

---

## A crise de veridicção e o neofantástico: o real a partir de Franz Kafka\*

Gustavo Maciel de Oliveira\*\*

---

**Resumo:** Este artigo tem o objetivo de investigar a concepção de real que está implicada na reflexão feita pelos teóricos do (neo)fantástico, já que é o modo como se concebe a realidade que estabelece o que é fantástico ou não. É a partir dessa relação movediça entre o “real” e o “imaginário” que o impacto gerado pela obra de Franz Kafka no século XX serve como ponto fundamental para que teóricos como Jaime Alazraki e David Roas postulem um neofantástico. Em termos semióticos, a reflexão desses autores está ligada à crise de veridicção a que aludem Greimas (2014) e Fiorin (2008) e indicia que o real, a partir dos escritos de Kafka, e em confluência com outros acontecimentos do mencionado século, passa a ser visto de modo concessivo (paradoxal). Será a partir desses pontos que, por fim, faremos uma análise do conto “A preocupação do pai de família”, a bem de ilustrarmos essas questões em um texto específico do escritor tcheco.

**Palavras-Chave:** Franz Kafka; neofantástico; real; veridicção; concessão.

---

---

\* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2020.162984> . Dedico este trabalho a Ana Márcia Alves Siqueira, professora do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, em função de sua importante participação no que se refere aos conhecimentos sobre a literatura fantástica aqui presentes e por ter sido uma das motivações para a feitura deste artigo.

\*\* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística geral da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo (USP), SP, Brasil. Endereço para correspondência: [gustavomaciel08@hotmail.com](mailto:gustavomaciel08@hotmail.com) . ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8835-1301> .

*A lógica, na verdade, é inabalável, mas ela  
não resiste a uma pessoa que quer viver.*  
(Franz Kafka)

## Introdução

**E**ste trabalho, pautado na vertente semiótica de base greimasiana, visa estabelecer uma aproximação entre essa área e as ideias de teóricos da literatura (neo)fantástica, a partir não só de um diálogo com esses últimos autores, mas também da análise de alguns dos elementos do próprio discurso desses. A articulação se dá porque julgamos importante mostrar que, em seus pronunciamentos, tais teóricos demonstram que há uma concepção de *real* subjacente e necessária para o que seja considerado *fantástico* ou não. Por isso, buscaremos ver o que se entende por real em uma literatura desse teor, ou seja, quais elementos caracterizam a concepção de realidade que serve para ser oposta ao que se entende como da ordem do fantástico.

Essa discussão se dá em função de nossa procura por tratar da própria questão da veridicção, debatida por Greimas (2014) e Fiorin (2008), já que todos esses elementos giram em torno da postulação de uma forma *verdadeira* de se conceber o mundo, ou seja, *um contrato veridictório de leitura do texto*. Nesse quesito, a figura do escritor tcheco Franz Kafka é crucial para a discussão, uma vez que foi a partir desse autor que os teóricos do fantástico passaram a pensar em um neofantástico e em uma nova forma de se conceber o real. Por isso, na segunda seção deste trabalho, trataremos da relação de Kafka com o neofantástico.

Frisaremos que a figura de Kafka despontou com grande impacto no século XX, podendo ser considerada como uma espécie de *acontecimento* (Zilberberg, 2011) de ordem histórica. A pertinência desse dado demonstra que o escritor tcheco foi fundamental para que se estabelecessem novas considerações sobre essas modificações nas formas de ver essa literatura e que o real novamente se pôs como matéria a se pensar, passando, por sinal, a ser visto de modo mais complexo e *acontecimental* (paradoxal), em um pensamento marcado pela *concessividade*.

Essas considerações vêm ilustradas ainda, por fim, em uma análise do conto “A preocupação do pai de família”, já que é sobretudo no fazer discursivo kafkiano que residem todas as problemáticas levantadas. A bem de vermos como, em um texto específico do autor tcheco, esses pontos ensejam nossa discussão, trataremos de mostrar o que espanta na obra de Kafka e a torna tão intrigante, o que se dá, a nosso ver, devido à indiferença paradoxal dos narradores e

personagens das tramas quanto a determinados acontecimentos presentes nessas.

## 1. O fantástico clássico: uma concepção de real

Quando tratamos do que se chama literatura fantástica, ou gênero fantástico, vemos que os teóricos da literatura que se debruçam sobre a questão, para considerar um texto como tal, estão a todo o tempo postulando um enunciatório (leitor) que estabelece julgamentos entre o que é da ordem do *normal* e do *anormal*, do *possível* e do *impossível*. Em suma, com a questão do que é visto como característico do sobrenatural e do que é real. Se olharmos para o que diz Willemin (2005), por exemplo, vemos o fantástico clássico assim ser considerado:

em um mundo real, tranquilizador, surge repentinamente um caso, um acontecimento desafiando as leis da razão. Esse tipo de discurso pressupõe a noção de dualismo; dois universos radicalmente opostos coexistem: o real (o humano) e o supra-real (o inumano). (Willemin, 2005, p. 38)

Veremos, no decorrer deste trabalho, que essa oposição é vista como necessária: o embate entre o que é considerado impossível e o mundo que é considerado normal, humano, possível. Isso se deixa entrever também na afirmação de outro teórico, Roas, que estabelece ser uma das condições para que haja fantástico o fato de que “os acontecimentos devem se desenvolver em um mundo como o nosso, isto é, construído em função da ideia que temos do real” (Roas, 2014, p. 76). Interessante que, ao lado de real, vemos os autores convocarem termos como *humano*, *tranquilizador* e *leis da razão*, ao mesmo tempo que, em oposição, temos *supra-real*, *inumano* e um *acontecimento* como quebra da *tranquilidade* e da *razão*.

Não cabe a nós aqui, obviamente, julgar os pressupostos contidos nessas concepções de real levantadas pelos autores, tampouco tratar desses pontos relativos à verdade ou à falsidade como adequação a uma pretensa realidade. Como semioticistas, estamos preocupados, pois, com o *parecer verdadeiro* criado pelo discurso e não com um possível estatuto do real. Por isso, a partir desses elementos, veremos como a noção de fantástico está inserida em um jogo semântico e discursivo de oposições que pressupõem imagens desse real.

É importante frisar que os teóricos do fantástico estão atentos à consideração de que o real é mutável e que a forma de vê-lo é determinada por uma época histórica, bem como pelo relativismo cultural, afirmação similar ao que também diz Greimas (2014). Quanto a esse quesito, Roas (2014, p. 77) afirma, por exemplo, que o fantástico clássico surgiu em um mundo em que a concepção de universo era ainda newtoniana, baseada numa forma mecanicista

de ver o mundo físico, esse visto como obedecendo a leis lógicas. Quanto a esse relativismo, Bessière (2012) diz, por exemplo, que o fantástico se vale de marcos socioculturais e formas de compreensão

que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para concluir com alguma certeza metafísica, mas para organizar o confronto entre os elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia conforme a época. (Bessière, 2012, p. 3)

Importante entender, desse modo, que essa concepção está determinada pelo contexto sociocultural e pelo leitor. Não estamos aqui para julgar a pertinência da figura do leitor como algo a ser considerado na análise de um texto, mas vendo que, no critério desses autores, é o horizonte de expectativa do enunciatário, por exemplo, que ditará a natureza dos elementos que são sobrenaturais ou não. Daí que na abordagem do fantástico seja também necessária uma recorrência à estética da recepção. Nesse ponto, Roas (2014, p. 93) coloca como imprescindível o modo como o leitor reage à irrupção do elemento que aparece no texto e que transgride o seu horizonte de expectativa.

Há, logo, na concepção desses autores, e de que aqui tratamos em termos semióticos, a proposição de que há um contrato veridictório<sup>1</sup> inerente à leitura do texto fantástico, em que o fazer interpretativo do leitor estará condicionado a um *crer* vinculado a uma certa contingência histórica ou geográfica. Esse *crer* é a partilha de uma concepção de real, que *separa* os elementos que são possíveis e os que não. Por isso, se houver uma mudança de contexto histórico e, conseqüentemente, da concepção do senso comum no que se refere ao que caracteriza esse real, isso fatalmente reverberará na concepção que essa mesma sociedade tem do que é fantástico, do que é sobrenatural e do que se coloca como acontecimento a romper a ordem comum de um cotidiano dito *tranquilo*.

Greimas sempre se mostrou muito preocupado com questões desse tipo, chegando até mesmo a dizer, ao tecer comentários sobre produções discursivas africanas, que “O verossímil europeu corresponde, vê-se, ao risível africano, e Deus sabe quem tem razão nessa querela que é mais que uma querela de palavras” (Greimas, 2014, p. 117). Ainda no mesmo texto, dedicado ao “contrato de veridicção”, vemos o mestre lituano dizer, em uma seção intitulada “crise de veridicção”: “não se espera mais do sujeito da enunciação a produção de um discurso verdadeiro, mas de um discurso que gere o efeito de sentido de ‘verdade’” (Greimas, 2014, p. 117).

<sup>1</sup> O discurso, para Greimas (2014), é sempre visto a partir da veridicção, ou seja, o efeito de verdade é criado de modo interno ao discurso. É o contrato, no sentido de acordo, firmado entre a instância do autor implícito e a do leitor que estabelece o modo como o texto deve ser lido, ou seja, se o sobrenatural deve ser aceito na leitura ou não.

O autor alude à crise de veridicção que se deu principalmente a partir do século XX. A passagem do século XIX para o século XX é um exemplo de mudança, do ponto de vista histórico, desse caráter. Nesse último século, aconteceram rupturas na ciência e na forma de o homem ver o mundo, mudanças que fizeram com que até mesmo a concepção de real sustentada até o século XIX viesse a ser questionada. A passagem de um século para o outro e os acontecimentos que se sucederam nessa passagem demarcam aquilo a que um autor como Kujawski (1989) chama de “crise do século XX”, em que o sistema de crenças que havia até então e que sustentava o homem ocidental se deteriora e até mesmo o cotidiano, que é base da vida do ser humano, entra em “crise”. Nesse ponto, é interessante o que este autor diz:

A perda do cotidiano, com a sua sequência, as suas formas, cores e sabores peculiares, é o que de mais grave pode comprometer o destino do homem, bloqueando sua capacidade de absorver a circunstância e projetar sua liberdade. Sem apoio no cotidiano, sem sentir diariamente sua firmeza sob a planta dos pés, já não podemos viver em plenitude, porque já não projetamos com o mínimo de segurança o futuro. (Kujawski, 1989, p. 36)

O século XX torna-se tempo de incertezas e o fantástico também entra nesse movimento, conforme os teóricos da área. O real, que era dito tranquilo, passa a mudar de face. Será que estamos diante de alterações semânticas do que se entende por real nessa passagem de um século para outro? Veremos que é a partir dessa mudança na forma de ver o mundo, uma mudança histórica, que os autores da crítica literária repensam a literatura fantástica, passando a cunhar o termo neofantástico. Para continuarmos essa discussão, trataremos da importância que a obra de Kafka teve nesse contexto, já que o escritor se configura como *acontecimento* desencadeador para que se passasse a pensar a questão do (neo)fantástico no século XX<sup>2</sup>.

## 2. Kafka, a questão do neofantástico e a crise de veridicção

Kafka é uma das figuras mais emblemáticas e importantes do século que se passou. A relevância do escritor tcheco é tanta que um autor como Bradbury (1989) assim afirma, apoiado em texto de George Steiner: “É um fato profundamente sintomático, comenta Steiner, que em mais de cem idiomas possamos qualificar a situação atormentada do homem moderno enquanto vítima com o adjetivo *kafkiano*.” (1989, p. 219). Não é necessário ir tão longe para ver que, em um dicionário como o *Houaiss*, vemos o adjetivo *kafkiano* ser

---

<sup>2</sup> Damos essa primazia a Kafka no contexto da reflexão do neofantástico; obviamente, todas essas questões sobre a veridicção e sobre o real estão ligadas a outros acontecimentos importantes da passagem do século XIX para o XX, como o advento da teoria da relatividade, do princípio da incerteza, num âmbito das ciências naturais, e das vanguardas artísticas, que também questionaram antigos valores. Todos esses elementos estão relacionados com as reflexões de Greimas (2014) e Fiorin (2008) também.

assim definido: “que, de forma semelhante à obra de Kafka, evoca uma atmosfera de pesadelo, de absurdo, especialmente em um contexto burocrático que escapa a qualquer lógica ou racionalidade” (Houaiss, 2009, p. 1143).

Podemos dizer que, dos elementos que entrelaçam Kafka a seu tempo e fazem com que ele tenha sido um verdadeiro acontecimento (no sentido zilberberguiano mesmo do termo), com certeza um dos pontos centrais é a da questão da realidade, bem como a do cotidiano e da razão. Kafka inaugurou uma maneira de escrever e de organizar narrativas que, segundo os textos dos críticos que temos acompanhado neste trabalho, mostrava que a realidade traz em si sua gama de absurdos e que a vida cotidiana, o real, não são tão tranquilos assim. Nesse ponto, é interessante ver o que diz também Albert Camus, que não se vincula à crítica do neofantástico, mas que fez as seguintes afirmações sobre o escritor tcheco:

Na condição humana, e isto é o lugar-comum de todas as literaturas, há uma absurdidade fundamental ao mesmo tempo que uma implacável grandeza. Ambas coincidem, como é natural. Ambas se refletem, repitamos, no divórcio ridículo que separa as nossas intemperanças da alma e as alegrias perecedoras do corpo. O absurdo é que a alma desse corpo o ultrapasse tão desmedidamente. Para representar esse absurdo, será preciso dar-lhe vida num jogo de contrastes paralelos. Assim Kafka expressa a tragédia pelo cotidiano e o absurdo pelo lógico. (Camus, 2008, p. 148)

A interpretação que Albert Camus faz da obra de Kafka é uma forma de mostrar a importância do escritor tcheco no que se refere à relação entre cotidiano e absurdo no século XX. Dizer que a escrita kafkiana expressa “o absurdo pelo lógico” já é um modo de mostrar que Kafka encabeçaria até mesmo as múltiplas incertezas que se instauraram no século XX. Foi por esse motivo que esse escritor suscitou questões para os teóricos que lidam com a literatura fantástica, estabelecendo, em verdade, uma mudança de paradigmas: afinal, expressar o “absurdo pelo lógico” não estaria em contradição com a concepção de real que está subjacente à literatura dita fantástica, já que essa pressupõe uma contrariedade entre real e absurdo?

O que caracteriza o (neo)fantástico está justamente na reorientação dessa relação. Para tanto, antes de partir para a análise do discurso dos teóricos desse novo fantástico, vejamos a seguinte frase de Kafka, ao final do romance *O processo*, e que nos serviu de epígrafe para este trabalho: “A lógica, na verdade, é inabalável, mas ela não resiste a uma pessoa que quer viver” (Kafka, 1997, p. 278). Por tais palavras, o que vemos é uma afirmação de que a lógica é concebida como algo que não se sustenta ante a vida de um ser humano, pois está sempre implicando nesta um absurdo, e até o real mesmo se coloca como contendo uma parcela de *ilogicidade*.

Se no século XX isso passa a ser pensado, o fantástico também passa a ser repensado a partir dessa concepção e é por isso que parece haver uma recategorização dos termos e oposições que vimos elencando até aqui. O real passa, portanto, a não ser mais somente da ordem do banal, tranquilo e regido pelas leis da razão e da lógica, à espera de um acontecimento tônico que venha irromper e desestabilizar sua ordem, em verdade, ele como inteiro, passa a ter uma dimensão *acontecimental*, *concessiva*. Parece haver, pois, agora, um espaço em que real e negação das leis da razão *se identificam* ou *coexistem*, numa lógica não mais fincada na separação (triagem), mas na *mistura*.

Quais as implicações disso? O sobrenatural, o “ilógico”, são alçados à ordem do cotidiano? O que acontece com a relação de contrariedade entre esses termos? Há ainda outros pontos a se levar em consideração, para chegarmos a alguma formulação geral. Vejamos: para os teóricos que temos acompanhado, uma das características da literatura fantástica do século XX, ou neofantástica, é justamente uma forma ilógica e anormal de organizar o real em um texto, tudo isso, todavia, posto em um todo coerente. Ela estaria em oposição ao fantástico do século XIX, que estaria ligado principalmente ao intento de causar medo e terror no leitor, bem como na hesitação entre real e sobrenatural, o que não acontece no neofantástico. Vejamos o que nos diz Alazraki (1990), este que foi o primeiro a utilizar o termo neofantástico e que faz as seguintes considerações em seu texto intitulado *Que es lo fantástico?*:

[...] como classificar e nomear aquelas histórias que contêm elementos fantásticos, mas que não pretendem nos atacar com medo ou terror? Como definir algumas narrações de Kafka, Borges ou Cortázar, de inquestionável relevo fantástico, mas que dispensam os gênios da história maravilhosa, o horror da história fantástica ou a tecnologia da ficção científica? Claro que não é uma mera taxonomia. É uma compreensão mais profunda de seus propósitos e escopo; trata-se de fixar uma visão que justifique seu funcionamento; é, em suma, estabelecer uma poética desse tipo de história que nos impressiona como fantástica (já que não há homens que se tornem insetos ou axolotes ou que sejam imortais), mas que difere radicalmente da fantástica história tal como concebe e pratica o século XIX. (Alazraki, 1990, p. 25-26)<sup>3</sup>

Citemos ainda outro trecho de Alazraki (1990), em que o autor fala sobre os efeitos que o neofantástico pode gerar no leitor:

<sup>3</sup> Tradução nossa do seguinte trecho: “¿cómo classificar y nombrar aquellos relatos que contienen elementos fantásticos pero que no se proponen asaltarnos con algún miedo o terror? ¿Cómo definir algunas narraciones de Kafka, Borges o Cortázar, de indiscutible relieve fantástico pero que prescinden de los genios del cuento maravilloso, del horror del relato fantástico o de la tecnología de la ciencia ficción? Por supuesto que no se trata de una mera taxonomía. Se trata de una comprensión más a fondo de sus propósitos y alcances; se trata de fijar una visión que justifique su funcionamiento; se trata, en resumen, de establecer una poética de este tipo de relato que nos impresiona como fantástico (ya que no hay hombres que se conviertan en insectos o axolotls o que sean inmortales), pero que difiere radicalmente del cuento fantástico tal como lo concibe y practica el siglo XIX”.

Uma perplexidade ou inquietude sim, pelo insólito das situações narradas, mas sua intenção é muito diferente. São, em sua maior parte, metáforas que buscam expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios de sem razão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nas células construídas pela razão, que vão a contrapelo do sistema conceptual ou científico que lidamos diariamente. (Alazraki, 1990, p. 29)<sup>4</sup>

O autor comenta sobre o fato de que a narrativa neofantástica gera efeitos como inquietude e perplexidade, mas não medo. A esse ponto, estão ligados outros elementos que diferenciariam o neofantástico do fantástico clássico, conforme palavras do autor: a *naturalização* do fenômeno, apesar de seu sentido não ser claro. Autores como Kafka, Borges e Cortázar são exemplos emblemáticos dessa nova forma de fantástico. Esses autores parecem, segundo os teóricos do neofantástico, estar lidando principalmente com aquilo que não se encaixa no que se concebe como leis da razão, parecem estar todo o tempo querendo mostrar que o conhecimento racional é uma ficção e que “o mundo coerente em que acreditamos viver é puro artifício, irreal” (Roas, 2014, p. 70).

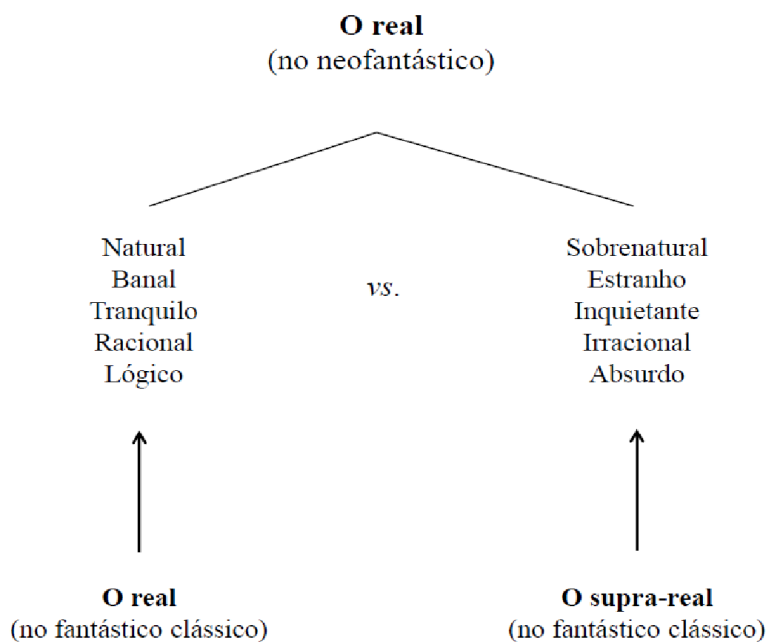
Essa última frase é reveladora, porque implica uma alteração na organização semântica ligada ao real. Se não há mais uma relação de identidade entre real, tranquilo, leis da razão, então o que temos é um novo quadrado semiótico, ressignificado, a expressar uma alteração da concepção de real postulada ou identificada por esses teóricos: o real é também o lugar da *irrazão* agora, da inquietude e, se somente for marcado por atributos como “tranquilidade”, “racionalidade”, isso é tratado agora apenas como da ordem de um *parecer*. E eis a veridicção, ou seja, no neofantástico, o contrato veridictório sobre o que *é* o real é diferente do fantástico clássico, do século XIX. Vejamos como as oposições que temos acompanhado aparecem organizadas na concepção de real do fantástico e como na do neofantástico:

---

<sup>4</sup> Tradução presente no livro de Roas (2014, p. 66).



**Figura 1:** O real (fantástico e neofantástico).



**Fonte:** Elaboração do autor.

Como se pode ver, o real, em suma, passa a ter uma dimensão paradoxal, fazendo habitar *concessivamente* os opostos. O que parece haver, pois, na concepção sobre o real subjacente ao que se entende por neofantástico é a sua própria *complexificação*, entendido como coabitação entre o racional e irracional, entre o lógico e o absurdo, entre o cotidiano banal e um acontecimento *estranho* que irrompe gerando impacto. Além disso, para esses teóricos, o neofantástico faz com que o real da concepção do fantástico clássico seja visto como um mero *parecer* tranquilizador, já que o real é mais da ordem do insondável e do complexo do que esse parecer.

Voltando ao texto de Alazraki, ao dar um exemplo com a Biblioteca de Babel, de Jorge Luis Borges, o autor explica o porquê de a biblioteca que aparece no conto do escritor argentino apresentar as características que tem: “se uma biblioteca representa a ordenação do conhecimento humano, essa ordem é uma ordem fictícia; a ordem do mundo real, porém, é opaca, ilegível, caótica, como a Biblioteca de Babel”<sup>5</sup> (Alazraki, 1990, p. 29). À ordem ilógica dos elementos que compõem a biblioteca no conto corresponde uma forma de fazer o leitor ver o

<sup>5</sup> Tradução nossa do seguinte trecho: “si una biblioteca representa la ordenación del conocimiento humano, ese orden es un orden ficticio; el orden del mundo real, en cambio, es opaco, ilegible, caótico, como la Biblioteca de Babel”.

real não de um modo simples, mas complexo, em que coabitam racionalidade e irracionalidade.

De maneira um pouco divergente de Alazraki, Roas (2014, p. 67) se posiciona sobre a questão, o que se pode perceber pelo fato de que, em vez de usar o termo neofantástico, o autor prefere o termo fantástico contemporâneo. Entretanto, a questão é mais terminológica e propõe-se a mesma relação de dicotomia entre o “real” e o “supra-real” (ou “anormal”) já presente em Alazraki, sendo a diferença cifrada mais por uma questão de ênfase relativa ao seguinte percurso veridictório: não só o “real” se mostra também “supra-real”, mas o “supra-real” se afirma como parte do “real”, como constitutivo do real, num processo de mistura mais intenso.

Nesse sentido, o fantástico contemporâneo é para o autor “a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade”. O posicionamento de Roas é o de dar um passo a mais e assim mostrar que se faz necessário ver o neofantástico não só a partir de suas diferenças com o fantástico tradicional, mas a partir do fato de que o neofantástico “representa uma nova etapa na evolução natural do gênero fantástico, em função de uma noção diferente do homem e do mundo” (Roas, 2014, p. 71).

Assim, ainda estabelecendo esse confronto entre o fantástico clássico e o neofantástico, vemos as seguintes palavras de Roas (2014, p. 69-70), partindo da literatura de Jorge Luis Borges: “se a literatura fantástica do século XIX nos alertava para a possibilidade da realidade ultrapassar o conhecimento racional, Borges vai um passo além ao formular que o mundo coerente em que acreditamos viver é puro artifício, irreal”. O mais interessante nesse trecho é que “irreal” está empregado não em um sentido oposto a real, mas em um sentido oposto a verdadeiro, ou seja, mentiroso, da ordem do parecer.

O real tranquilo e simples não é o real verdadeiro, segundo a interpretação que esses teóricos fazem do neofantástico, o real verdadeiro, como já colocamos, é o complexo, que comporta o normal e o anormal, o natural e o sobrenatural, o lógico e o ilógico em um plano só. Kafka foi o desencadeador de tudo isso, já que vem antes de Borges e Cortázar, e, portanto, de toda uma mudança veridictória, que alterou valores e concepções, o que mostra, por sua vez, a mutabilidade que a noção de real pode ter. É a partir de tal pano de fundo, então, que trataremos dessas questões, agora tomando como ponto de partida um texto específico do escritor tcheco, o conto “A preocupação do pai de família”, a bem de ver em um caso particular o porquê de Kafka ter despertado essas questões.

### 3. Um exemplo: o conto “A preocupação do pai de família”

O conto “A preocupação do pai de família” é curto e está incluso na coletânea intitulada *Um médico rural*, em tradução para o português feita por Modesto Carone. Essa pequena peça literária é mais uma dessas obras kafkianas que nos deixam perplexos como leitores e que justificam os sentidos do já mencionado adjetivo *kafkiano*. Afinal, a narrativa a ser estudada é composta por cinco parágrafos que se organizam e se sucedem de modo intrigante, em uma exposição que, sem querermos incorrer em uma apreciação subjetiva de leitor, dificilmente não causa estranheza a quem a lê.

No primeiro parágrafo do conto, vemos o narrador discorrer sobre uma palavra, chamada *Odradek*, ao mesmo tempo que se pergunta sobre a origem dela. Esse narrador conclui que as origens atribuídas não procedem, já que através de nenhuma origem se pode depreender um *sentido* para a palavra. Depois, no parágrafo posterior, diz que haveria um ser chamado Odradek e o descreve como uma espécie de objeto. É nesse momento que se refere a esse último como *conjunto*, e, já no terceiro parágrafo, como *construção*, em expressões objetivantes. Ainda no segundo parágrafo, aparece uma descrição da fisionomia de Odradek:

À primeira vista ele tem o aspecto de um carretel de linha achatado e em forma de estrela, e com efeito parece também revestido de fios; de qualquer modo devem ser pedaços de linha rebentados, velhos, atados uns aos outros, além de emaranhados e de tipo e cor os mais diversos. Não é contudo apenas um carretel, pois do centro da estrela sai uma varetinha e nela se encaixa depois uma outra, em ângulo reto. Com a ajuda desta última vareta de um lado e de um dos raios da estrela do outro, o conjunto é capaz de permanecer em pé como se estivesse sobre duas pernas. (Kafka, 1994, p. 41)

Perguntamo-nos: as figuras que compõem essa descrição se apresentam mesmo compondo uma unidade, um *conjunto*? Para o narrador, parece que sim, ainda que a composição com “carretel”, “forma de estrelas”, “fios”, “varetas”, seja de difícil delimitação. Já no terceiro parágrafo, vemos o narrador dizer “o todo na verdade se apresenta sem sentido, mas completo à sua maneira” (Kafka, 1994, p. 42). Parecemos estar em face do que se configura como o que é absolutamente estranho, mas o narrador continua falando de Odradek com naturalidade. No final desse mesmo parágrafo, vemos outro ponto aparecer no texto: Odradek passa a apresentar o traço semântico /animado/ e ganha feições de um ser vivo. Isso se pode ver quando é dito: “Aliás não é possível dizer nada mais preciso a esse respeito, já que Odradek é *extraordinariamente móvel e não se deixa capturar*” (Kafka, 1994, p. 42, grifos nossos).

Esse “não se deixa capturar” atribui até mesmo um *querer* a Odradek, já que não se deixar ser capturado demonstra uma volição. Isso, porém, configura Odradek como um sujeito? É interessante notar esse ponto porque, no quarto parágrafo, Odradek ganha o traço /humano/, já que recebe voz no texto, ao ser interpelado: “‘Como você se chama?’ pergunta-se a ele. ‘Odradek’, ele responde. ‘E onde você mora?’ ‘Domicílio incerto’, diz e ri” (Kafka, 1994, p. 42). No final do mesmo parágrafo, todavia, o narrador o compara a uma madeira e parece que Odradek assume novamente status similares ao de um objeto<sup>6</sup>.

Chegamos ao último parágrafo do conto e vemos aparecer pela primeira vez uma debreagem enunciativa, quando o narrador diz “inutilmente *eu me* pergunto” (Kafka, 1994, p. 42, grifos nossos). Até então as marcas enunciativas (eu-tu) eram apagadas pelo narrador, principalmente pela indeterminação do sujeito em trechos como “às vezes, quando *se* sai pela porta, tem-*se* vontade de interpelá-lo” (Kafka, 1994, p. 42, grifos nossos). O sujeito-narrador omite por alguns momentos as marcas de si no discurso, apesar de, como vemos no final da narrativa, ele narrar em primeira pessoa e se identificar com a figura do *pai preocupado*, ponto sobre o qual ainda teceremos considerações. Além disso, não vemos o narrador se espantar com Odradek e, no texto todo, até o último parágrafo, narra como alguém que o *observa*.

Sente-se, como se pôde ver, certo movimento de objetivação da narração, uma vez que o narrador se utiliza principalmente de seguidas indeterminações que aparecem nos trechos que citamos anteriormente. Essa objetivação do texto está relacionada ao caráter neofantástico da obra de Kafka. Vemo-nos aqui, e remontando às palavras dos críticos mencionados nas seções anteriores, diante do que se configura como a presença de um observador que, ante a presença de um acontecimento ou do que se caracteriza como não tendo sentido claro, não demonstra uma busca pela explicação do fenômeno.

Apesar de haver essas estratégias de apagamento da presença do *eu*, vemos termos que demarcam posicionamentos do narrador, como os seguintes: “naturalmente”, no segundo parágrafo do texto; “extraordinariamente”, na penúltima linha do terceiro parágrafo. Todavia, esses termos não têm uma força subjetiva que designe um espanto do narrador com a figura de Odradek e se configuram no texto mais como demarcadores da naturalidade com que ele narra e fala dessa figura.

Quanto a isso, achamos interessante frisar ainda um ponto levantado por outro escritor que atenta para a dimensão enunciativa do discurso de Kafka e

<sup>6</sup> No original em alemão há uma mudança de uso de pronome no decorrer do texto que chama atenção: para se referir a Odradek, o narrador, que começa tratando este último com o pronome “es”, equivalente ao “isso” em língua portuguesa, passa a tratar dele com “er”, equivalente a “ele” em língua portuguesa. Uma vez que “es” é um pronome neutro, ele coisifica Odradek, diferentemente de “er”, que o humaniza. A hesitação do status dessa figura se encontra expressa nessa própria mudança do uso do pronome.

que visa tratar dessa relação *atímica*<sup>7</sup> entre narrador e narrado como efeito de estranheza do estilo do autor tcheco. No seu livro *Uma poética de romance*, Autran Dourado faz uma reflexão sobre o fazer narrativo de Kafka, explanação que expomos na íntegra aqui:

Não sei, nunca li nada a este respeito, mas às vezes tenho a impressão de que certos livros de Kafka, como *O Processo* e *A Metamorfose* principalmente, foram escritos na primeira pessoa, ou na terceira mas o escritor pensando em termos de primeira. Para mim, todo o mistério, todo o absurdo de Kafka não é só metafísico, ou é metafísico como resultante dessa falsa terceira pessoa. (Dourado, 2000, p. 30)

As considerações de Autran Dourado dizem que o *mistério* de Kafka é de ordem enunciativa, residindo na relação entre narração e narrado. Parece ser justamente num jogo como esse que está a narração dessa voz que conduz o discurso do conto, afinal, é um conto em primeira pessoa que, porém, tenta, por alguns momentos, objetivar o discurso, não mostrar marcas emocionais.

O que também chama atenção nessa figura do narrador são as utilizações do verbo *parece* e de expressões como nas frases “à primeira vista ele tem o aspecto”, “e com efeito parece também”, ou do verbo modal em “devem ser”. Para se referir a Odradek, instauram, todavia, também incerteza quanto à própria imagem que esse observador tem de Odradek. A sensação, ao lermos e relermos o conto, é a de que, além de não conseguirmos dar uma coerência a Odradek, o narrador também não a dá, apesar de parecer que Odradek está *na frente* dele.

Todavia, o narrador afirma que “o todo na verdade se apresenta sem sentido, mas completo à sua maneira”. Instaura-se aqui uma espécie de paradoxo ou de lógica oximórica que poderíamos resumir numa frase como *Odradek é um ente incoerente, mas coerente em sua incoerência*, ou *embora incoerente, Odradek parece coerente*, sendo essas frases um mecanismo nosso em vista de traduzir o funcionamento paradoxal – e, portanto, concessivo – do texto de Kafka.

As últimas afirmações relativas ao verbo parecer, nos mostram, portanto, que o narrador afirma não *saber*, não ter certeza, no que se refere à natureza de Odradek, ou, digamos, o seu saber é limitado. Todavia, como afirmamos, Odradek está no campo de visão e é o motivo do dizer do narrador, afinal, o texto inteiro é um discorrer sobre Odradek, que se apresenta como algo/alguém que está presente para o narrador, e que é descrito. A situação em que esse se encontra, portanto, é a seguinte: Odradek está *próximo* do narrador, mas isso não é o

<sup>7</sup> O termo “tímico”, que remonta ao grego, é utilizado por Greimas e Courtés (2016, p. 505) para designar a articulação do “semantismo diretamente ligado à percepção que o homem tem de seu próprio corpo”. Em outras palavras, o tímico está ligado ao universo passional do discurso e ao que é posto como “positivo” e “negativo” em um texto. Estamos utilizando o termo aqui, portanto, porque, no texto de Kafka, ele aparece pela sua negação, numa espécie de paradoxo.

bastante para que o saber desse último sobre a fisionomia de Odradek seja algo concreto, coerente.

É só no final do conto – em que, como já colocamos, o narrador pela primeira vez diz *eu* no discurso –, quando ele se pergunta “Será que pode morrer?”, e no último período do texto que se percebe que o objeto Odradek, o ser Odradek, ou o que quer que seja, preocupa de alguma forma o narrador, que é também o pai de família. É nesse ponto que percebemos que o narrador vê como “quase dolorosa” a possibilidade de que Odradek não morra, que viva mais do que ele. Não obstante, Odradek se coloca como fora de uma lógica em que se vive a partir de uma meta, ou seja, da realização de atitudes que visam, em verdade, atingir outras, o que faz o pai duvidar da própria possibilidade de morte de Odradek.

Ser “quase” dolorosa nos aponta para outro fato ligado à negação do timismo em Kafka: o “quase” fica no limiar entre o que é doloroso e o que não é, portanto, a preocupação é julgada não-dolorosa. Diante disso, perguntamo-nos: mas em que consiste afinal essa preocupação, já que, ao dizer “me é quase dolorosa”, o sujeito parece não ser, todavia, afetado de forma tônica por essa grandeza?

Esse “tom” do narrador se configura, ao que parece, como “sem sentido” – para o enunciatário – ante a estranheza da figura de Odradek. Kafka, por sinal, é um mestre nisso: em alguns momentos, os seus narradores, em outros, as personagens, simplesmente parecem seres secos, impassíveis, e até mesmo quando manifestam opiniões parecem, na manifestação dessas opiniões, ainda imparciais, frios, marcados por certa “indiferença”, que se configura como inesperada, já que, para a doxa, a ilogicidade seria acompanhada de certo espanto. Nesse conjunto, elementos que apresentam alto grau de ilogicidade são relatados no texto por um narrador que nem sequer tece comentários relacionados a qualquer valor de *acontecimento* de tais elementos<sup>8</sup>.

Mas o que não tem valor de acontecimento para o universo interno ao enredo de Kafka, para um teórico do neofantástico, se configura como um efeito duplo: são insólitos tanto os elementos da narrativa quanto o modo como o narrador os recebe ou conduz. Nesse ponto, remontemos a um dos grandes intérpretes de Kafka, Gunther Anders, e a um enunciado que vem bem a calhar para a nossa reflexão: “o espantoso, em Kafka, é que o espantoso não espanta ninguém” (Anders, 2007, p. 20).

O comentário do autor vai na mesma direção que estamos seguindo e nos aponta para o núcleo do que é paradoxal em Kafka: partindo-se da ideia de que

---

<sup>8</sup> Um possível elemento demarcador de uma alteração emocional do narrador no texto poderia ser, por exemplo, uma marca de exclamação, a sinalizar um espanto ou algo do tipo, ou uma adjetivação mais abundante, o que não acontece no texto.

o espanto é a consequência lógica do acontecimento insólito, o que *deveria* espantar era justamente a estranheza da figura Odradek, entretanto, como já dito, não há menções a qualquer alteração emocional por parte do narrador do conto. Como consequência disso, o que deveria ser acontecimento não é recebido com o impacto digno de um, e o fato de não haver esse impacto é o que faz, em torno dessa postura, surgir outro acontecimento, ligado a essa apreciação impassível e paradoxal do narrador-observador. Todo o texto está marcado pelo fato de o título trazer o termo preocupação e esse estado parecer ser incompatível com a figura do narrador. O título, portanto, entra também dentro dessa malha do discurso kafkiano, já que cria a incompatibilidade entre o que é da ordem da preocupação e o modo como o narrador expressa isso.

Podemos aproximar ainda essa *atonía* a algo similar ao que acontece no romance *La Jalousie*, de Alain Robbe-Grillet, analisado por Greimas e Fontanille (1993). Na análise, os autores afirmam que, em tal romance, o ciúme aparece de modo paradoxal, uma vez que se vê claramente a sua configuração sintática, ou seja, a relação entre um sujeito ciumento, um sujeito-objeto do amor e a figura de um rival, sem que, todavia, haja alterações tímicas no sujeito do ciúme, como se a paixão não se expressasse por alterações de intensidade, mas somente pela configuração “esquemática”, intersubjetiva dos três actantes.

Desse modo, o fato de Kafka também nos colocar no ilógico, quanto a esse aspecto, o aproxima de toda a discussão sobre o neofantástico. É neste ponto, ou seja, de certo teor impreciso, que se estabelecem interpretações variadas dos textos de Kafka, como no caso de Albert Camus, que expressamos anteriormente. Mas há ainda outras interpretações, como o faz Schwarz (2008, p. 25). Para este autor, o conto, ou melhor, Odradek, está relacionado “ao impossível da ordem burguesa” (Schwarz, 2008, p. 25), visto que é um objeto sem meta.

Mas a interpretação de Schwarz nos mostra um pouco sobre o que dizemos nos últimos parágrafos: o texto de Kafka apresenta uma certa incongruência semântica em que coabitam opostos, ou seja, o lógico e o ilógico, o que se conjuga à condução *estranha* da narrativa por parte do narrador, que se refere de modo natural à figura de Odradek. É essa mistura semântica, é essa naturalização do paradoxal, que faz com que a obra de Kafka desperte tantas questões e que nos faz, por sinal, ficar rodando kafkianamente (e esse advérbio vem bem a calhar) em torno de seu texto, na busca de estabelecer um percurso figurativo ou temático, ou seja, uma leitura, como o tentou fazer Schwarz ao propor que Odradek estaria relacionado ao que seria da ordem do não-industrial, do não-utilitário.

## Considerações finais

Os comentários em relação à figura do leitor aqui, ou as apreciações em torno da figura de Odradek, podem fazer parecer que nossa abordagem foi demasiado subjetiva ou traz, de modo subjacente, uma concepção de real aplicada à leitura do texto. Diante disso, é importante lembrar que o nosso trabalho cruza os dois discursos aqui escolhidos, ou seja, a obra de Franz Kafka “em si” e o discurso de recepção, representado pelos críticos do neofantástico. A análise e o que foi afirmado se baseiam nessa articulação e não prescindem dela, uma vez que é necessário levar em conta o que foi afirmado sobre o neofantástico.

É essa articulação e a menção a outros autores (Camus, Kujawski) que nos puseram em face de uma própria reflexão sobre o real, a verdade e a veridicção, reflexão essa que se estende ao próprio modo como o século XX tratou de tais questões. No que tange aos dias atuais, ou seja, ao século XXI, podemos dizer que, de certo modo, somos todos um pouco devedores de Kafka, e, tem mais, todos um pouco eivados desta feição que tomou o mundo visto e concebido como insólito. Ao que se vê, o adjetivo “kafkiano” parece ser um atributo do qual nossa existência moderna (ou pós-moderna?) não pode mais prescindir. ●

---

## Referências

- ALAZRAKI, Jaime. Qué es lo neofantástico? *Mester*, EUA, v. 19, n. 2, 1990. p. 21-35. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/3508>. Acesso em: 11/07/2017.
- ANDERS, Günther. O aquém enquanto além. In: ANDERS, Günther. *Kafka: pró e contra*. São Paulo: CosacNaify, 2007. p. 15-54.
- BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. *Revista FronteiraZ*, n. 9. São Paulo, 2012. p. 305-319.
- BRADBURY, Malcolm. Franz Kafka. In: BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 215-234.
- CAMUS, Albert. A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka. In: CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. 6. ed. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Record, 2008. p. 143-158.
- DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- FIORIN, José Luiz. A crise de representação e o contrato de veridicção no romance. *Revista do GEL*, v. 5, n. 1, São José do Rio Preto, 2008. p. 197-218. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/rg/article/view/142/122>. Acesso em: 05/10/2019.
- GREIMAS, Algirdas Julien. O contrato de veridicção. In: *Sobre o sentido II*. Trad. Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Nankin: Edusp: 2014. p. 115-126.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et al. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.



GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das Paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. Trad. Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro Salles de. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KAFKA, Franz. A preocupação do pai de família. In: *Um médico rural: pequenas narrativas*. Trad. Modesto Carone. 3ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994. p. 41-42.

KAFKA, Franz. *O processo*. Trad. Modesto Carone. 13 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *A crise do século XX*. São Paulo: Ática, 1988.


ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.

SCHWARZ, Roberto. Atribuição de um pai de família. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 22-28.

WILLEMEN, Patrícia. O fantástico e os discursos do saber. Trad. Maria Borges-Osório e Maria Lúcia Meregalli. *Revista Organon*, Porto Alegre, v. 19, n. 38-39, 2005. p. 37-49.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de Semiótica Tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

---

 **The crisis of veridiction and the neo-fantastic:  
reality through Franz Kafka**

 OLIVEIRA, Gustavo Macial de

**Abstract:** This paper aims to investigate the conception of reality that is implicated in the reflection made by the theorists of (neo)fantastic, since it is the way in which reality is conceived that establishes what is fantastic or not. It is from this unstable relationship between the “real” and the “imaginary” that the impact produced by Franz Kafka’s literary work in the twentieth century serves as a fundamental point for scholars such as Jaime Alazraki and David Roas to postulate a neo-fantastic. In semiotic terms, the reflection of these authors is linked to the veridiction crisis mentioned by Greimas (2014) and Fiorin (2008) and indicates that the real, from the writings of Kafka, and in confluence with other events of the mentioned century, begins to be understood in a concessive way (paradoxically). Finally, based on these topics, an analysis is conducted of the short story “The Cares of a Family Man”, in order to illustrate these issues in a specific text by the Czech writer.

**Keywords:** Franz Kafka; neo-fantastic; reality; veridiction; concession.

---

#### Como citar este artigo

OLIVEIRA, Gustavo Maciel de. A crise de veridicção e o neofantástico: o real a partir de Franz Kafka. *Estudos Semióticos* [online], volume 16, número 2. São Paulo, outubro de 2020. p. 98-114. Disponível em: <[www.revistas.usp.br/esse](http://www.revistas.usp.br/esse)>. Acesso em: dia/mês/ano.

---

#### How to cite this paper

OLIVEIRA, Gustavo Maciel de. A crise de veridicção e o neofantástico: o real a partir de Franz Kafka. *Estudos Semióticos* [online], vol. 16.2. São Paulo, october 2020. p. 98-114. Retrieved from: <[www.revistas.usp.br/esse](http://www.revistas.usp.br/esse)>. Accessed: year/month/day.

---

Data de recebimento: 07/02/2020.

Data de aprovação: 21/05/2020.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0.

This work is licensed under a Creative Commons License CC BY-NC-SA 4.0.

