemão, em direção ao sem sentido da palavra que seu nome designa. Uma das etimologias de “eslavo” coloca o sentido de sua proveniência no que quer dizer “palavra”, “conversa”, “fala”, “língua”, sinalizando o povo que fala a mesma língua. Estar fora do eslavo é estar mudo ou murmurando sons desconexos, é estar fora da palavra, fora da língua, fora da conversa e fora da possibilidade de sentido. Quem está fora do eslavo está fora igualmente do alemão, fora ou no desconexo de qualquer língua. Odradek é o personagem para o incapturável pela língua em sua articulação, que, por existir, precisa ser, de algum modo, nomeado.

Se Kafka escreve “poemas” ou “cantos”, é por escrever o incapturável que o nome Odradek evoca, mas não apenas no momento da nomeação. Enquanto nome do “poema”, Odradek coloca seus leitores fora da língua ou diante de uma língua muda, desconexa, ilegível e sem sentido. Pa-

radoxalmente, é preciso nomear essa perda e, ainda mais, não parar na pura nomeação do que se perdeu, mas se deixar ser tomado por uma gramática contaminada pela negação de si própria e por uma língua contaminada por esse *fora*, por essa mudez, por esse incapturável, por essa desconexão.

Os textos críticos aqui reunidos, com seu alto valor transmissivo, não propõem um sentido geral e unívoco para Kafka, ao contrário, respeitam esse silêncio que cada texto a seu modo põe em obra e partem de um Kafka, sempre outro, ou de uma problemática muito bem delimitada, ou seja, os leitores também operam com o recorte miúdo que, talvez fora da lógica universalizante do pai, da propriedade, do falo, do conceito, se constrói como porta de entrada para cada obra kafkiana em suas tensões internas, hesitações, mudanças de direção, irresoluções, privações e silêncios. Longe de uma multiplicidade de sentidos como mero jogo, a resistência em Kafka à interpretação e ao comentário convoca uma ética que não pode ser da apropriação, da propriedade, do estabelecido, mas sim do inapropriável, do esquecido, do descartado, do ato que surge de sua própria impotência. Por isso, ainda perguntamos “Como entrar na obra de Kafka?”, e deixamos com os leitores as passagens, que seguem, por seus escritos.

Aproveitamos para agradecer a generosidade de todos os pensadores que participaram do respectivo periódico. Como se sabe, Michael Löwy tem o livro *Franz Kafka, sonha-*

dor in submisso publicado no Brasil pela Azougue Editorial. Agradecemos igualmente a Michel Valensi, editor da Editions de l'éclat (<http://www.lyber-eclat.net>), por ter nos autorizado a publicar o extrato de Stéphane Mosès, retirado do livro *Exégèse d'une légende: Lectures de Kafka*, saído em 2006 pela editora mencionada. Agradecemos ainda a gentileza de Susana Scramim e Nilceia Valdati em terem respondido a nossa solicitação enviando-nos o texto de Giorgio Agamben, tão difícil de hoje ser encontrado. Como se sabe, "Quattro Glosse a Kafka" foi publicado pela *Rivista di Estetica*, em 1986, em seu número 22, jamais tendo sido reeditado integralmente.

REFERÊNCIAS

ANDERS, Günther. *Kafka: pró e contra*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Revisão de Luiz B. L. Orlandi. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

JANOUCHE, Gustav. *Conversas com Kafka*. Tradução do francês, introdução e notas de Bernard Lortholary. Tradução de Celina Luz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

KAFKA, Franz. “A preocupação do pai de família”. In: *O médico rural*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Contemplação e Foguista*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. *O veredicto/ Na colônia penal*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Um artista da fome/A construção*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LACAN, Jacques. *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-1955)*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Marie Christine Lasnik-Penot com colaboração de Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.