

Duas narrativas de

Kafka

ARIOVALDO JOSÉ VIDAL

UMA FÁBULA ANTIGA

“Uma Folha Antiga”, conto de Franz Kafka, faz parte do livro de narrativas breves *Um Médico Rural* (1). Trata-se de um conto exemplar do despojamento ao essencial que o autor operou em sua arte. O título propõe uma dupla perspectiva: de um lado, “folha” refere-se ao caso narrado, que é “antigo” porque fala de homens anteriores ao convívio da civilização – os nômades do norte; ou seja, o autor utiliza o procedimento da metonímia: o continente pelo conteúdo, a folha antiga por história antiga. Por outro lado, como o conto é narrado por uma personagem “antiga” – o artesão sapateiro – supõe-se que o título seja de outra personagem, a que podemos chamar de autor implícito. Se a narrativa é antiga, está indiciada dialeticamente uma consciência “moderna” no título, de tal modo que se estabelece uma tensão de perspectivas: uma história antiga que interessa a uma consciência moderna – o que faz com que a história seja, por isso mesmo, igualmente moderna.

O conto é reduzido a uma situação de cidade sitiada – mais um dos becos sem saída de Kafka – em que o narrador mostra sua perplexidade e a de seus pares pelo confinamento a que estão condenados. Todas as ruas de acesso ao centro do burgo estão tomadas pelos nômades do norte, que conseguiram vencer a resistência dos guardas imperiais e se instalar na praça central. Agora, a “defesa da pátria” está entregue aos artesãos e comerciantes, desorientados diante dos hostis invasores.

ARIOVALDO JOSÉ VIDAL é professor de Teoria Literária da FFLCH-USP e autor de *Roteiro para um Narrador. Uma Leitura dos Contos de Rubem Fonseca* (Ateliê) e *Leniza & Elis. Duas Cantoras, Dois Intérpretes* (Ateliê), este com Joaquim Alves de Aguiar.

1 Franz Kafka, *Um Médico Rural*, trad. e pós-fácio de Modesto Carone, São Paulo, Brasiliense, 1990, pp. 19-21.

A calma, a serenidade do narrador faz supor uma consciência às voltas com o saber decantado que Walter Benjamin descreveu como próprio das corporações medievais, já cruzando as duas categorias básicas de narrativa, a do viajante e a do sedentário (2). Há tal simplicidade na maneira de narrar, no ritmo pausado e no modo claro e preciso de expor os fatos, que a própria forma do conto encarna o ritmo e a mentalidade das personagens da cidade-sede.

Entretanto, essa voz narradora não fala da experiência acumulada no tempo, mas de uma situação de desequilíbrio por que passa o reino. Assim, a antiga moral da história, nessa história antiga, é substituída pelo que Benjamin chamou de “sentido da vida” da narrativa moderna – o romance, o conto –, sabendo-se que o sentido da vida nesses gêneros não é outro senão a pergunta pelo sentido. O parágrafo final inicia-se justamente por uma indagação: “– O que irá acontecer? – todos nós nos perguntamos. – Quanto tempo vamos suportar esse peso e tormento?” (p. 21). Seu fecho não é, portanto, a forma sintética do conselho banhado na experiência – a sabedoria – mas a interrogação aberta diante do “incomensurável”, no dizer de Benjamin. Fica claro, por essa razão, que o indício de modernidade do título se justifica por ser a narrativa, ela também, antiga e moderna.

É moderna igualmente pela unidade de efeito que Edgar Allan Poe exigia do contista. Que nos conta a narrativa? Quase nada, a não ser a vida de um pequeno grupo de homens pacatos, sujeitos a uma selvageria sem consciência de si mesma: “Fazem-no porque é essa a sua maneira de ser. Aquilo de que precisam eles pegam. Não se pode afirmar que empreguem a violência” (p. 20).

E, no entanto, o contraste entre a civilidade dos artesãos e os impulsos primitivos dos nômades gera uma das cenas mais poderosas dos contos do livro: refiro-me ao realismo límpido da cena do boi sendo devorado, enquanto o narrador se enrola em todas as suas roupas, no fundo da casa, para não ouvir os berros do animal (p. 20). A mistura de dignidade e violência dessa cena seria suficiente para fazê-la fundar

sozinha o realismo do conto moderno, de Ernest Hemingway, por exemplo, ao nosso Rubem Fonseca (3).

Terminado o repasto, o narrador se pergunta: “Se os nômades não recebessem carne, quem é que sabe o que lhes ocorreria fazer? De qualquer maneira quem é que sabe o que lhes vai ocorrer, ainda que recebam carne diariamente?” (p. 20). Ora, a contigüidade das situações não deixa dúvida: o narrador pensa no seu destino e no destino de seus vizinhos imediatamente após a devoração da carne cedida pelo açougueiro. Desse modo, fica clara a relação de forças e de poder da cena: entre a boca cegamente devoradora dos nômades e os pacatos súditos interpõe-se o boi; assim como os pacatos súditos interpõem-se entre a mesma boca devoradora e as janelas fechadas do palácio. Não são infundadas as preocupações do narrador quanto ao futuro.

É possível contrapor a situação de “Uma Folha Antiga” à do conto inicial do livro, “O Novo Advogado”. Neste, o cavalo de Alexandre Magno saiu das batalhas históricas e heróicas do mundo antigo para as batalhas impotentes da jurisprudência, dos códigos estéreis do mundo moderno. Ou seja, o primitivo e belo resignou-se ao mundo administrado das escadas e velhos livros, onde não é mais possível “alcançar a velha verdade do símio” (p. 60). Em “Uma Folha Antiga”, ocorre situação inversa: enquanto no anterior o mundo administrado sorve a seiva do corcel, aqui o mesmo mundo administrado do palácio imperial é atingido por uma força regressiva, para a qual não há obstáculo: algo como o reprimido pela ordem racional que volta para desequilibrar a falsa ordem. Em ambos os casos, uma ordem que quer dominar e negar, mas que é impotente para isso.

“Os portões permanecem fechados; a guarda, que antes entrava e saía marchando festivamente, mantém-se atrás de janelas gradeadas. A nós, artesãos e comerciantes, foi confiada a salvação da pátria” (p. 21). Pelo que há de irônico para aquela consciência moderna do título, a última frase desmonta o discurso ideológico, enquanto lança a personagem kafkiana no beco sem saída do discurso autoritário, disfarçado em

2 Walter Benjamin, *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*, trad. Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1985, v. 1, pp. 197-221.

3 Rubem Fonseca é bastante influenciado pela obra de Kafka. Para citar dois exemplos, o conto “Natureza Podre ou Franz Potocki e o Mundo”, do livro *Os Prisioneiros* (1963), pode ser visto como paródia de “Um Artista da Fome”. No segundo exemplo, não se pode falar em paródia: é o conto “Relato de Ocorrência em que Qualquer Semelhança Não É Mera Coincidência”, conto dissonante de um livro dissonante, *Lúcia McCartney* (1969). É, todo ele, a descrição do esquarteramento de uma vaca atropelada, restando no asfalto apenas uma poça de sangue.

moral e civismo. Enquanto isso, a guarda palaciana mostra-se reduzida à própria negação, à medida que indisfarçavelmente presa atrás das grades.

A frase decisiva do conto, entretanto, é a imediatamente anterior a essa: “O palácio imperial atraiu os nômades mas não é capaz de expulsá-los” (p. 21). Aí reside a contradição maior, e que não se resolve simplesmente num primeiro sentido de autoritarismo e incompetência. A questão vai além desse sentido, mesmo porque o narrador não apresenta antecedentes políticos do problema. Ou seja, não interessa ao conto por que os nômades vieram; a frase está solta, sem qualquer relação de causalidade. Assim, ela deve ser lida com um sentido que vai além do literal, pois sente-se aí mais uma vez o dedo do autor implícito.

“O palácio imperial atraiu os nômades [...]” Atraiu como? A ausência de antecedentes parece indicar a inevitabilidade da guerra, dado que o poder é arbitrário e arbitrariedade atrai arbitrariedade. Nesse caso, só resta uma “saída” ao poderilhado no castelo, e talvez seja essa a “moral” da história: o Estado não hesita quando precisa oferecer os trabalhadores como repasto ao abutre. A História tem dado razão às preocupações do sapateiro.

UMA FÁBULA MODERNA

No conto “Primeira Dor”, do mesmo Kafka, narra-se uma espécie de história-fantasma de amor: viajando na rede destinada à bagagem num vagão de trem, já que para ele era insuportável estar no chão, um trapezista de circo – a personagem central – sofre uma crise de choro por um motivo insólito: o artista desespera-se por não ter um segundo trapézio para trabalhar (“Só com esta barra na mão, como é que posso viver?”), ao invés de sofrer pela solidão, pela ausência de um segundo ser (4). O segundo trapézio é prometido a ele pelo prestativo empresário do circo, que descobre em seu protegido “as primeiras rugas [...] na lisa testa de criança” (p. 12). Sonhando na rede, e pela posição encolhida em que se

encontra, a personagem tem algo de infantil – reforçado pela expressão “primeira dor” do título; pelas rugas na testa, entretanto, o trapezista parece já um homem velho, numa situação curiosa, em que se misturam infância e velhice.

Há no conto duas faces de uma mesma alienação: carência afetiva e exploração de mercado. A questão para o leitor está em saber – dado que é uma e única alienação e dado que a condição social penetra em todos os meandros da vida – em qual dos termos está situada a ênfase do narrador, e portanto qual é o tema central. Se o conto fosse “psicológico”, teríamos simplesmente o tema da solidão, e entenderíamos o segundo trapézio como uma transferência entre jocosa e dolorosa do segundo ser, transferência sugerida ainda por uma possível paronomásia em português para o título: primeira dor/ primeiro amor.

Como já foi dito, a obra de Kafka é uma crítica radical ao mundo administrado, que não aceita os diferentes. Anatol Rosenfeld diz que a “culpa da individualização” de seu herói, que quer ajustar-se ao mundo impessoal e não se ajusta, mostra uma “nostalgia do universo arcaico” (5). O desejo de aderir à engrenagem de modo absoluto, sem qualquer revolta explícita ou implícita, de tal modo que o único “desejo” parece ser mesmo a indiferenciação, causa um deslocamento de perspectiva: se o fracasso da personagem mostra a ilegitimidade do mundo organizado – e não “orgânico” como desejaria o nostálgico – essa vontade de aderir sem pensar acaba mostrando também, quase sempre através de um pensamento insaciável, que o desejo não conseguiu anular-se.

No conto “Primeira Dor”, o trapezista está sonhando e de repente desperta; é um despertar também do sono alienado em que vive para o desejo que se anuncia e que mostra a falta. Como se encontra preso na rede sem saída da organização, adormece logo depois com a promessa do empresário de fazer sua “vontade”. Mas o fato de ter despertado e ter, por um momento, saído da rotina opaca da vida mostra uma fenda nesse desejo (de adesão) que se quer sem desejo.

4 Franz Kafka, “Primeira Dor”, in *Um Artista da Fome e A Construção*, trad. Modesto Carone, São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 12.

5 Anatol Rosenfeld, “Kafka e Kalkianos”, in *Texto/Contexto*, São Paulo, Perspectiva, 1969, pp. 235-6.

Não se trata somente de a personagem ser devorada pela organização, mas também de ela trazer consigo uma agitação que não permite a entrega absoluta (6). Retomando a expressão de Rosenfeld, a tentativa de adesão, involuntariamente frustrada, é uma forma culpada de individuação e, portanto, de desejo. Com isso, percebe-se que a personagem de Kafka carrega consigo tensões que são ainda do sujeito não somente às voltas com o superpoder insondável, mas também com o subpoder insondável que aparece em brechas da subjetividade.

Mas, sem dúvida, a solidão do trapezista é sugada e realimentada pelo mercado, onde toda dor vira espetáculo, consumo, e vai para o lixo quando já não serve. Uma interpretação hermética da obra de Kafka, vendo significados simbólicos ou alegóricos da tradição religiosa, sempre corre o risco de perder a clareza material de suas cenas; e sua obra é material em mais de um sentido. Num deles, como já foi dito pela crítica, está o fato de sua personagem ser o homem-profissão, idéia decisiva por eliminar a dicotomia entre essência e aparência, fazendo ver que a vida social penetra até às entranhas a vida afetiva.

O trapezista do conto não é alienado porque não sabe que está substituindo a mulher pelo segundo trapézio, mas porque – e isso é o decisivo – a mulher não é uma alternativa para o seu desejo; há um vazio de interioridade na personagem que vai ser freqüente, mais tarde e de outro modo, na literatura brutalista norte-americana. Por isso, o conto é curto e cortante: num centro absolutamente perdido da personagem, o desejo do outro desespera-o; mas o outro que ele conhece, ou melhor, de que ele sente necessidade, é outro trapézio. O outro deixa de ser um substantivo, um ser, para adjetivar o único ser que seu corpo conhece.

Numa novela de Guimarães Rosa, o narrador diz que “trabalhar é se juntar com as coisas, se separar das pessoas” (7), frase que explicaria o conto de Kafka se a obra deste fosse carregada da interioridade que há no universo cristão-popular do autor brasileiro. Ocorre que justamente por se mostrar fora do lugar na obra do escritor tcheco, é que a frase denuncia quanto há de

reificação em suas personagens, distantes daquela matéria que um dia fez a delícia dos confessionários.

Fica claro na releitura que a questão do conto “Primeira Dor” não é “psicológica”, no sentido de a personagem não ter consciência de que o trapézio está substituindo a trapezista. A tensão está posta no fato de que as relações de mercado reificam de tal modo a personagem que um trapézio não substitui o corpo humano: ele é a única necessidade, numa situação em que o corpo humano já não é considerado como necessidade. A questão central, portanto, é a de que no mundo administrado, o trapezista se apazigua com os objetos e não sente a falta que ainda está presente na consciência do autor e de seus leitores. É sintomático o fato de, ao final do conto, persistir como última tensão a preocupação do empresário com o futuro de seus negócios.

Ocorre situação semelhante em outro conto de Rubem Fonseca – “A Matéria do Sonho” – em que o narrador vive com uma boneca de vinil, chamada Gretchen, tratando-a normalmente como uma companheira. Quando seu patrão lhe pergunta se não gostaria de ter, ao invés de uma boneca, uma mulher, o empregado diz que não. O tragicômico do conto está nas cenas em que ele a trata como uma pessoa, chegando a ficar desesperado quando ela “morre”, depois de receber uma mordida mais forte. Como a personagem não quer ter uma mulher em lugar da boneca, seu perverso patrão lhe apresenta Cláudia, sua nova “companheira”, e o conto termina em grotesco final feliz (8).

Tanto na situação da personagem de Fonseca, quanto na da personagem kafkiana, a mulher – e, por extensão, o humano – já não é vista como alternativa para uma consciência que se compraz e completa na multiplicação dos objetos. É de notar a coincidência curiosa: como no conto de Kafka, também no de Rubem Fonseca há menção às rugas na face da personagem: no primeiro, vistas pelo empresário no rosto do artista; no segundo, pelo narrador no rosto de seu patrão e protetor; em ambos, o indício da passagem do tempo, e a visão longínqua do naufrágio humano.

6 Em uma passagem do romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, o funcionário Luís da Silva fala claramente, como convém ao romance brasileiro de 30, desse desejo e impossibilidade de entrega absoluta ao mundo administrado: “[...] Movemo-nos como peças de um relógio cansado. As nossas rodas velhas, de dentes gastos, entrosam-se mal a outras rodas velhas, de dentes gastos. O que tem valor cá dentro são as coisas vagarosas, sonolentas. Se o maquinismo parasse, não daríamos por isto [...] Logo que me afastava da reparação, tudo mudava [...]” (*Angústia*, 34ª ed., Rio de Janeiro, Record, 1988, p. 165).

7 Guimarães Rosa, “Uma Estória de Amor”, in *Manuelzão e Miguilim*, 13ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990, p. 187.

8 Rubem Fonseca, “A Matéria do Sonho”, in *Lúcia McCartney*, 5ª ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1987, pp. 135-43.