

“UM AFOGADO SONHANDO COM SALVAÇÃO”: A DOCTRINA DAS PORTAS EM FRANZ KAFKA

Márcio Seligmann-Silva

Teoria Literária | UNICAMP — Campinas

marcioseligmann@me.com

Resumo: O ensaio trata da figura da “porta” na obra Kafka procurando explorar seus vários sentidos. A “porta” que Kafka buscava e sobre a qual insistentemente escreveu, tem uma topografia *sui generis*. Ora ela lembra da “porta do paraíso”, de onde fomos expulsos depois que provamos da Árvore do Saber, ora elas podem significar, por exemplo, o sentimento de exclusão da vida, da cultura, das regras e da justiça, em outros momentos, indicam uma busca de (finalmente) “estar no mundo”, do desejo de um “bem-estar no mundo”. Essa escrita ronda constantemente as passagens entre o corpo e o espaço (hostil) que o (des)abriga. O “dentro” e o “fora” são constantemente vazados e interpenetrados nessa poética que procura apanhar o inapanhável, ou seja, o “recalcado”, aquilo que foi esquecido, o lixo, a escória. Ao invés de erigir mais uma barreira entre o abjeto e o mundo da lei e das formas claras, Kafka, como uma criança, mergulha na lama do pré-simbólico. Kafka apresentou nesse espaço de diáspora,

nesse local assombrado das passagens, das fronteiras, a interface ao mesmo tempo bloqueada e aberta entre o eu e o mundo. Se a literatura desde o Romantismo tem por função encenar a relação tensa do indivíduo moderno com o espaço público, Kafka mostra que os canais que poderiam garantir uma vida pacífica nesse mundo moderno estão assombrados.

Palavras-chave: portas em Kafka; recalçado; *Unheimlich*; oni-rografia; trauma e literatura.

Abstract: This essay deals with the figure of the “door” in the work of Kafka and tries to explore its multiple meanings. The “door” that Kafka searched for and always wrote about has a *sui generis* topography. Sometimes it reminds one of the “gates of paradise”, from where we were expelled, after having tasted from the “Tree of Wisdom”, sometimes they can mean, for instance, the feeling of exclusion from life, from culture, from the rules of Justice, at other times, indeed, they indicate a quest to (finally) “be in the world”, the desire of a “well-being in the world”. This writing is constantly concerned with the connections between the body and the (adverse) space that (un)shelters it. The “inside” and the “outside” are continuously blurred and interpenetrated in this poetics that attempts to catch the “*uncatchable*”, that is, the *Unterdrückt*, what has been forgotten, the rubbish, scum. Instead of constructing one more barrier between the abject and the world of culture, law and clear forms, Kafka, like a child, dives into the pre-symbolic mud. He presented in this diaspora space, in this haunted space of passages and borders, an interface

that is simultaneously open and blocked between the I and the world. If literature, since Romanticism, has as a central function the presentation of the tense relations between the modern subject and the public sphere, Kafka shows that the connections that could serve as an assurance to a peaceful life in this world are somehow haunted.

Keywords: doors in Kafka; *Unterdrückt; Unheimlich; onirography*; trauma and literature.

Alguns negam a miséria indicando o sol, ele nega o sol apontando para a miséria

Kafka, *Diários*, 17.01.1920

Walter Benjamin no último de seus famosos fragmentos “Sobre o conceito de história”, escrito pouco antes de seu suicídio na fronteira entre a Espanha e a França, formulou uma ideia que pode servir de chave para nos aproximarmos da obra de Franz Kafka, seu contemporâneo, cuja obra foi um dos primeiros a valorizar. Lemos aí que, para os judeus,

[...] a Torá e a prece ensinam a reminiscência. Essa última desencantava para eles o futuro, ao qual sucumbiam os que

interrogavam os adivinhos. Mas nem por isso o futuro se converteu para os judeus num tempo homogêneo e vazio. Pois nele cada segundo era a porta estreita pela qual podia penetrar o Messias. (BENJAMIN, 2012, p. 252).

Ou seja, sem poder cair na tentação de descrever o futuro (e cultivar a imagem desse mundo, na qual projetamos, em doses iguais, desejo de redenção e pavor), os judeus não descartariam uma epifania pontual, nascida de cada fração do segundo. Dessa mínima brecha pode-se abrir uma pequena porta que interromperia definitivamente o curso da história.

Franz Kafka, esse judeu laico para quem, como ele afirmou uma vez a seu amigo Max Brod, “há esperança suficiente, esperança infinita — mas não para nós”, era também possuído por uma “sede de redenção”, nas palavras de Günter Anders (1993, p. 96), um de seus mais perspicazes intérpretes. Entre esse banimento da esperança (correspondente ao tabu de se desenhar o que seria o futuro) e o desejo de redenção, a “porta” pela qual o Messias poderia entrar ficou cada vez mais estreita. Podemos dizer que essa porta foi banida para um mundo “distante” do qual fantasia e sonho eram os seus porteiros. Daí Kafka fazer da literatura (ou seja, de tudo o que escreveu) um local de culto e de exorcização dessa porta. Essa literatura deslocou a catástrofe inicial, inaugural, ironizando-a. No seu ca-

dermo in-oitavo G ele anotou: “Fomos expulsos do Paraíso, mas ele não foi destruído. A expulsão do Paraíso foi, em certo sentido, uma sorte, pois se não tivéssemos sido expulsos, o Paraíso teria que ser destruído” (KAFKA, vol.6, p. 194). Portanto, podemos pensar que esse Paraíso intacto poderia ser nosso objetivo. Mas a salvação não está garantida. Tudo menos isso. O mesmo Kafka declara: “Existe um objetivo, mas nenhum caminho; o que denominamos de caminho, é um hesitar” (*Ibidem*, vol. 6, p. 232). A vida é essa hesitação e a literatura a sua caixa de ressonância. “Quanto mais hesita-se diante da porta, tanto mais estranhos nos tornamos”. (*Ibidem*, vol. 8, p. 163). Estamos banidos em um limbo, no entre lugar, como o caçador Graco do conto kafkiano.

Kafka foi alguém que refletiu de modo profundo sobre a “alienação” do indivíduo moderno, para usarmos um termo emprestado do marxismo, ou seja, pensou sobre nosso sentimento de não pertença ao mundo no qual o trabalho tornou-se um meio de exploração que não nos realiza mais. Podemos também pensar esse indivíduo pesquisado, dissecado e esquadrinhado pela pena de Kafka a partir da noção de “mal-estar”, lembrando do conceito de *Unbehagen* que Freud desenvolveu em seu conhecido ensaio “Mal-estar na cultura”, de 1930. Para o pai da psicanálise esse mal-estar tinha a ver com um desabrigo fundamental, um “mal-estar no mundo”. O significado do termo *behagen*

(que é negado pelo prefixo *un-*) é algo como “sentir-se protegido”. *Unbehagen* remete a uma fragilidade, a uma falta de abrigo. É interessante que este termo também se aproxima de outro termo-chave para a psicanálise, a saber o de *Unheimlich* (estranho, sinistro), que deu título a um famoso e fundamental ensaio de Freud de 1919: “O estranho”. Um dos sentidos de *Unheimlich*, como o próprio Freud destacou, é justamente o de *unbehaglich* (o que provoca mal-estar). Se, de certo modo, podemos dizer que a psicanálise procedeu à revelação do *Unheimlich* da psique do indivíduo, ou seja, revelou “tudo aquilo que deveria ter permanecido em *segredo* e oculto e veio à luz” (na definição do filósofo idealista Schelling, aprovada por Freud), Kafka procedeu a essa mesma operação, mas no registro da literatura. Escrever, para ele, equivalia à única maneira de (sobre)viver em um mundo inóspito. A escrita construía a sua casa (*Heim*), o seu estar no mundo. Mas essa pesquisa das fronteiras do familiar (*heimisch*) com o estranho (*Unheimlich*) são postas por Kafka como uma tarefa ao mesmo tempo necessária e infinita. *Double bind*. Pois, o que achamos que se tornou familiar, apenas encobre outra cripta, outra câmara. Em uma nota de 1917 lemos:

Quão patético é o meu autoconhecimento, comparado por exemplo, com o conhecimento de meu quarto. (Noite.) Por quê? Não existe nenhuma observação do mundo interno, como existe uma do externo. A psicologia é provavelmente,

no todo, antropomorfismo, um corroer das fronteiras.

(*Ibidem*, vol. 6, p. 162)

Portanto, a “porta” que Kafka buscava e sobre a qual insistentemente escreveu, tem uma topografia *sui generis*. Não se trata apenas dessa “porta” de que Benjamin nos falou no fragmento citado, que lembra da famosa “porta do paraíso”, de onde fomos expulsos depois que provamos da Árvore do Saber. No universo de Kafka, as portas (e também janelas, vale ressaltar) têm outros sentidos também. Elas podem significar, por exemplo, o sentimento de exclusão da vida, da cultura, das regras e da justiça (como vemos na narrativa “Sobre a questão das leis”, onde se afirma que “a nobreza está fora da lei”, ou seja, acima dela e o povo está submetido a ela e excluído da possibilidade de justiça). Mas também essas portas podem ser o signo de uma busca de (finalmente) “estar no mundo”, do desejo de um “bem-estar no mundo”.

Nessa topografia do desejo, Kafka constrói uma série de contiguidades que desvirtuam nossa concepção espacial e também as tradicionais geografias cósmicas da redenção. O homem desabrigado, alienado e esvaziado, que se sente como um cão magro abandonado (“Investigações de um cão”), tem como paraíso a imagem de um lar, de uma “casa” que possa finalmente abrigá-lo e protegê-lo das peias do existir. Mas esse espaço familiar também é assombrado,

na obra de Kafka (*A metamorfose*), sobretudo pela figura do “pai” (“Carta ao pai”), ou seja, de uma entidade castradora, discípula daquela que nos fez deixar o Elísio, que lhe tolhe a existência. O “eu”, que vai buscar um abrigo fora de casa, defronta-se aí novamente com uma continuidade dessa figura castradora, seja sob a forma de um deus violento (“O brasão da cidade”), de um imperador ou de um porteiro da lei (“Diante da lei”). O “eu”, no caso de Kafka, muitas vezes um personagem chamado sintomaticamente de K., sempre está sob a sombra desse “Outro” dominador.

Encurrulado, o eu-kafkiano busca abrigo dentro de seu corpo. Mas aí também ele encontra um espaço estreito e incômodo, no qual não pode se sentir bem. A ameaça persiste e assalta por todos os lados nesse universo paranoico que é a obra de Kafka, um labirinto onde uma obra, um fragmento liga-se ao outro, sempre descortinando novas câmaras em que a sensação tênue de abrigo logo revela-se como mal-estar. Em uma *mise en abyme*, Kafka sobrepõe espaços da intimidade corpórea com o da casa, na mesma medida que o espaço para além do lar se confunde com a distância infinita que nos separa da redenção.

Daí ser praticamente impossível se diferenciar de modo essencial na obra kafkiana o que são seus fragmentos do espólio e o que é o material que ele cuidou para publicar. A fragmentação de seus textos é fruto de uma fragmentação desse eu alienado e sem abrigo. Como já o romântico Frie-

drich Schlegel o sentia e anotou em uma carta ao seu irmão August Wilhelm Schlegel, expressando de modo emblemático em que medida a fragmentação interna do indivíduo moderno é o substrato da fragmentação de sua obra teórica: “Eu não posso dar uma mostra do que eu sou, do meu eu inteiro, senão como um sistema de fragmentos, porque eu mesmo o sou”. Schlegel escreve ainda, no mesmo ano dessa carta, em 1797, que “A minha filosofia é um sistema de fragmentos e uma progressão de projetos”. Nada mais cabível para pensarmos a obra de Kafka também. Na *Okta- vheft G* o escritor de Praga anotou, em outubro de 1917:

Fraqueza da memória para os detalhes e o caminhar do próprio apreender do mundo — um signo muito ruim. Apenas ruínas de um todo. Como você pretende apenas roçar a maior tarefa [*Aufgabe*], como você pretende apenas farejar a sua proximidade, apenas sonhar a sua existência, apenas rezar pelo seu sonho, ousar aprender as letras da reza, se você não consegue se comportar, de modo que, quando chegar o momento da decisão, o seu todo mantenha-se unido em uma mão como uma pedra que se lança, uma faca que abate.

(*Ibidem*, vol. 6, p. 161)

Portanto, quando Kafka em agosto de 1912 enviou ao editor Rowohlt os manuscritos de seu livro *Betrachtung* (*Contemplação*), ele se referiu aos textos que comporiam essa publicação com a expressão “*kleine Prosa*”, ou seja, “prosa

pequena”: “Aqui apresento a prosa pequena, que o senhor gostaria de ver; decerto ela já perfaz um livro” (*Ibidem*, vol. 10, p. 77). Essa prosa pequena é, na verdade, a forma por excelência de toda a obra de Kafka. Seus três romances que permaneceram inacabados dão prova disso. Mesmo o método da composição de romances desse autor, que tendia a tratar cada capítulo de modo separado, aponta para esse predomínio da pequena prosa. Sua obra atravessa como um arado sua vigília e suas noites, cortando-lhe a vida, fazendo dela inscrição fragmentada: “Um tormento insuportável, ou seja, arrastar um arado através do sono — e através do dia” (KAFKA, 2003, p. 130), ele escreveu em uma carta a Milena Jesenská, de 1920. E ainda, em seu diário de 1914, anotou: “visto da perspectiva da literatura, meu destino é muito simples. O impulso de representar minha vida onírica” (*Ibidem*, 2003, p. 86).

Desde novembro de 1916, após entrar em crise por conta da incapacidade de fechar seus romances, Kafka dedicou-se cada vez mais a seus fragmentos. É quando iniciou a redação de seus cadernos em formato pequeno in-oitavo (*Oktavheften*). Na sua também pequena casa, na graciosa Alchimistengasse de Praga, ele se dedica horas, dia a dia, escrevendo seus fragmentos, ou seja, arando a sua vida. Dessa fase de produtividade que se originou o volume *Ein Landarzt* (*Um médico rural*), de 1919. Para a revista *Der Jude* (“O judeu”), dirigida por Martin Buber, Kafka extrai e pu-

blica em 1917 dois dos textos desses cadernos: “Chacais e árabes” e “Relato para uma academia”. Diferentemente dos fragmentos do volume *Betrachtung*, de 1912, esses novos fragmentos tendem cada vez mais à parábola, ou seja, para um gênero no qual a todo momento o leitor busca (e nunca encontra) o sentido “final”. Entre 1917-18 inclusive, Kafka substitui a escrita nos diários pela redação desses fragmentos nas *Oktavheften*. Daí provém sua série de “Aforismos”, publicados postumamente.

Essa tendência à parábola e ao aforismo é correlata à mencionada fragmentação do eu autoral kafkiano. A um mundo do qual nos sentimos alienados, corresponde melhor uma literatura que também nega a falsa totalidade e transparência de sentido. Nessa literatura tudo se torna enigma. Mas, como se trata de uma obra eminentemente extraída do corpo, de uma literatura visceral, ela também está contaminada com a “onirografia” kafkiana, já que seus diários são, em grande parte, “noitários” e anotações de sonhos. Em um de seus sonhos, Kafka escreve que “senti fechaduras no corpo inteiro [...] o tempo todo abriam ou fechavam uma fechadura, ora aqui, ora ali” (*Ibidem*, p. 53): ele sabe que cada ponto de seu corpo e da superfície onírica torna-se a porta de entrada para um arquivo. Não por acaso, sonha constantemente com letras, cartas, pessoas lendo, com um senhor chamado Schreiber (“Escritor”) e com traduções. Refletindo sobre esta questão, anotou: “Há

gente que flutua agarrado num traço a lápis. Flutua? Um afogado sonhando com salvação” (*Ibidem*, p. 140). Na verdade, em Kafka, a salvação é a própria escritura.

Essa escrita ronda constantemente as passagens entre o corpo e o espaço (hostil) que o (des)abriga. O “dentro” e o “fora” são constantemente vazados e interpenetrados nessa poética que procura apanhar o inapanhável, ou seja, o “recalcado”, aquilo que foi esquecido, o lixo, a escória. Para dar forma ao “inconsciente”, Kafka nos leva para dentro de animais e de insetos: ali viceja uma vida crua, pulsante, em sangue, contra qual a “cultura” se protege. Ao invés de erigir mais uma barreira entre esse abjeto e o mundo da lei e das formas claras, Kafka, como uma criança, mergulha na lama do pré-simbólico. Daí a sexualidade nele ser “infantil”, polimórfica e “suja”. Ela é desenvergonhada e é mais um canal de comunicação com o somático amordaçado e contido pela “grande prosa” do cotidiano.

As portas e portões estão onipresentes na “prosa pequena” de Kafka, seja na de seus diários, nas *Oktaveheften*, seja nos romances (fragmentados) ou nas narrativas de mais fôlego. A mais famosa dessas portas, é claro, é a da pequena narrativa “Vor dem Gesetz” (“Diante da lei”, mas também: “Antes da lei”), de 1915. Essa parábola narra a história de um camponês que se dirige ao porteiro que guarda a porta da lei. O porteiro o barra, dizendo que no momento ele não poderia entrar, e observa:

Se o atraí tanto, tente entrar apesar da minha proibição. Mas veja bem: eu sou poderoso. Eu sou apenas o último dos porteiros. De sala para sala, porém, existem porteiros cada um mais poderoso que o outro. Nem mesmo eu posso suportar a visão do terceiro. (KAFKA, 1997, pp. 261 ss.)

Esse poder infinito do porteiro, no entanto, não dissuade o camponês, que ali fica, como que “fora da lei”, diante dela, toda a sua vida. Ao final ele fica sabendo que aquela porta “estava destinada só a você. Agora”, arremata o poderoso último porteiro, “eu vou embora e fecho-a”. O fechar dessa porta coincide com a morte do camponês — e com o final da narrativa: novamente vemos o fenômeno da *telescopagem*, ou seja, da sobreposição entre vida e escrita, escrita e leitura/interpretação. Esta é infinita, como a distância que separa o imperador do seu súdito, em outra prosa pequena fundamental de Kafka, complementar a essa e essencial para se entender a sua doutrina das portas.

Refiro-me ao texto “Eine kaiserliche Botschaft” (“Uma mensagem imperial”), de 1917. Aqui, um imperador ao morrer envia um mensageiro a um súdito.

O imperador — assim consta — enviou a você, o só, o súdito lastimável, a minúscula sombra refugiada na mais remota distância diante do sol imperial, exatamente a você o imperador enviou do leito de morte uma mensagem. (KAFKA, 1999,

Se no caso do porteiro não existe deslocamento espacial, apenas temporal, mas o tempo é achatado, pois toda uma vida se resume à espera diante da porta da lei, aqui o espaço entre o imperador agonizante e a entrega de sua mensagem ao súdito é dilatado e assume proporções da ordem do absurdo, como nos teoremas de Zenão de Eleia. Isso remete também à dificuldade de se atingir a pequena porta da redenção, que visitamos em Benjamin. Não temos esperança de um dia ouvir da parte do mensageiro “a esplendida batida de seus punhos na porta”. Pois são vãos os esforços do bravo mensageiro imperial kafkiano, ele

[...] continua sempre forçando a passagem pelos aposentos do palácio mais interno; nunca irá ultrapassá-los; e se o conseguisse, nada estaria ganho; teria de percorrer os pátios de ponta a ponta e, depois dos pátios, o segundo palácio que os circunda; e outra vez escadas e pátios; e novamente um palácio; e assim por diante, durante milênios; e se afinal ele se precipitasse do mais externo dos portões — mas isso não pode acontecer jamais, jamais — só então ele teria diante de si a cidade-sede, o centro do mundo, repleto pela própria borra amontoada. Aqui ninguém penetra; muito menos com a mensagem de um morto (*Ibidem*, p. 42).

Essa pequena narrativa, composta apenas quatro meses após a morte do Imperador Francisco José I, é também

uma parábola sobre a onipresença do poder como contraponto da invisibilidade dos poderosos — ou uma parábola sobre a morte da tradição — ou tantas outras coisas.

Existem inúmeros outros porteiros e portas centrais na fragmentada arquitetura da obra de Kafka, como o porteiro, tema da sua única peça teatral (também escrita sob o impacto da morte do mesmo imperador), *Der Gruftwächter* (“O guarda da cripta”), como a porta de uma grande propriedade, da narrativa “A batida no portão da propriedade”, como a porta da casa da pequena narrativa “Volta ao lar”, como a porta do longo fragmento “Die Tür des Zimmers” (“A porta do quarto”), como as inúmeras portas do romance *O castelo* etc. Também nos diários e demais escritos do espólio abundam as portas (e janelas): “Nada me detém. Portas e janelas abertas ruas amplas e vazias” (KAFKA, 1994, vol. 6, p. 118). Traduzo um fragmento um pouco mais longo, que já é limítrofe do que podemos reconhecer como sendo uma típica pequena narrativa kafkiana, na qual elementos em estilo onírico envolvem uma cena composta por um eu-narrador em seu quarto:

Eu não havia notado até agora uma porta na minha casa. Ela fica no meu quarto de dormir, na parede que faz limite com a casa do vizinho. Eu não pensava nela, de fato, nem sabia dela. E, no entanto, ela é bem visível, sua parte inferior pode até estar coberta pela cama, mas ela ergue-se para o alto, quase não é uma porta, é quase um portão. Ontem ela foi aberta. Eu

estava justamente na sala de jantar que ainda está separada do quarto de dormir por um outro quarto. Eu havia chegado muito atrasado para o almoço, ninguém mais estava em casa, apenas a empregada trabalhava na cozinha. Aí começou um barulho no quarto de dormir. Eu corro para lá e vejo como a porta, a porta que até então me era desconhecida, era aberta e dessa maneira, com grande força, deslocava a cama. Eu falo: “Quem está aí? O que quer? Cuidado! Atenção!” e espero ver entrar uma tropa de homens violentos, mas trata-se apenas de um jovem homem magrinho, que, mal a brecha lhe é apenas suficiente, esgueira-se para dentro e me saúda alegremente (*Ibidem*, vol. 6, p. 150).

Trata-se de um pequeno conto sinistro, com final feliz. O segredo, a “carta roubada” (lembrando da figura de Edgar Allan Poe), que está escondida na sua absoluta visibilidade, mas nunca é vista, manifesta-se, trazendo notícias do “outro lado”, portando e revelando um segredo. Pensamos, com o narrador, que vamos nos defrontar com uma notícia terrível, cheia de violência, mas o “esquecido”, o recalçado, é apenas a própria imagem de um duplo do narrador, que se vê como que refletido nessa porta, que se revela um espelho. Nesse conto-fragmento assistimos a uma típica *mise en scène* da ruptura da cripta, gesto frequente nos textos de Kafka. Mas ao invés de se dobrar ao gênero gótico, ou ao gênero terror, ele dá uma reviravolta e mostra que o “inteiramente outro” pode ser também uma parte de nós mesmos. As portas sempre dão em outros quartos se-

melhantes aos nossos. A semelhança desconstrói os limites entre o consciente e o recalcado, borra as identidades. Como nos sonhos, em Kafka, as pessoas tratam o absurdo e o fantástico como se fossem parte do dia a dia. Em uma sociedade que banaliza o monstruoso, escreve-se transformando o monstruoso em banalidade.

Essa pequena narrativa, por sua vez, pode ser encarada como um duplo de uma importante passagem do romance *O processo*. Quando K. resolve procurar Titorelli, o pintor da corte de justiça, ele também se depara com uma porta ao lado de uma cama. No cubículo do pintor, K. estava sufocando e pede a ele que abra a “janela”. Mas Titorelli esclarece, que o que parece uma janela é apenas um vidro fixado em uma moldura: uma falsa janela, portanto, sem nenhuma utilidade. Mas para refrescar o cubículo, afirma o pintor, seria possível abrir uma “segunda porta”. K. então se dá conta que, de fato, havia uma outra porta, além da de entrada, que ficava colada na cama. Vale lembrar que, quando K. se dirigia para esse encontro com Titorelli, o narrador afirmara que a casa do pintor ficava em um subúrbio, em uma “direção completamente oposta àquela em que se encontravam os cartórios do tribunal” (KAFKA, 1997, p. 170). No entanto, a pequena porta ao lado da cama, quando aberta, dá direto nesses cartórios. Como em nosso inconsciente, também na arquitetura e nas cidades kafkianas não existe tempo nem espaço lineares. Tudo pode estar

ao mesmo tempo no mesmo lugar. Mas K. não se assustou ao perceber essa contiguidade; ele apenas

[...] assustou-se consigo mesmo, com o seu desconhecimento das coisas do tribunal; parecia-lhe ser uma regra básica do comportamento de um acusado estar sempre preparado, não se deixar nunca colher de surpresa, não olhar desprevenida-mente para a direita quando o juiz estava à esquerda, a seu lado (*Ibidem*, p. 200).

Assustar-se, “*sich erschrecken*”, é o termo psicanalítico utilizado para tratar o conceito de trauma. Em *Jenseits des Lustprinzips* (“Para além do princípio do prazer”, 1920), Freud destaca a relação entre o trauma e o pavor (ou susto, *Schreck*) que representaria uma quebra na nossa *Angstbereitschaft* — uma angústia que tem o valor positivo de nos preparar para o desconhecido — e do nosso pára-excitações (*Reizschutz*). O trauma é descrito como uma fixação psíquica na situação de ruptura. Esse tipo de fixação Freud compara à do paciente histérico que para ele também é alguém que “sofre de reminiscências” (FREUD, 1970, vol. III, p. 223). O personagem K. deve treinar-se para não se deixar levar pelo susto — mas o *Processo* inteiro reproduz um personagem que justamente sofre da ruptura do seu escudo de proteção ao trauma. Na verdade, K. pensa e o narrador (em discurso indireto livre) reforça essa ideia, segundo a qual ele não estaria traumatizado. Mas isso é

apenas uma elaboração de defesa. O tempo e o espaço do romance são não apenas característicos do inconsciente, mas também da experiência do traumatizado. Werner Bohleber, estudando os traumatizados sobreviventes de campos de concentração, notou que os traumatismos sofridos foram além da capacidade de elaboração dos sobreviventes e vieram a marcar a geração seguinte (BOHLEBER, 2000, pp. 814 ss). Sobretudo nas famílias em que os pais se protegeram do trauma, negando-o e se recusando a falar dele, as crianças receberam de modo inconsciente os fatos, relacionam-se com ele via fantasia e — dentro de um esquema mítico-repetitivo — “agindo”. Em certos casos, a identificação com o sofrimento dos pais levou ao que já foi denominado de “*télescopage*” de duas ou até três gerações (*Ibidem*, p. 817): um desastre de engavetamento múltiplo que reduz três gerações ao espaço do tempo — fora do tempo — do trauma. A temporalidade para essas crianças identificadas com o sofrimento de seus pais torna-se fragmentada. Nicolas Abraham e Maria Torok desenvolveram nesse contexto o importante conceito de “identificação endocríptica”. De resto a teoria da memória críptica elaborada por esses autores é central dentro dos desdobramentos da teoria do trauma.¹ A essa decantação topográfica — em termos da psique — das recordações que são como que enterradas vivas, corresponde um estancamento temporal.² É uma característica dos pacientes traumatizados manifestarem uma sensação de diminuição no fluxo do tempo:

como se o seu relógio tivesse ficado parado no momento do traumatismo (*Ibidem*, p. 827). K. e os seus sucedâneos e duplos na obra de Kafka, é fácil notar, sofrem desse mesmo estancamento temporal e a topografia “enlouquecida” que caracteriza essas narrativas fragmentadas é um derivado dessa abertura para essas recordações mortas-vivas que brotam pelas rupturas da cripta. A fragmentação da narrativa é a “corporificação na letra” dessa passagem para o registro do trauma.

1. Cf. Nicolas Abraham e Maria Torok, 1976 e também 1995; Jacques Derrida, 1999 e Sigrid Weigel, 1999; 2. Essa incorporação da vivência traumática em uma cripta foi descrita por N. Abraham e M. Torok. Maria Torok, no seu ensaio “A cripta no seio do ego. Novas perspectivas metapsicológicas”, discutindo a distinção entre introjeção das pulsões e incorporação do objeto — duas noções essenciais na distinção freudiana entre luto e melancolia — escreveu: “A especificidade de cada um dos dois movimentos surge, portanto, claramente. Enquanto a introjeção das pulsões põe fim à dependência objetal, a incorporação do objeto cria ou reforça um liame imaginal. O objeto incorporado, exatamente no lugar do objeto perdido, lembrará sempre (em nome da existência e pela alusão de seu conteúdo) alguma outra coisa perdida: o desejo atingido por recalçamento. Monumento comemorativo, o objeto incorporado marca o lugar, a data, as circunstâncias em que tal desejo foi banido da introjeção: quantos túmulos na vida do Ego. Vê-se bem que os dois mecanismos operam verdadeiramente em correntes contrárias um em relação ao outro. Designar esses dois movimentos (introjetivo das pulsões e

incorporativo do objeto) pelo mesmo termo não traz nenhuma clareza à comunicação”. Abraham e Torok, 1995, p. 223. Assim como Freud denominara os sintomas das histéricas de “monumento”, aqui Torok faz o mesmo paralelo com a memória encriptada/incorporada. Valeria a pena pensar em que medida os monumentos não tendem a “enterrar” um passado que não foi introjetado. A literatura de Kafka faz a performance desse enterro, mas deixa os mortos-vivos circularem em seus textos.

A questão da espacialidade e da arquitetura desde há muito intriga os interpretes de Kafka. Podemos pensar que esse elemento de “construção”, como lemos por exemplo, explicitamente, na narrativa “Durante a construção da muralha da China”, é um resultado do ponto de vista de Kafka, para quem, como ele anotou em seu diário, em novembro de 1913, “tudo parece-me como construção” (1994, vol. 10, p. 203). A própria muralha da China é uma metáfora de uma barreira, de uma proteção, *Reizschutz*, fraturada. A primeira frase de seus *Oktavheften* afirma: “Cada pessoa leva um quarto em si”. Esse ser artificial do mundo é desdobrado na sua literatura que busca, como vimos, construir um casulo (como na narrativa “A construção”).

A série de fragmentos conhecida pelo nome de *Er* (“Ele”), de seus diários do ano de 1920, permite vislumbrar um pouco dessa oficina do “eu”, que precisa se desdobrar em um “ele” para sobreviver. A escrita é a inscrição desse ele. Cito alguns desses fragmentos de diário. “Ele encontrou

o ponto arquimediano, mas se aproveitou dele contra si, evidentemente ele o encontrou apenas sob essa condição”. (1994, vol. 11, p. 174). Ou seja, vemos aqui uma arquitetura precisa de um eu desestabilizado. Por detrás do olhar enviesado dessa literatura, existe uma estabilidade (des)encontrada. Esse eu-ele está em uma prisão e ao mesmo tempo não está. Ele é constante negação do eu — que assim se autoafirma. Preso a sua individualidade, ao seu corpo, a sua cama, ao seu quarto, a sua doença, ao seu mundo, o eu é “ele” também e sobretudo através de sua pena: pena no sentido de dor e de escrita.

Ele teria se conformado com uma prisão. Terminar como prisioneiro — esse seria seu objetivo de vida. Mas era uma gaiola de grades. Indiferente, imperioso, como em casa, flui através das grades, para dentro e para fora, o barulho do mundo, o prisioneiro estava, na verdade, livre, ele podia participar de tudo, nada de fora escapava dele, ele poderia mesmo ter abandonado a gaiola, as barras da grelha estavam na verdade a metros umas das outras, ele nem estava preso (KAFKA, 1994, vol. 11, p. 175).³

3. Veja-se também esse outro fragmento, da mesma série: “Ele se sente prisioneiro nesta Terra, é-lhe estreita, o luto, a fraqueza, as doenças, os delírios dos prisioneiros irrompem nele, nenhum consolo pode consolá-lo, pois se trata justamente apenas de consolo, consolo dolorido de dor de cabeça diante do fato cru do estar preso. Pergunta-se a ele, no entanto, o que ele realmente quer, ele não pode

responder pois ele não tem — essa é uma de suas mais fortes provas — nenhuma ideia da liberdade” (*Ibidem*, vol. 11, p. 176).

Para Fichte, o grande filósofo do “eu transcendental” do idealismo alemão, o “eu” só existe na sua relação reciprocamente determinante, de negação e de criação, com um “tu”. Já para o poeta Rimbaud, “*Je est un autre*”, ou seja, o eu só se dá no diferimento de si mesmo. Nessa tradição moderna de pensar o eu como jogo diferencial e fragmentado, Kafka anota: “Ele tem a sensação que ele, pelo fato de viver bloqueia [*verstellt*] o caminho. A partir desse impedimento ele deduz uma prova para o fato de que ele vive” (*Ibidem*, vol. 11, p. 175). Sendo que o termo alemão “*verstellen*” tem um significado mais amplo: significa também encobrir, dissimular, mascarar. O “ele” também dissimula, representa esse caminho como bloqueado. A escrita da vida/morte, que são os diários e a literatura, é essa dissimulação, essa encenação dos obstáculos — que Kafka viveu na carne. Se é o próprio “eu” que constrói o seu bloqueio, ele também é capaz de construir a sua liberdade. Se Baudelaire viu, nos seus poemas em prosa “Um hemisfério numa cabeleira”, Kafka vê o mundo no seu quarto: “Ele vive na diáspora. Seus elementos, uma horda vivendo livre, contornam o mundo. E apenas porque seu quarto pertence ao mundo, ele os vê algumas vezes à distância. Como ele pode se responsabilizar por eles? A isso ainda se chama respon-

sabilidade?” (*Ibidem*, vol. 11, p. 176).

Kafka apresentou esse espaço de diáspora, esse local assombrado das passagens, das fronteiras, a interface ao mesmo tempo bloqueada e aberta entre o eu e o mundo. Se a literatura desde o romantismo tem por função encenar a relação tensa do indivíduo moderno com o espaço público, Kafka mostra que os canais que poderiam garantir uma vida pacífica nesse mundo moderno estão assombrados. Para mostrar isso, ele lança mão de seus “delírios de prisioneiro”, que ele deita no papel. Ele sobrepõe um universo arquitetônico pré-capitalista, monarquista, à vida moderna, pontuada por seus “eus” alienados. Essa, de resto, era a realidade que Kafka viveu ao observar o triunfal naufrágio da dinastia Habsburgo na dupla monarquia, ou seja, o império Austro-Húngaro, com Francisco José I no papel de imperador da Áustria (“Kaiser von Österreich”) e de rei da Hungria (“König von Ungarn”). A nomenclatura desse império sabidamente era abreviada pelas iniciais “k.u.k”. Os K. onipresentes em Kafka reduplicam essa dupla monarquia, o império sobre o império, a política se estendendo e esmagando o eu, sem império sobre si, sem casa e absolutamente banido do “castelo”. A Primeira Guerra Mundial, que significou o fim dessa dupla monarquia é anunciada no diário de Kafka com um tom seco, vindo logo em seguida uma observação de âmbito privado: 2/agosto/1914: “A Alemanha declarou guerra à Rússia. — De tarde aula de

natação” (*Ibidem*, vol. 10, p. 165).

O mundo sem deus de Kafka faz da secularização uma nova religião. Daí a tendência ao tratamento religioso da obra de Kafka (com suas várias edições filológicas) e a atribuição a ele do papel de profeta. Ele profetizou os totalitarismos (*O processo*; *O castelo*), Auschwitz (“Na colônia penal”) e o mundo pós-Auschwitz, marcado por um novo e profundo agnosticismo (“Nada senão uma espera, eterno desamparo” [*Ibidem*, vol. 10, p. 140]), ou, de modo contrário, por um gnosticismo radical,⁴ sem transcendência possível, onde sempre acordamos em um novo quarto que se revela, por sua vez, dentro de outro quarto. *Matrix* tem mais a ver com Kafka do que poderíamos suspeitar à primeira vista.

4. Günter Anders escreveu em uma nota de seu ensaio sobre Kafka: “Se existe um Credo histórico que lembra o Credo ou o ‘Dubito’ kafkiano, não é o judaico, mas (abstraindo-se o gnóstico) o calvinista, que, num certo sentido, também já fora um ‘Dubito’ secreto” (ANDERS, 1993, p. 97).

Um dos fragmentos mais impactantes da série *Er* de 1920 trata justamente dessa religião terrena e corpórea, cuja porta para a transcendência está bloqueada. Trata-se do fragmento que coloquei como epígrafe neste texto: “Alguns negam a miséria indicando o sol, ele nega o sol apontando para a miséria” (KAFKA, 1994, vol. 11, p. 177).

Essa miséria (ou precisão, pena), *Jammer*, normalmente é indicada por um termo mais somático: “dor”, *Schmerz*, palavra onipresente na obra de Kafka, que a atravessa, costurando seus fragmentos, juntando os diários às narrativas, o corpo aos seus delírios, o “indivíduo” aos fragmentos do mundo. Nas suas notas lemos: “Eu poderia morrer, mas não suportar a dor [...] O pior: as dores não fatais” (*Ibidem*, vol. 6, p. 148). Mas “*Jammer*” também aparece ocasionalmente, como em uma passagem de seu diário, de maio de 1913, onde o termo novamente aparece no contexto de uma passagem, dessa feita não mais entre o “eu” e o “sol” da redenção, mas no sentido de uma porta bem concreta:

Em uma manhã cedo, as velas ainda estavam totalmente vazias, um homem, ele estava descalço e vestido apenas de camisola e calça, abriu o portão de uma grande casa na rua principal. Ele segurou ambas folhas da porta e respirou fundo: “Miséria, maldita miséria”, disse ele e olhou aparentemente calmo o percurso da rua, depois para algumas casas (*Ibidem*, vol. 10, p. 177).

Por outro lado, as inúmeras aparições da dor nos textos kafkianos nos remetem à dialética entre o existir, a consciência de si e o sentimento da dor. É como se para Kafka valesse a máxima: “Sinto dor, logo existo”. Não por acaso, essa noção que poderia estar estampada como epígrafe na sua obra pode ser encontrada em uma formulação contun-

dente na peça de seu conterrâneo e contemporâneo Karel Čapek. Em sua peça *RUR* (que significa a abreviação do nome de uma firma: Rossum's Universal Robots), de 1920, foi Čapek quem introduziu o termo “robô” na cultura moderna. Nessa peça, graças aos robôs, a humanidade foi libertada do castigo de ter que trabalhar, dando o seu suor para poder comer e sobreviver: castigo esse, vale lembrar, imposto aos seres humanos após a mencionada expulsão do Éden. O erro que de certo modo desencadeia a autoconsciência dos robôs nessa peça e os transforma em seres com vontade e, portanto, passíveis de se revoltarem, foi a ideia do Dr. Gall, diretor do departamento de pesquisas fisiológicas da *RUR*, de introduzir nos robôs a capacidade de sentir dor e de sofrer. Seu objetivo era absolutamente econômico: “prevenir contra a degradação do material” (ČAPEK, 1997, p. 36). A partir da capacidade de sentir dor os robôs desenvolvem outros sentimentos e acabam se revoltando contra os homens, numa perfeita revolução aniquiladora. Ou seja, novamente, a “humanidade”, a consciência de si, nascem da dor. Em Kafka, esse mal-estar no corpo, nosso mínimo vaso de contenção, nossa casa e casca que nos conecta ao mundo, reverbera por toda a existência: “Minha cela de prisioneiro — meu forte” (KAFKA, 1994, vol. 11, p. 183); “Eu sou Latüde, o velho habitante da prisão” (*Ibidem*, vol. 6, p. 85); “Não conheço nenhuma saída” (*Ibidem*, p. 114). Mas é também como se esse mal-estar nos antecedesse: “O movimento em ondas de toda a vida, auto-mortificador,

custoso e amplamente acidentado e na verdade incessante, mortifica-o, porque traz consigo a coerção do pensar. Algumas vezes parece a ele que essa mortificação antecede aos fatos” (*Ibidem*, vol. 11, p. 177).⁵

5. Cf. também essa passagem do caderno in-oitavo E, de 1917: “Caso eu, em breve, deva morrer ou tornar-me totalmente incapaz de viver — essa possibilidade é grande, já que nas duas últimas noites tive uma tosse com sangue muito forte — então posso dizer que eu mesmo me rasguei. Se o meu pai antes, em ameaças selvagens, mas vazias, costumava dizer: Eu te rasgo como a um peixe — na verdade ele não me encostava um dedo —, então concretiza-se agora a ameaça, independente dele. O mundo [...] e meu eu rasgam meu corpo em um conflito sem solução” (*Ibidem*, vol. 6, p. 114).

Adorno, em seu ensaio sobre Kafka do volume *Prismas*, destacou essa centralidade do motivo das portas em Kafka ao citar a seguinte passagem de *O processo*: “Imediatamente K. fechou a porta e bateu nela com os punhos como se desse modo ela ficasse fechada mais firmemente”. Adorno arremata: “Este é o gesto da própria obra de Kafka, que [...] se afasta das cenas mais extremas, como se nenhum olho pudesse sobreviver àquela visão” (ADORNO, 2001, p. 249). Na passagem citada de *O processo*, K. fechava a porta de um quarto de despejo onde dois guardas estavam sendo espancados. De fato, é uma característica dessa obra, esse jogo de abrir e fechar as portas, de mostrar o abjeto, a vio-

lência e o censurado, de deixar vaziar o que está na cripta, ao mesmo tempo que constrói narrativas e histórias que nos distraem. Como na frase final da narrativa sobre a mensagem imperial, uma alusão clara ao leitor que recebe e ao mesmo tempo nunca recebe a mensagem do autor: “Você, no entanto, está sentado junto à janela e sonha com ela quando a noite chega”.

REFERÊNCIAS

ABRAHAM, Nicolas; TOROK, Maria. *A casca e o núcleo*. Tradução de M. José Coracini. São Paulo: Escuta, 1995.

_____. *Cryptonymie — Le verbier de l'homme aux loups*. Paris: 1976.

ANDERS, Günter. *Kafka: pró e contra, os autos do processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ADORNO, Theodor. *Prismas. Crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Almeida. São Paulo: Ática, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Brasiliense, 8ª. ed. revista, 2012.

BOHLEBER, Werner. “Die Entwicklung der Traumatheorie in der Psychoanalyse”, *Psyche: Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, 9/10, 2000. *Trauma, Gewalt und Kollektives Gedächtnis*, pp. 797-839.

ČAPEK, Karel. *R.U.R. Reson's Universal Robots*. Tradução de de Jan Rubes. Paris: Éditions de l'Aube, 1997.

DERRIDA, Jacques. “Fora. As palavras angulosas de Nicolas Abraham e Maria Torok”. Tradução de Fábio Landa. In: LANDA, Fábio. *Ensaio sobre a criação teórica em psicanálise. Seguido de Fora de Jacques Derrida*. São Paulo: UNESP/FAPESP, 1999, pp. 269-319.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Tradução de Renato Zwick. Revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva. Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. “Das Unheimliche”. In: *Freud-Studienausgabe*. Frankfurt/M.: Fischer Verlag, 1974, vol. IV, pp. 241-74.

_____. “Jenseits des Lustprinzips”. In: *Freud-Studienausgabe*. Frankfurt/M.: Fischer Verlag, 1974, vol. III, pp. 213-272.

KAFKA, Franz. *Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Nach der Kritische Ausgabe*. org. Hans-Gerd Koch, Frankfurt/M.: Fischer, 1994.

_____. *Sonhos*. Tradução de Ricardo Ferreira. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. *O processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

_____. *Um médico rural*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

MENNINGHAUS, Winfried. *Schwellenkunde; Walter Benjamins Passage des Mythos*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986.

WEIGEL, Sigrid. “Télescopage im Unbewußtsein. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur”. In: Gertrud Koch (org.). *Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 1999, pp. 255-279.