

Glicério Rosário Dias

**O POTENCIAL DRAMÁTICO NA
LITERATURA DE FRANZ KAFKA**

**Belo Horizonte
Faculdade de Letras – UFMG
2010**

Glicério Rosário Dias

O POTENCIAL DRAMÁTICO NA LITERATURA DE FRANZ KAFKA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Castello Branco

Belo Horizonte
Faculdade de Letras – UFMG
2010

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Dissertação intitulada “O potencial dramático na literatura de Franz Kafka”, de autoria do
mestrando Glicério Rosário Dias, aprovada pela banca examinadora constituída pelos
seguintes professores:

Profa. Dra. Lúcia Castello Branco – FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova – FALE/UFMG

Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli – EBA/UFMG

Prof. Dr. Julio Jeha

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 31 de março de 2010.

Dedico esta dissertação a Geozeli e Francisco, meus bens.

Dedico-a, também, a meu pai, já no insondável.

AGRADECIMENTOS

À Lúcia Castello Branco, pelo acompanhamento tranquilo e estimulante dessa ideia, desde a graduação.

À Geozeli, companheira máxima, que se desdobrou com nossa cria, propiciando-me tempo necessário ao pensamento e escrita.

A Daniel Neri, pela pronta assessoria em assuntos de Física.

À Elisete, amiga de início da jornada universitária e generosa revisora.

À Marilaine, pela disponibilidade oferecida.

Ao João Rocha, pela disponibilização de sua dissertação.

À minha mãe, irmãs, irmãos e sobrinhos que, mesmo distante de suas realidades, sempre admiraram minha empreitada universitária.

A meus sogros, Genessi e Zeli, por disponibilizarem o computador quando o meu me faltava, e pelos cuidados com o neto.

Aos professores da graduação e pós-graduação, por fermentar minhas inquietações.

Aos funcionários da Pos-Lit, em especial à Letícia e Hana, pelos lembretes e disposição em auxiliar.

À FAPEMIG, pela bolsa de estudos que muito facilitou o desenvolvimento desta dissertação.

RESUMO

Esta dissertação surge de uma constatação prática e de um estímulo teórico. Como constatação, temos o fato de a literatura de Franz Kafka ser constantemente encenada no teatro. O estímulo teórico surge do contato com o pensamento teórico de Maurice Blanchot, em seu desenvolvimento acerca do conceito de “neutro”. A verificação, por Blanchot, do neutro na literatura de Kafka leva-nos a defender que esse neutro opera na literatura kafkiana, contribuindo para dotá-la de potencial dramático. A particularidade de Kafka, dentro da teorização blanchotiana, leva-nos a entender que Kafka desenvolve uma escrita que se situa entre o literário e o dramático. Como aporte teórico, buscamos os fundamentos do texto dramático ocidental, amparados, principalmente, por Aristóteles, Nietzsche, Eudoro de Souza e Albin Lesky. A origem sagrada dos textos dramáticos foi relacionada à literatura de Kafka a partir das teorias de Blanchot, seguido, em maior medida, por Benjamin, Adorno, Deleuze e Guattari e Henri Meschonnic.

Palavras-chave: Kafka, Blanchot, neutro, teatro.

ABSTRACT

This dissertation comes from a practical finding and from a theoretical stimulus. As a finding, there is the fact that Franz Kafka's literature is constantly staged at the theatre. The theoretical stimulus comes from the contact with Maurice Blanchot's theoretical thought, in the development of the "neutral" concept. The analysis of the neutral in Kafka's literature by Blanchot leads us to argue that this neutral operates in Kafka's literature, giving to it the dramatic potential. Kafka's particularity, in Blanchot's theory, leads us to comprehend that Kafka develops a writing which is between the literary and the dramatic. As theoretical support, we seek the foundations of the occidental dramatic text, supported mainly by Aristóteles, Nietzsche, Eudoro de Souza and Albin Lesky. The sacred origin of the dramatic texts has been related to Kafka's literature from Blanchot's theories, followed, in great extent, by Benjamin, Adorno, Deleuze and Guattari and Henri Meschonnic.

Keywords: Kafka, Blanchot, neutral, theatre.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO I – NO PRINCÍPIO ERA O ATO	14
CAPÍTULO II – A QUESTÃO DO NEUTRO	29
2.1 Desaparecimento	34
2.2 Impessoalidade	38
2.3 Desvio.....	43
2.4 Luta.....	47
2.5 Potência Sonora.....	52
CAPÍTULO III – POTENCIAL DRAMÁTICO	57
3.1 Região Média.....	61
3.2 Nova Religião.....	73
3.3 Entre Apolo e Dionísio	81
3.3.1 Épico expressionista	82
3.3.2 Oralidade	89
3.3.3 Corpo	91
3.3.4 Gesto.....	93
3.3.5 Cenarização.....	95
CONCLUSÃO.....	100
REFERÊNCIAS.....	103

INTRODUÇÃO

Conheci Kafka no teatro. Numa encenação simplória, apresentavam-se personagens angustiantes, vivendo uma situação tensa e absurda. Uma cama representava o quarto de uma das personagens, que se movimentava, qual bicho, de forma rasteira, tentando fugir de si mesmo. O ator tentava reproduzir a rapidez de um inseto com muitas patas. Do lado de fora do quarto, outras personagens chamavam-no, por trás da porta trancada: “Gregor! Gregor!”. Esse, ora tentava se esconder embaixo, atrás ou ao lado da cama, ora tentava abrir a porta, mas ele mesmo não se permitia. Dentro e fora do quarto havia tensão. Algum tempo após ter assistido a essa representação, li o conto de Kafka que dera origem à adaptação teatral: *A Metamorfose*. Experimentei sentimentos de teor semelhantes aos suscitados pela encenação, mas, da leitura, ficou-me nitidamente gravada a imagem de horror e absurdo, ao lado de um estranho e potente sentido humano. É fato comum obterem-se resultados mais intensos com a leitura de uma obra do que com sua representação. Aristóteles (1986) já chamava a atenção para o fato em sua *Poética*. Nessa importante obra, em que os fundamentos do teatro ocidental são conhecidos, o filósofo ressalta que uma encenação mal executada não deve influenciar no juízo sobre o texto dramático:

Acresce, ainda, que a tragédia pode atingir a sua finalidade, como a epopéia, sem recorrer a movimentos, pois uma tragédia, só pela leitura, pode revelar todas as suas qualidades. Por conseguinte, se noutros aspectos a tragédia supera a epopéia, não é necessário que este defeito lhe pertença essencialmente (ARISTÓTELES, 1986, p. 147).

O defeito a que alude o filósofo seria uma encenação ruim, realizada por maus atores. Essa citação é parte do capítulo da *Poética*, em que Aristóteles enumera qualidades da tragédia (texto dramático) para argumentar sobre a superioridade dessa frente à epopéia. É curioso e oportuno para o nosso caso observar que, de um gênero textual destinado à encenação, o filósofo espere sua funcionalidade alcançada somente pela leitura.

Essa breve introdução permite-nos esclarecer, já de início, que o que pretendemos investigar nesta pesquisa diz respeito ao potencial dramático de um texto, considerando que o texto em questão não seja um drama, mas literatura. Como drama, inicialmente, estamos tão somente considerando os textos escritos para serem encenados, textos que já trazem a formalidade do

gênero, que podem ser situados já na *Poética*, de Aristóteles, e em toda a dramaturgia a que temos acesso, ou seja, textos que delimitam personagens, falas em discurso direto pela boca de cada personagem, ausência de narração, existência de rubricas (marcações de ações, gestos), descrição de cenário e ou objetos de cena. É evidente que tal generalização não nos dispensa de considerar as distinções entre autores e épocas, como nos mostra Dubatti:

El concepto de texto dramático no depende de la verificación de los mecanismos de notación teatral (fijación textual: división en actos y escenas, didascalias, distinción del nivel de enunciación de los personajes) hoy vigentes pero que, como se sabe, han mutado notablemente a lo largo de la historia de la conservación y edición de textos dramáticos (baste confrontar los criterios de notación de la tragedia clásica y de las piezas de Shakespeare en sus respectivas épocas). Las matrices de representación – las marcas de virtualidad escénica – muchas veces se resuelven en forma implícita, corresponden a lo “no-dicho” en el texto, al subtexto (DUBATTI, 2008, p. 141-142).

Porém, o que se difere entre o estilo de cada autor e a época mantém uma última finalidade: que o texto se realize em cena, frente à platéia.

Faz-se necessário esclarecer o que queremos dizer quando falamos em “potencial dramático”. Temos de retroceder no tempo e averiguar o drama em estado latente, antes de sua configuração artística. Nesse caminho, inevitavelmente, deparamos-nos com as origens da tragédia grega. “Em primeiro lugar e essencialmente, a tragédia é, pois, um drama – acto do culto prestado a certa divindade” (SOUZA, 1986, p. 78).

Pela citação, compreendemos que “drama” tem relação com o culto de certa divindade. Se a tragédia é “essencialmente” um “drama”, então ela é, também, relacionada em essência com o culto de certa divindade. Assim, parece-nos que poderíamos falar indistintamente de drama e tragédia, entretanto é importante distingui-los.

Buscando elementos da tragédia grega que, bem antes da configuração da tragédia, já existiam em cultos a diversos deuses em todo o mundo, Albin Lesky (1971) encontra, na máscara ritual, a ligação mais antiga do mundo primitivo com a avançada cultura grega. Segundo Lesky:

[...] a máscara mágica que transfere ao portador a força e as propriedades dos demônios por ela representado [...] é de grande significado, pois nela se encontra o elemento da transformação em que se baseia a essência da representação dramática (LESKY, 1971, p. 49).

O mesmo autor acrescenta: “Entretanto, onde a máscara desempenhou seu papel mais relevante foi no culto do deus de que fazia parte a tragédia, na adoração do Dioniso” (LESKY, 1971, p. 49). Reforcemos o fato de que a “essência da representação dramática” encontra-se no “culto do deus de que fazia parte a tragédia”. Aristóteles, contribuindo para o assunto, diz que a tragédia teve origem nos cantores do ditirambo (sacerdotes de Dionísio) e teve, em sua evolução, passagem pelo formato dos dramas satíricos. Ora, entendemos, com isso, que o ritual que continha uma essência dramática desenvolveu-se despregando-se do culto, passando de dramatizações rituais fixas para dramatizações artísticas, e, nesse percurso, coadunou-se com o sentimento trágico do mundo grego, oferecendo terreno para que essa cosmovisão trágica se configurasse em sua plenitude no drama trágico grego.

Assim, podemos entender que o drama, enquanto gênero literário, é anterior à tragédia grega. Entretanto, não é anterior ao sentimento trágico, pois todo canto épico já trazia elementos de uma cosmovisão trágica. Para alguns, Homero, como exemplo máximo, é considerado o pai da tragédia por lançar seus germes, os da tragédia, na *Iliada* e *Odisséia*. Lembremo-nos de que o gênero épico antecede ao dramático. Quando nasce o teatro, a epopéia já se encontra, há muito, desenvolvida.

Arriscando uma esquematização, diremos que: a essência dramática vem dos rituais, dos cultos aos deuses; a essência trágica vem da cosmovisão grega, que já podia ser pressentida no *epos*. O rito dionisíaco, conjuntamente, traz essência dramática e, oportunamente, essência trágica. Talvez pelo mito dionisíaco dizer respeito à aniquilação e renascimento, por dizer respeito a um conhecimento advindo desse nascer após despedaçar-se, configurou-se como o mais propício para abrigar o sentimento trágico.

Quando dizemos que Kafka tem potencial dramático, dizemos, com isso, que o autor tem traços da essência dramática e da essência trágica. Esclarecemos que esses traços existem enquanto potência, ou seja, não estão, necessariamente, formalizados como os encontramos no gênero dramático, ao modo trágico. Portanto, temos de investigar o nascimento do drama

consoante ao nascimento da tragédia grega para subtraírmolos deles, amiúde, o que denominamos de potencial dramático.

Na tradução da *Poética*, de Aristóteles, Eudoro de Souza (1986), em estudos sobre a origem da tragédia, constata a existência, nos textos que precedem à constituição do gênero dramático, de certa “tendência para a vivificação dramática”¹. De que nos serve tal constatação? Acreditamos que o potencial dramático, percebido por nós nos textos de Kafka, é o mesmo que a “tendência para a vivificação dramática”. Essa “tendência” se me apresentou, também, pelo conhecimento e experiências que tive com outras encenações feitas a partir de adaptações de textos de Kafka para o teatro².

O quê, na literatura de Kafka, a torna atraente aos olhos teatrais? O que vem a ser essa “tendência” ou esse “potencial”? Além de ser possível responder a essas perguntas analisando os textos literários de Kafka sob a luz da origem e evolução da tragédia no ocidente, uma outra luz surgiu a partir do contato com as reflexões teóricas de Maurice Blanchot (1997). Em seus diversos ensaios sobre literatura e obras literárias de alguns autores, dentre eles Kafka, Blanchot (1997) desenvolve a ideia de “neutro”. Na escrita de Blanchot (1997), é fracassada qualquer investida que procure uma definição objetiva do termo. Ele surge como região, conceito que, estando sempre na escrita, pode tocar, no entanto, o mais íntimo do escritor. Aliás, essa obscuridade, que nos obriga a trilhar um caminho longo e acidentado para chegar a alguma clareza e que nos escapa tão logo pensamos ter alcançado o entendimento do que seja o “neutro”, o caracteriza. É, contudo, errôneo pensar que se trate de algo inapreensível e de entendimento confuso. É preciso fazer a experiência do “neutro”; em outras palavras, vivenciá-lo, experimentar seus efeitos. Talvez, por isso, uma escrita que procure defini-lo

¹ “É opinião de Walter Kranz – talvez o pressuposto único de sua tese admirável – que nos primeiros dramas de Ésquilo ainda se encontram as diversas partes da tragédia, por assim dizer, *in statu nascendi*. [...] Com efeito, a tese de Kranz pressupõe apenas o existir, originariamente, certa ‘tendência para a vivificação dramática’ (cf. *infra*, par. 3), a qual, se muito interessa a explicação do *fenômeno trágico*, pouco importa à descrição das formas sucessivas que o poema teria assumido desde o início até ao término do próprio desenvolvimento histórico” (SOUZA, 1986, p. 55-60).

² Carlos Rocha, diretor teatral de Belo Horizonte, encenou *O Processo* e *A Metamorfose*, pela antiga Cia. Sonho e Drama, e *A Toca e Josefina a Cantora*, pela Cia Absurda, cf. ROCHA, Maria Aparecida Vilhena Falabella, **De sonho & drama a ZAP 18: a construção de uma identidade**, Dissertação (Mestrado). Carlos Rocha volta a encenar *O processo*, em espetáculo de formatura do Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado (Palácio das Artes). *A Colônia Penal*, encenação baseada na obra de Kafka com formandos do Teatro Universitário (TU) da UFMG, foi realizada em 2004, com direção de Glicério Rosário. Uma tradução intersemiótica do conto *O Brasão da cidade* foi realizada, em monografia de conclusão da graduação em Letras/UFMG, de Glicério Rosário. Ressaltemos que outros encenadores levaram Kafka à cena, mesmo se ficarmos apenas com os exemplos de Belo Horizonte. Entretanto, uma extensa relação, aqui, não se faz necessária.

alongue-se tanto entre ambiguidades, paradoxos e contradições, forçando o corpo a tomar partido, a pelo menos sentir o peso do tempo nas palavras que, insistentemente, repisam no mesmo lugar. Por isso, vários termos-conceitos usados e desenvolvidos por Blanchot (1997) dizem respeito, em essência, a uma mesma experiência:

O neutro assim se revela em sua própria experiência. É apenas um dos nomes com que Blanchot sinaliza a travessia que experimenta [...] faz parte de uma trama, de um tecido e de um movimento, em interação mútua com outros igualmente fundamentais: *exterior, desaparecimento, desocupação (désceuvrement), solidão essencial, passividade, silêncio, morte...* (ANDRADE, 2004, p. 89).

Ao ler Kafka, fazemos a experiência do “neutro”. Na nossa linha de argumentação, o “neutro”, que Blanchot (1997) procura definir, está presente na escrita de Kafka, colaborando para carregá-la de “tendência para vivificação dramática”, ou seja, através do neutro blanchotiano, podemos aferir o potencial dramático dos textos de Kafka. Não obstante ao deslizamento que percebemos ao tentarmos obter uma definição de “neutro” em Blanchot, no desenvolvimento do capítulo II, traremos nossa argumentação no sentido de abordar, tanto o quanto possível, o conceito, fazendo-o operar na leitura de Kafka. Antes, porém, faz-se necessário voltarmos-nos aos fundamentos do teatro para entender o que é um texto dramático, o que faremos ao longo do capítulo I.

Só então, no capítulo III, poderemos defender o potencial dramático na literatura de Kafka, elegendo duas novelas para análise. *A Metamorfose* e *Josefina, a cantora* mostram-se melhores para tal objetivo. A primeira novela é seu primeiro desenvolvimento de animalizações, tão caras e significativas em Kafka, e surge tão logo o autor revela a si e aos outros seu estilo. *A Metamorfose* data de dezembro de 1912, menos de três meses após o jorro criativo de uma noite inteira que dera origem ao *O Veredito*, narrativa que, pelo conteúdo e circunstância em que fora escrita, assombra maravilhosamente o autor: “O esforço e a satisfação terríveis ao ver como a história tomava forma diante de mim, como se adiantava cortando as ondas” (KAFKA, 1993, p. 228).

A maioria dos estudiosos de Kafka concorda que, a partir de *O Veredito*, Kafka vira Kafka. Estimulado pela escrita de *O Veredito*, ele lança-se à escrita do conto considerado uma de suas maiores criações: *A Metamorfose*.

A segunda escolha para análise se nos apresenta pertinente por mostrar um Kafka mais maduro, mais atormentado pela literatura. Consoante à primeira escolha, a animalização se faz presente em *Josefina, a cantora*, porém de uma forma diferente. Não é o humano que se transforma em animal, é o animal que se comporta como humano. Isso não é raro em Kafka. Walter Benjamim (1987a) já havia observado que “os animais em Kafka são os que mais pensam”. Assim, temos uma metamorfose conceitual, ou seja, os animais alçando-se à condição humana a partir da faculdade exclusiva do homem: pensar. Pode-se ver aí, também, uma crítica à desrazão humana, já que os ratos (Josefina é uma ratazana) se comportam como seres humanos: pensam, trabalham, organizam-se em comunidade. O fato é que, justapondo as duas novelas, percebemos uma trajetória de intensificação interna em seu ofício de autor, e que nos possibilita verificar se a “tendência para a vivificação dramática” é uma constante do Kafka inaugural ao Kafka que já pressente a potência da morte, e até que ponto o neutro, vizinho da morte, segue a mesma constância e contribui para o potencial dramático nos moldes deste estudo.

CAPÍTULO I – NO PRINCÍPIO ERA O ATO

Para se falar em drama, já que procuramos uma tendência dramática em Kafka, é necessário voltar aos gregos e à sua constituição do gênero, no modo trágico. Temos, na verdade, que buscar um estado pré-trágico, uma circunstância que já aponte condições de desenvolvimento do drama trágico, onde ele se encontre em potência, ou seja, em sua origem. Da mesma forma que Deleuze e Guattari (1977) sugerem que podemos entrar por diversos lugares na obra de Kafka para atingirmos o centro da construção kafkiana, para buscar a origem do trágico que se configurou no drama, podemos escolher inúmeras entradas. A constatação mostra-se pertinente, pois vários estudiosos divergem de opinião: uns consideram que a origem do drama trágico deve ser buscada nas religiões por ser de caráter fenomenológico; outros consideram que a origem deve ser buscada nos aspectos formais do desenvolvimento morfológico dos dramas conservados, pois trata-se de assunto histórico-literário. Entremos, assim, por um registro formal, histórico, e deixemos as ideias buscarem especulações, desenvolverem-se buscando outras afirmações:

Desde o princípio da tragédia, é esta a primeira cena animada de *autêntico dramatismo* (grifos meus). Uma defronte a outra, encontram-se agora duas vontades adversas: de um lado o coro das Danaides que, suplicando ou ameaçando, imploram ou exigem acolhimento e proteção; do outro, o rei de Argos, que resiste a súplicas e ameaças, indeciso na alternativa do direito à hospitalidade, que assiste às filhas de Danau, e do perigo de uma guerra iminente com os filhos de Egipto (SOUZA, 1986, p. 57).

Essa citação é bastante oportuna. Podemos destacar dela várias passagens, palavras, que nos conduzirão bem próximo a um possível centro da construção dramática. “Uma defronte a outra, encontram-se agora duas vontades adversas”, essa passagem delimita um espaço de oposição binária, desenha uma linha de tensão física que é alimentada, que é afiguração de vontades humanas que não estão apaziguadas, que estão predispostas ao combate. A passagem: “De um lado o coro das Danaides” estabelece a qualidade civil de um dos pólos, estabelece um lugar social (Danaides, filhas de Danau) e deixa bastante clara a forma como se expressam: cantando, fazendo uso do canto coral, dos poderes da música para dirigir-se à razão, mas também para atingir o ponto que foge do entendimento racional pelo fato de a música não necessitar de tradução, atingindo de maneira frontal a platéia. “Suplicando ou ameaçando, imploram ou exigem acolhimento e proteção”, tal passagem introduz linhas de

tensão dentro de um dos pólos. Começamos a perceber que as coisas se complexificam. “Uma”, que era unicamente um ponto físico que, contrapondo-se à “outra”, instaurava tensão, mostra-se tencionada em si mesma. Suplicar ou ameaçar, igualmente a implorar ou exigir, desenham movimentos de contração e expansão ou, minimamente, de disposição e imposição: quem suplica ou implora coloca-se à mercê da decisão de outrem; quem ameaça ou exige impõe-se, mostrando força para alterar o curso dos acontecimentos. E no caso de: “exigem acolhimento e proteção”, temos instaurada uma situação paradoxal. De quem precisa de acolhida e proteção, espera-se postura servil, condizente com o estado fragilizado de quem sente medo, receio, risco. Entretanto, esse corpo (coro) que está em situação frágil, de risco, impõe-se, exige ação de proteção. É como se dissessem (e aqui exagero os traços para ser mais claro): “Você, que é forte e está com o poder, exijo-te que alimente a nós, que estamos famintas e sem forças para tomar-lhe o poder. Faça isso agora! Estamos no nosso direito!”

Pode-se objetar que, nesse ponto, se trata de um paradoxo comum também ao nosso tempo, pois acordos que regem convivências coletivas (comunidades), ou seja, o Direito e suas leis, propiciam tal situação. Não obstante a atualidade da circunstância, insistimos na pertinência de apontá-la como integrante do cerne dramático. Isso, aliás, serve para corroborar a ideia de atemporalidade do fenômeno dramático, o que nos permite identificá-lo em Kafka, o que faz Nietzsche buscar na cultura alemã de Richard Wagner uma revivescência do trágico, o que nos faz crer que o absurdo kafkiano é inerente ao humano.

Em “do outro, o rei de Argos, que resiste a súplicas e ameaças”, temos um dos pólos instituídos como o poder máximo. Lembremos que esse poder político, essa nobreza, traz em si alianças com esferas divinas. O Rei tinha salvaguarda dos deuses, era nobre, também, por ser protegido por outras esferas. Entretanto, já é anunciada a sua não onipotência, pois pode ser ameaçado. O fato de existir resistência supõe que há o risco de a resistência poder ser quebrada. Isso deixa claro que ele não é Rei, que ele “está” Rei. Percebemos, assim, a instauração da efemeridade do ser.

“Indeciso na alternativa do direito à hospitalidade, que assiste às filhas de Danau”, essa passagem coloca claramente o Direito, suas prerrogativas e suas falhas. Se a hospitalidade é um direito, não deveria ser alternativa. Se a única salvação para as Danaides é a proteção do Rei que o direito à hospitalidade lhes confere, não teria de haver conflito. Há conflito dramático porque há o risco de se romper com o direito que é representado pelo poder do Rei,

que é salvaguardado pelo poder divino. Há dramaticidade porque as esferas dos homens colocam em xeque a esfera divina, a qual não deveria mas já se mostra passível de ser questionada. Veremos, depois, como o Direito (terreno, divino) é trazido à tensão máxima em Kafka. Tanto no autor tcheco, quanto no trecho em questão, o Direito esvazia-se e a potência desse vazio se faz sentir, trazendo à tona o que de mais humano se oculta no ser. Finalizando a análise do trecho, a passagem: “e do perigo de uma guerra iminente com os filhos de Egipto” traz um fantasma (também potência do vazio): os horrores de uma possível guerra. A tensão máxima, a luta, o assassinio, a morte que apavora, mas atrai, subjaz a toda a situação, motivando os dois pólos – Rei e Coro – ao embate. A cena se desenvolve em argumentações por meio de diálogos, cantos e ações, reproduzindo cenicamente as forças racionais e irracionais da natureza.

A partir dessa análise dos trechos destacados, entramos no terreno dramático. Esse trecho é uma parte da “análise sumaríssima da primeira tragédia de Ésquilo”, *As Suplicantes*, que Eudoro de Souza (1986) realiza nos estudos e reflexões que apresenta como preparação para desfrutarmos melhor sua tradução da *Poética*, de Aristóteles. Ésquilo, o primeiro dos grandes tragediógrafos gregos, cujas tragédias nos chegaram inteiras da antiguidade³, é o elo mais palpável entre a obscura origem da tragédia e a forma acabada a que denominamos tragédia grega. Assim, essas tragédias guardam mais frescas as centelhas da origem dramática.

Retomemos as palavras de Eudoro de Souza (1986, p. 57, grifo nosso): “Desde o princípio da tragédia, é esta a primeira cena animada de autêntico dramatismo.” Da nossa análise, depreendemos as seguintes características de um *autêntico dramatismo*: tensão por oposição binária ou como condição circunstancial do ser; relação com contexto social; canto como meio de expressão; movimentos contrastantes; paradoxo; esfera de poder do Direito; a esfera do poder Político; divindades; metafísica do sujeito; embate entre lei divina e lei dos homens; morte como potência. A enumeração soa didática, mas nos parece necessária para que a nossa síntese possa ser acompanhada. Apesar de conter matizes que trazem sutis diferenças, podemos resumir as características, já que se trata de uma investigação de um centro. Assim, podemos proceder uma condensação das características acima de modo que um autêntico

³ A fase pré-esquiléia da tragédia é de difícil análise, pois nos chegaram curtos fragmentos de vários autores trágicos e não-trágicos. Esta lacuna dá origem a divergências no que concerne ao nascimento e desenvolvimento da tragédia, drama satírico e comédias gregas. É terreno frutífero ainda para muitas especulações e investigações o percurso que vai dos cultos de Dionísio, de onde se originou a tragédia, à forma acabada dos dramas conservados.

dramatismo possa ser definido como o embate entre uma instável lei divina e a frágil lei de homens supostamente fortes, mas frágeis em essência, expresso por diálogos, músicas (dialogadas ou não), movimentos contrastantes, tendo a morte como soberana. Comparemos nossa definição com uma outra:

Hegel, que presta inequívocos testemunhos de séria meditação sobre os grandes trágicos, bem observou como na *Antígona* a universal essência da tragédia se particularizava no conflito de dois direitos antagônicos: as leis não escritas da piedade e as leis escritas da cidade, a lei do Estado e a lei da família. E o mesmo conflito se dá em todo o drama que mereça o nome de tragédia. [...] cuja substância é a própria contradição: as antinomias do Céu e da Terra, do Varão e da Mulher, do Pai e da Mãe, da Natureza e da Vontade, da Ação e da Paixão (SOUZA, 1986, p. 59).

Há bastante semelhança entre nossa definição e a observação de Hegel, destacada por Eudoro de Souza (1986), principalmente se lembrarmos que todo o desenvolvimento dos argumentos e ações de *Antígona*, a personagem que dá nome à tragédia de Sófocles, tem a morte como propulsora das ações, ou seja, são motivados pela luta ao direito de sepultar o cadáver do irmão, e sua própria morte é iminente. Além disso, convém lembrar que o canto e o diálogo são inerentes à tragédia, não sendo necessário serem destacados por Hegel. Assim, temos uma proximidade maior entre as definições. Ressaltamos, entretanto, a contradição (oposição, contraste, conflito) como constituinte de cada pólo da antinomia que Souza (1986) destaca na observação do filósofo. Ou seja, em “Céu” e “Terra”, por exemplo, teríamos um “Céu” conflituoso em si mesmo, o que se observaria igualmente na “Terra”. O conflito das unidades é reforçado pelo conflito entre as unidades. Assim, a “universal essência da tragédia”, aliada ao que encontramos sobre *um autêntico dramatismo*, seria o conflito do que é físico e/ou metafísico e sua relação um com outro. Percebe-se também, na observação, que, na *Antígona*, há uma particularização dessa essência. Assim, cada tragédia traria uma forma de particularizar a essência trágica, que, até aqui, entendemos como “conflito em essência”.

Mas, as coisas não são tão fáceis assim. Se considerarmos, unicamente, o conflito em essência como a essência universal do trágico, expresso pelo canto e pelo diálogo entre unidades que se conflitam ante o físico e o metafísico, podemos particularizar a fórmula em qualquer configuração e teremos o trágico? Hipoteticamente, criemos um pequeno conflito: um poste de iluminação pública que detesta luz discute com o sol que não quer se pôr, o sol quer questionar a ordem divina, não cumprindo sua rota celestial, e o poste, além de se incomodar com a claridade do astro, quer que a noite chegue, pois, sem a escuridão da noite, os homens o

destruiriam, já que não precisariam de sua luz artificial. Entre discussões cantadas e faladas, Sol e Poste se embatem *ad infinitum*. Há aqui o trágico? Por mais absurda e esdrúxula que a apressada hipótese se apresente, serve para mostrar que apenas conflito, canto, diálogo e menções à esfera divina são insuficientes para dar conta do fenômeno trágico. Guardemos, então, por enquanto, a “essência” que descobrimos, enquanto verificamos uma outra faceta do que pode ser entendido como conflito e que já foi citada acima como a substância de qualquer conflito: a contradição.

Para falar de contradição, invocamos de imediato Dionísio⁴. Deus grego, de cujo culto nasce o teatro e cuja potência fascina e atemoriza por desvelar a natureza que se oculta por detrás da luz da racionalidade do homem civilizado, Dionísio pode nos ajudar a compreender melhor como a contradição contribui na configuração do caráter dramático de um texto. Lancemos mão de uma fábula de Esopo:

Um homem e um sátiro resolveram, de comum acordo, que a prévia convivência durante certo tempo decidiria da viabilidade de um pacto de amizade que se haviam proposto concertar. Mas, porque uma vez, com o bafo, o homem aquecia as mãos, e outra vez, com o sopro, as arrefecia, concluiu o sátiro que não seria possível pactuar com o ser que tinha em si mesmo a causa única de tão contrários (SOUZA, 1986, p. 83).

A profundidade de sentido dessa fábula é enorme. Talvez uma dedicada reflexão sobre ela revelaria-nos o bastante para entender o cerne do fenômeno trágico. O que exponencializa a fábula é o fato de o julgamento da contradição humana partir de um ser contraditório, ambíguo por sua constituição física, por sua natureza. Metade homem, metade bode, tendo cada metade de seu corpo a contradizer a natureza da outra, o sátiro vê o homem como um ser impossível de convivência. Seria pela dissimulação de contrários do homem que o sátiro não compactua, pois todo o seu corpo, o do sátiro, é transparente em sua constituição binária, ao passo que o homem, mostrando-se uno, revela-se duplo? Seria pela inconsciência do homem em não se reconhecer contraditório, o que implicaria um risco caso ocorresse uma irrupção de sua metade oculta? Sem a pretensão de analisar a fábula extensivamente, fazemos uso dela aqui para entender que, se um deus contraditório, Dionísio, revelou-se a um povo e conquistou sua alma a ponto de seu culto ser mal visto pelos governantes, pois ganhava rápido terreno, ocupando lugares que até então outros deuses mais conformes à civilização

⁴ Algumas traduções trazem o nome do deus como *Dioniso*, outras *Dionísio*. Optamos pela segunda, salvo nas citações, onde manteremos a forma que estiver grafada.

ocupavam, é porque já havia na alma desse mesmo povo os germes que animavam o deus. E também para clarearmos melhor a noção acerca do espírito de Dionísio que, mesmo na formação de seu séquito, composto de sátiros, se alimentava de contradição. “Clarear” não é a palavra adequada, “experienciar” soa mais propício quando se trata de uma divindade que ao mesmo tempo que representa as forças que insuflam vida na natureza, fazendo frutos encherem-se de vida, representa também a destruição completa, as forças obscuras indomáveis dessa mesma natureza. Ao mesmo tempo, Dionísio é o deus da alegria inebriante, da festa, que, mesmo em meio à dor, motiva o prazer:

Dioniso é uma “diacosmese”: o ordenador de certo *Kósmos*, cuja natureza íntima se revela como contradição. E isto significa que, como dionisiaco, o Universo se nos revela sob o aspecto da contradição; que o *Kósmos* nos aparece como em si mesmo contraditório: contraditório na Natureza, contraditório no Homem, contraditório na própria Divindade (SOUZA, 1986, p. 85).

Vimos até aqui investigando o que pode ser considerado o cerne de um texto dramático para podermos concluir que esse mesmo cerne, que se configura particularizadamente em diversas tragédias, pode ser encontrado na literatura de Kafka. Chegamos em Dionísio e sua contradição imanente. Se Dionísio é patrono do teatro e, conseqüentemente, da inspiração dos textos dramáticos, é necessário esmiuçar melhor esse deus – despedaçado em essência e, igualmente, renascido em essência – além da contradição como conceito. Temos de avaliar as potências que constituem essa contradição, pois devem, também, alimentar o texto dramático.

A contradição, em forma de conflito, já veio aqui à tona antes mesmo de chamarmos por Dionísio. Nem por isso, pudemos perceber o fenômeno dramático em nossa hipótese quando criamos a história do “poste” e do “sol”. Como nos aproveitar do deus para conferir dramaticidade à nossa criação? Primeiro, creio, aproveitando o próprio mito de Dionísio para imbuir nossa criação de seu simbolismo; segundo, para contaminar a criação, inclusive nos aspectos formais, contaminá-la pelas circunstâncias do rito dionisiaco, animando-a da mesma potência.

Dionísio é “o que chegou através de duas portas”, ou seja, nasceu duas vezes ou, talvez, “o que nasceu duas vezes”, ou seja, “chegou através de duas portas” (SOUZA, 1986, p. 197). A inversão procura mostrar que não se esclarece, ou não é importante definir, onde está e se há metáfora, simbolismo. Segundo a lenda, o deus nasceu, foi despedaçado, juntado e reparado

por Zeus. Essa morte e essa ressurreição são importantes para o sentido trágico de um texto dramático. Está aí a contradição já na configuração (morte e ressurreição) e no conceito (desintegração e reintegração). Despedaçar um corpo e refazê-lo a partir do que está disperso. Dilaceramento de um ser que é contraditório em si mesmo frente a algo que o obstaculiza (ou alguém), também contraditório. Entretanto, esse dilaceramento, já na criação dramática, deve sempre ser seguido de um novo nascimento? Nascer um outro? É uma primavera? Uma morte simbólica, parcial? Um texto dramático tem um final feliz?

Enquanto não podemos responder a tais perguntas, concluamos, ao menos, que a linha de tensão entre os dois pólos deve desenvolver certo dinamismo, permitindo que acompanhem o dilaceramento⁵. Voltando à nossa hipótese: o poste finalmente é despedaçado pelos homens, já que o sol, por ter resistido às determinações divinas, mantém-se ativo e a tudo ilumina. Entretanto, os homens preservaram a lâmpada do poste que, agora, está dentro de um cômodo escuro, iluminando um ambiente afastado da luz do sol; sua “alma” transmigrou-se e encontra-se em outro lugar, aonde tem de continuar a sua sina detestável: iluminar. Não é possível, ainda, sentirmos o efeito dramático, mesmo agora que reconfiguramos o mito de Dionísio em nossa criação. E se, animados pelo rito, incluirmos que os homens, cantando e dançando, justificam o despedaçamento do poste, enquanto executam a ação totalmente embriagados? Ainda falta o fenômeno trágico. No máximo teríamos um sentido metafísico em uma narrativa, a modo de parábola, que nos incita à reflexão. Por que? Temos contradições, diálogos, canto, morte, ressurreição com a repetição de um estado conflituoso, êxtase e envolvimento com esfera divina, mas o fenômeno dramático não está presente. Talvez, recorrendo a Aristóteles, novas luzes surjam:

Daí o sustentarem alguns que tais composições se denominam dramas, pelo facto de se imitarem agentes [drôntas]... e dizem também (os dórios) que usam o verbo *drân* para significar “fazer”, ao passo que os atenienses empregam o termo *prattein* (ARISTÓTELES, 1986, p. 106).

Para complementar:

A tragédia, nota Aristóteles, é a imitação de uma ação, *mimesis praxeos*. Representa personagens em ação, *prattontes*. E a palavra drama vem do

⁵“A autêntica tragédia está sempre ligada a um decurso de acontecimentos de intenso dinamismo. A simples descrição de um estado de miséria, necessidade e abjeção pode comover-nos profundamente e atingir nossa consciência com muito apelo, mas o trágico, ainda assim, não tem lugar aqui” (LESKY, 1971, p. 26).

dórico *drân*, correspondente ao atico *prattein*, agir (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p. 27).

“Fazer” e “Agir”, verbos que traduzem “drama”, revelam-nos mais do que simplesmente uma descoberta etimológica. Imitação por ação é mais do que um contraponto de imitação por narração, condição da epopéia. Diz respeito à escolha no agir, ou seja, o ser que age, age por vontade dentre outras escolhas, e, ao agir, ele mesmo acarreta, digamos, seu dilaceramento, sua morte. Claro que ele não tem consciência das suas consequências. Apesar de saber-se no terreno da soberania da morte, seu instinto é de vida. À frente, veremos como, paradoxalmente, esse instinto de vida busca a morte. Retornando a Aristóteles (1986), convém ressaltar, também, que o agir não é necessariamente específico da ação por meio dos atores, pois o filósofo alude ao fato de os efeitos trágicos funcionarem somente pela leitura. Restamos, então, a ação dentro do espaço do próprio texto dramático – é na linguagem e pela linguagem. Talvez, por isso, o nosso “poste” não nos propicie contato com o fenômeno dramático. Ele não age, apenas dialoga com seu oponente, coloca-se verbalmente, mas é passivo. Agregando esse novo dado aos nossos desenvolvimentos, vemos que ao menos uma das partes envolvidas (personagens) deve, inconscientemente, causar sua morte pelos seus atos:

Quais são as relações desse homem com os atos sobre os quais o vemos deliberar em cena, cuja iniciativa e responsabilidade ele assume, mas cujo sentido verdadeiro o ultrapassa e a ele escapa, de tal sorte que não é tanto o agente que explica o ato, quanto o ato que, revelando imediatamente sua significação autêntica, volta-se contra o agente, descobre que ele é e o que ele realmente fez sem o saber? Qual é, enfim, o lugar desse homem num universo social, natural, divino, ambíguo, dilacerado por contradições, onde nenhuma regra aparece como definitivamente estabelecida, onde um deus luta contra um deus, um direito contra um direito, onde a justiça, no próprio decorrer da ação, se desloca, gira sob si mesma e se transforma em seu contrário (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p. 19)?

Referindo-se à tragédia grega, essa citação poderia ser usada na íntegra para definir a situação dos protagonistas kafkianos de *O Processo* e *O Castelo*, mas abordaremos Kafka mais à frente. Precisamos desenvolver, ainda, pontos importantes sobre as características de um texto dramático, da forma como o entendemos neste estudo.

O herói trágico, impelido a agir frente a uma situação que não lhe permite omissão, age tanto por impulsos de sobrevivência física, quanto moral, quanto espiritual, e cai numa armadilha: desencadeou, com sua ação, sequências de acontecimentos que o levam, num turbilhão de

forças que lhe escapam, a despedaçar-se. Ele é culpado pela sua aniquilação, mas as forças contidas nas circunstâncias de vida o obrigaram a agir. Em toda discussão sobre os fundamentos do trágico, a culpa do herói trágico gera muitos pontos de vista diferentes. Fato incontestável, porém, é que há a culpa, e que a ação do herói é a causa dessa culpa.

Pensemos em um exemplo de cada um dos três grandes autores trágicos. O Prometeu, de Ésquilo, é o único culpado por sua punição. Na sua paixão humanitária, roubou dos deuses o fogo para dá-lo aos homens, e é, por isso, despedaçado, parcialmente, por toda a eternidade, por águias que devoram seu fígado, o qual se refaz. O Édipo, de Sófocles, sem o saber, mata seu pai, pois sentira sua vida em risco, e casa com sua mãe, também sem o saber. Ao mesmo tempo em que salva a cidade, derrotando a esfinge, traz riscos à cidade com sua inconsciente união incestuosa. Além de se sentir despedaçado moral e espiritualmente, parcialmente despedaça-se, furando seus próprios olhos. Penteu, de Eurípedes, em *As Bacantes*, com suas atitudes descrentes, provoca a ira de Dionísio, acarretando para si o seu trágico despedaçamento pelas mãos de sua mãe, que se encontra inebriada pelo êxtase dionisíaco. Com complexificações crescentes de um a outro autor, progressivamente na ordem exposta, cada herói é o responsável por sua sina. Apesar de sua culpa, ao mesmo tempo parece-nos não haver outra saída que não seja a escolha que fizeram e que os arruinou. É como se a culpa já estivesse lá, autônoma, precedendo ao herói, e que só a ele coubesse (vários homens tentaram decifrar o enigma da esfinge, mas só Édipo o fez): a cada herói, a culpa que lhe é destinada, e que é acionada pelos seus atos, os quais parecem ser os únicos possíveis.

Assim, podemos desenvolver uma situação absurda de uma culpa sem causa e com endereço marcado (tão ao estilo de Kafka) ou, considerando que o impasse entre circunstâncias contraditórias se resolva em uma nova circunstância que, continuando o dinamismo trágico, se constituiria contraditória à espera de um novo embate, podemos desenvolver uma situação dialética:

No fundo, é o compasso trinário de Hegel, tese, antítese e síntese, que se revela na concepção desse acontecer trágico. Não foi por acaso que justamente Hegel, em sua interpretação de *Antígona*, desenvolveu o modelo de uma concepção do conflito trágico como o choque de contrários igualmente justificados. Que essa interpretação de *Antígona* é falsa, vamos ignorá-lo por enquanto (LESKY, 1971, p. 46).

De certa forma, o pensamento dialético soluciona positivamente o acontecer trágico. Pensando com Nietzsche (1996), a dialética é uma doença da razão que embota o espírito para a percepção da verdadeira essência do trágico⁶. Em suma, com todo o risco que uma síntese tão apressada carrega, podemos dizer que Nietzsche (1996), em *O nascimento da tragédia*, considera que o espírito do fenômeno trágico seria o horror nascido da percepção de um retorno ao Uno-primordial a partir da aniquilação do ser. Dito assim, vem-nos à mente toda a ideia cristã de um homem caído, retornando ao seio do criador. Talvez isso seja uma imagem correta que tente dar conta do trágico, entretanto a redenção cristã está contaminada demais pelo individualismo racional que procura assegurar a existência de uma mesma personalidade noutra vida. Nietzsche (1996) não reconhece, nessa esperança de preservação pós-morte, algo de trágico, mas pobreza de espírito, embotamento de potência. Mistério, horror, potência são sensações que deveriam advir da experiência trágica e não um sentimento apaziguador que a dialética propõe com sua síntese:

Nos pontos de vista aqui aduzidos temos já todas as partes componentes de uma profunda e pessimista consideração do mundo e ao mesmo tempo a doutrina misteriosófica da tragédia: o conhecimento básico da unidade de tudo o que existe, a consideração da individuação como causa primeira do mal, a arte como a esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação, como presentimento de uma unidade restabelecida (NIETZSCHE, 1996, p. 70).

O “feitiço da individuação” é reforçado pela postura racional perante os fenômenos trágicos. Há pouco, dissemos que a circunstância do herói trágico desenvolve uma situação absurda de uma culpa sem causa ou uma situação dialética. Refutamos, com Nietzsche (1996), a dialética, e sentimo-nos mais próximos do absurdo. Nietzsche (1996) acusa a dialética socrática do assassinio da tragédia. Para o filósofo, a tragédia grega se configura pela genialidade helênica em emparelhar dois deuses patronos das artes, Apolo e Dionísio: aquele, deus do sonho, das belas formas, da ponderação e medida; este, do impulso criativo, das potências misteriosas da natureza, da morte e renascimento. A tragédia grega é um fenômeno

⁶A visão radical e acusadora de Nietzsche contra a dialética é importante marco no meio dos estudos sobre a tragédia grega. Entretanto, seu pensamento, como toda colocação de algum estudioso do assunto, não é passivamente aceito. “A análise precisa e minuciosa do filósofo, embora por vezes incompleta, aparta-se muito das teorias arriscadas, mas sedutoras, de Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*. Aristóteles, muito pouco místico, não viu, na obra dos trágicos gregos, os combates sombrios do apolinismo e do dionisismo, terminados pela vitória final da ironia socrática que, com Eurípedes, discípulo de Sócrates, teria posto fim à gloriosa carreira do teatro ateniense” (VOILQUIN; CAPELLE, [196?], p. 235).

que, paradoxalmente (ou logicamente, considerando suas potências internas), no seu desenvolvimento, aniquilou o próprio fenômeno trágico.

Consideramos fenômeno trágico o que Nietzsche (1996) encarrega a Dionísio insuflar dentro do fenômeno tragédia grega. Logo, um outro fenômeno, insuflado por Apolo, teria sido potencializado pelo *daimon* de Sócrates, desequilibrando as potências internas, provocando a ruína da tragédia grega. Por isso, a dialética socrática mata a tragédia. A dialética socrática vale-se da razão para se afirmar, ela é o “penso, logo existo”, ela não reconhece o inconsciente do “penso”, os atravessamentos no pensar. A razão, o otimismo positivista, cientificista, venceu as potências obscuras da natureza, venceu a soberania da morte absurda que desintegra o ser para uni-lo ao mistério insondável. Para Nietzsche (1996), Apolo precisa de Dionísio para existir, mas a dialética socrática que se desenvolveu, inclusive, nas peças de Eurípedes afastou o verdadeiro espírito trágico, afastou Dionísio de Apolo.

Contribuindo para esse posicionamento radical de Nietzsche (1996), lembramos que a tragédia grega surge após o período que se desenvolveram a epopéia e a lírica e desaparece tão logo a filosofia “triunfa”⁷. Um dos sintomas do início do declínio da tragédia é o protagonismo do “diálogo”. Nele, a dialética ganharia terreno e expulsaria o coro para coadjuvar. Daí em diante, não ligar o coro como parte necessária ao desencadeamento dos diálogos e ações foi fácil. Entretanto, sem coro, o espírito trágico já estaria fora da tragédia. Aristóteles (1986, p. 143) reforça isso, dizendo que, “primeiramente, só o coro atuava”. Do estagirita, também encontramos passagem em sua *Poética*, esclarecendo que a tragédia nasce dos cantos festivos dedicados a Dionísio, ditirambos⁸. Logo, a música faz parte da essência da tragédia. De Ésquilo a Eurípedes, vemos o coro ser diminuído em importância. Nietzsche (1996) restituiu-lhe importância e atribuiu-lhe não só a origem mas a essência da tragédia:

Por conseguinte, o drama é a encarnação apolínea de cognições e efeitos dionisiacos, estando dessa maneira separado do *epos* por um enorme abismo.

O coro da tragédia grega, o símbolo da multidão dionisiacamente excitada, encontra nesta nossa interpretação uma explicação completa. Enquanto nós, antes, habituados à posição do coro no palco moderno, especialmente a de

⁷ “A tragédia surge na Grécia no fim do século VI. Antes mesmo que se passassem cem anos, o veio trágico se tinha esgotado e, quando no século IV, na *Poética*, procura estabelecer-lhe a teoria, Aristóteles não mais compreende o que é o homem trágico que, por assim dizer, se tornara estranho para ele” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p. 17, em nota de pé de página).

⁸ “O ditirambo é, pois, tumultuoso e, acompanhado de dança, exterioriza em alto grau o entusiasmo; composto, que é, para [expressar] as paixões mais próprias ao deus [Dioniso], seus ritmos são os de um movimento agitado e usa das palavras mais simples” (ARISTÓTELES, 1986, p. 196).

um coro de ópera, nem sequer podíamos conceber como esse coro dos gregos havia de ser mais antigo, mais original e até mais importante que a “ação” propriamente dita – como nos transmitia com tanta clareza a tradição (NIETZSCHE, 1996, p. 61).

“Encarnação apolínea de cognições e efeitos dionisíacos” é o mesmo que dizer: formalizar em imagens, conceitos, sons e palavras o que não tem forma, o que é inapreensível pela cognição humana. Em certo sentido, Dionísio também precisa de Apolo, pois este age como tradutor da potência que é o outro. Não se trata, aqui, de pensarmos que a tragédia grega seja uma síntese da tese-Apolo e da antítese-Dionísio.

Alimentando-nos de Nietzsche (1996), dizemos que ambos os deuses são formalizações, configurações possíveis, para os espíritos da época, dos impulsos da natureza – um, o impulso, o outro, a expressão desse impulso. Cada cultura cria seus deuses a sua imagem e semelhança, desde que deem conta, os deuses criados, de resolverem ou guardarem para si o absurdo da existência humana.

Voltando à dialética, essa supõe uma hierarquia, uma ordem que movimenta a história. Primeiramente, temos a tese, dela vem a antítese, e como resultado surge a síntese. A lógica dos nomes já mostra uma evolução positivista, um pensamento apaziguador, um controle racional que anula qualquer antecedente que não responda aos conceitos desejados. Apolo ou Dionísio não são deuses que vêm em ordem estabelecida no espírito helênico⁹, eles estão, ao mesmo tempo, atuando na alma dos gregos da época em que entoavam ditirambos. Logo, a tragédia não pode ser síntese, pois não há tese e antítese. Apolo e Dionísio retroalimentam-se numa dança contínua, e o fenômeno trágico é uma reverberação desse movimento. Noutros tempos, outras são as configurações dessas potências presentes na natureza, e outra será a configuração da reverberação. O canto orgiástico a Dionísio envolve os participantes (e também espectadores) num êxtase de unidade em que experimentam as potências e os horrores da união com o Todo: “[...] somente a partir do espírito da música é que compreendemos a alegria pelo aniquilamento do indivíduo” (NIETZSCHE, 1996, p. 101). Não se trata de uma música figurativa, que imita a aparência de um mundo fenomenal, mas uma música que está mais afim com o ritmo do que com a harmonia, mais com a intensidade do que com a tonalidade: potência sonora. Dessa música, o filósofo destaca o potencial de

⁹ Não falo do momento histórico de aparição das figuras dentro da cultura, pois Dionísio é divindade tardia, vinda da Trácia, que conquistou espaço na alma grega. Como já falamos em outras palavras, se a figura do deus surge é porque já existia em essência na alma de seus seguidores.

transformação: “[...] deduzo eu a capacidade da música de dar nascimento ao mito, isto é, o exemplo significativo, e precisamente o mito trágico: o mito que fala em símiles acerca do conhecimento dionisíaco” (NIETZSCHE, 1996, p. 104).

Para Nietzsche (1996), o coro era mais importante que a ação, inversamente ao que toda a tradição (Aristóteles) ensinava. A ebriedade transformadora dos cantos dionisíacos desfigurava os corpos que dançavam, que davam vazão a movimentos físicos de embate e expressões de júbilo e terror. Se, posteriormente, traduziu-se esse impulso em palavras e ações selecionadas, essa tradução não deveria ser mais importante que o impulso que a originou. O conhecimento dionisíaco, como resultado do fenômeno trágico, incita transformações, configurações apolíneas de figuras reconhecíveis, mas que guardam o mistério do inacessível; fala em “símiles”, vale-se da linguagem para contatar os seres que, de outro modo, se empobreceriam pelo uso desmesurado da razão, inocentemente positivista e pretensa solucionadora de todos os conflitos humanos. Assim, a potência sonora é íntima ao fenômeno trágico. Impulsiona a criação artística. O que é transfigurado a partir do impulso apolíneo-dionisíaco é dramático:

No fundo, o fenômeno estético é simples; se se tem apenas a faculdade de viver incessantemente um jogo vivo e de viver continuamente, rodeado de hostes de espíritos, é-se poeta; se a gente sente apenas o impulso a metamorfosear-se e passar a falar de dentro de outros corpos e almas, é-se dramaturgo (NIETZSCHE, 1996, p. 59).

Portanto, o corpo do poeta dramático é chamado a deixar-se invadir por outros corpos, a invadir outros corpos, fazendo a experiência dionisíaca para dar origem a textos dramáticos. A embriaguez báquica¹⁰, que acomete o criador, *neutraliza-o*, fazendo outros falarem. Entretanto, como se reproduz essa potência sonora do “conhecimento dionisíaco”? Pela linguagem, que é a contrapartida apolínea no “jogo vivo”. Talvez, por isso, a linguagem trágica (poética), por excelência, não traz a clareza que a razão socrática procura. Não esclarece; antes, conduz o herói a cair na armadilha de seus atos. Dionísio está presente, também, nesse instrumento de Apolo, a língua escrita, insuflando destruição de um sentido seguro. Aliás, mesmo se a linguagem fosse capitaneada apenas por Apolo, ela já traria ambiguidades, mistérios. A palavra profética é enigmática, carrega sentidos múltiplos. A palavra oracular, mesmo no templo de Apolo, precisa ser decifrada:

¹⁰ Baco é um dos epítetos de Dionísio.

A ironia trágica poderá consistir em mostrar como, no decurso do drama, o herói cai na armadilha da própria palavra, uma palavra que se volta contra ele trazendo-lhe a experiência amarga de um sentido que ele obstinava em não conhecer (VERNANT; VIDAL NAQUET, 1977, p. 27).

Aqui, percebemos que a linguagem, também, como a “culpa”, surge com certa autonomia. Traz em si a contradição, ou, na verdade, uma ambiguidade insolúvel. Talvez, uma transfiguração apolo-dionísio subsista em cada palavra que acomete o autor dramático.

Talvez, estejamos, agora, em condições de retornar a uma possível definição sobre o que seja o *potencial dramático* de um texto. Tentemos sintetizar as reflexões desenvolvidas, mas não tão sumariamente, nem com pretensa objetividade. Lembremos que a linguagem guarda segredos, vetando-nos um sentido claro e único. Um texto, para ter potencial dramático: deveria ser atravessado por potências sonoras; deveria desenvolver tensões nos argumentos e ideias, nas configurações físicas e na potencialidade sonora; deveria demandar o corpo, como que reverberando a circunstância de ebriedade do autor no ato criativo, configurando personagens ou receptáculos de alguma organicidade que, pelos seus atos, falas e escolhas, em situações limites, provoquem seu dilaceramento e conseqüente entendimento de sua subordinação frente ao destino; deveria trazer na linguagem uma ambiguidade insolúvel, uma obscuridade e estranhamento por uma sensação de autonomia da linguagem frente ao mundo; deveria ter como incerta a autoria das escolhas que as “personagens” fazem no texto; deveria ter uma geografia (comunitária, terrena, política) e ecos de uma não-geografia (céu, inferno, além, o nada, o invisível); deveria desenvolver a sensação de culpa absurda, junto a um direito instável; deveria ter a morte como soberana.

Com isso, cremos encerrar o desenvolvimento das ideias no campo do terreno dramático. Antes, porém, um pequeno esclarecimento sobre uma ausência estranha em uma investigação sobre os fundamentos da tragédia: a catarse. Esse conceito é um dos mais controversos da *Poética*. Aristóteles (1986) cita-o poucas vezes, sem maiores explicações. A maioria dos estudiosos concorda que o termo é do campo da medicina, e que o filósofo pouco o desenvolveu, tanto na *Poética*, quanto no livro VIII da *Política*. De todo modo, a catarse diz respeito a finalidades – purificar o terror e a piedade suscitados pelas tragédias –, e o nosso interesse se dirige ao fundamento. Certo que se poderia pensar que o fundamento pode confundir-se com a finalidade. Nesse caso, porém, recordamos as reflexões de Nietzsche

(1996). Se estamos buscando o cerne, o trágico, o dramático enquanto potência, o “fenômeno da origem”, pouco nos devem dizer ou interessar os mecanismos do “fenômeno da consequência social” do produto artístico que se valeu daquela potência.

Como abandonamos, no meio do caminho, o desenvolvimento de uma criação fictícia à guisa de hipótese do que se apresentava como potencial dramático – referimo-nos ao “poste” e sua sina de iluminar –, gostaríamos de lançar, aqui, um breve conto de Kafka, por parecer-nos cumprir muitos quesitos que sintetizamos acima. Condizente à natureza rígida do nosso “poste”, transcrevemos *A ponte*, conto de *Narrativas do Espólio*, de Franz Kafka:

Eu estava rígido e frio, era uma ponte, estendido sobre um abismo. As pontas dos pés cravadas deste lado, do outro as mãos, eu me prendia firme com os dentes na argila quebradiça. As abas do meu casaco flutuavam pelos meus lados. Na profundidade fazia ruído o gelado riacho de trutas. Nenhum turista se perdia naquela altura intransitável, a ponte ainda não estava assinalada nos mapas. – Assim eu estava estendido e esperava; tinha de esperar. Uma vez erguida, nenhuma ponte pode deixar de ser ponte sem desabar.

Certa vez, era pelo anoitecer – o primeiro, o milésimo, não sei –, meus pensamentos se moviam sempre em confusão e sempre em círculo. Pelo anoitecer no verão, o riacho sussurrava mais escuro – foi então que ouvi o passo de um homem! Vinha em direção a mim, a mim. – Estenda-se, ponte, fique em posição, viga sem corrimão, segure aquele que lhe foi confiado. Compense, sem deixar vestígio, a insegurança do seu passo, mas, se ele oscilar, faça-se conhecer e como um deus da montanha atire-o à terra firme.

Ele veio; com a ponta de ferro da bengala deu umas batidas em mim, depois levantou com ela as abas do meu casaco e as pôs em ordem em cima de mim. Passou a ponta por meu cabelo cerrado e provavelmente olhando com ferocidade em torno deixou-a ficar ali longo tempo. Mas depois – eu estava justamente seguindo-o em sonho por montanha e vale – ele saltou com os dois pés sobre o meio do meu corpo. Estremeci numa dor atroz, sem compreender nada. Quem era? Uma criança? Um sonho? Um saltador de estrada? Um suicida? Um tentador? Um destruidor? E virei-me para vê-lo. – Uma ponte que dá voltas! Eu ainda não tinha me virado e já estava caindo, desabei, já estava rasgado e trespassado pelos cascalhos afiados, que sempre me haviam fitado tão pacificamente da água enfurecida (KAFKA, 2002, p. 64-65).

CAPÍTULO II – A QUESTÃO DO NEUTRO

Quando Hamlet se indaga “Ser ou não ser, eis a questão”, estabelece uma dicotomia que tenciona o espírito em duas possibilidades contrastantes. A conjunção “ou” só permite a realização de uma delas – elas são incompatíveis em um mesmo plano, em uma mesma esfera –, e a indagação não permite que se furte à escolha, sendo impossível “ser” e “não ser”. Essa tensão é o cerne do conflito da personagem, que a leva por um turbilhão dramático.

Quanto Blanchot (2001) fala da “questão profunda”, transfere a tensão para o reino da ambiguidade, onde duas potências contrastantes estão de tal modo em relação que uma anula a outra. Que se esclareça desde já: essa anulação não acontece em favor de uma terceira potência como resultante. A indagação de Hamlet poderia, então, ser assim reformulada: “Ser e não ser, eis a questão”.

Não se deve pensar, nessa configuração, em uma convivência pacífica de duas potências contrastantes. Na verdade, é necessário reformularmos outra vez mais a indagação: “Ser ou não ser e ser e não ser? Eis a questão?”. Talvez, assim, configuremos uma tensão em que, ao mesmo tempo em que uma potência exclui a outra, uma só pode existir com a outra, mas mesmo esses dois caminhos são colocados como incerteza. Não obstante, por outro lado, a questão questiona-se se é ou não a questão.

Como Blanchot (2005) afirma: “a resposta é a desgraça da questão”, pois, fechando a abertura que a questão coloca, interrompe o exercício do pensamento. É como se, aberta, a questão vibrasse ilimitadamente, possibilitando novos caminhos. Se “maiores as margens, mais frouxo o pensamento” (BLANCHOT *apud* MAIA, 2004, p. 49), onde não há margem o pensamento torna-se aberto, inapreensível. Assim, por essa lógica, podemos tentar nos aproximar daquilo que não permite proximidade, pois é fora dos parâmetros de espaço. Tentamos abarcar, com nosso conhecimento, aquilo que ultrapassa (ou não alcança) a possibilidade de ser mensurado pela razão, esse espaço sem medida, que é o espaço do pensamento ilimitado. Se a abertura de pensamento remete-nos à falta de espaço, estamos (ou não estamos?), também, na falta de tempo. O espaço-tempo, esse encadeamento lógico de duas noções criadas para dar conta da finitude humana, é anulado quando o pensamento se abre.

Como dizer que “estamos” na falta de tempo, que pressupõe uma falta de espaço, se ao falar que “estou”, já crio um lugar, ocorrendo o mesmo quando nego minha presença, dizendo “não estou”? É impossível estar ou não estar, se inexistem espaço e tempo:

Esse ponto põe em questão o próprio espaço, do qual não se dá fé no sistema de representação, já que a representação é tributária do espaço euclidiano. Há pontos especialmente difíceis de pensar, impossíveis ao pensamento. Como o cachorro atrás do rabo, o pensamento não consegue pensar o ponto de desgarramento entre o corpo e o gozo, entre saber e verdade. O pensamento – esse da representação – tende a dar corpo, a dar consistência, por exemplo, ao sujeito do inconsciente (MAIA, 2004, p. 54).

Nesse ponto, em que a linguagem, no afã de expressar o pensamento, só conhece como recursos a ambiguidade, o paradoxo e o absurdo, encontramos o neutro blanchotiano – esse elemento procura a todo custo fugir da representação, pois sabe que “a nossa linguagem substantifica tudo” (BLANCHOT, 2001, p. 125). Não obstante, é pela linguagem que o neutro opera. Desse modo, é necessário um dispositivo para abordá-lo:

O surfe serve para surfar. A escrita serve para escrever. E surfar na passagem ao limite que é a apreensão de que entre o corpo e o pensamento há uma fratura não suturável, assim como entre o corpo denso e a água não há borda nenhuma. A prancha faz a borda, mas ainda é preciso o manejo. Dito de outro modo, a passagem ao limite é a descoberta de que não há limite e que a borda é não-natural e, portanto, se constrói. Mas isso que faz a borda é também o que corta a continuidade entre um meio e outro (mais ou menos assim, se o corpo for tragado na onda ele já não é corpo, é onda) (MAIA, 2004, p. 53).

Admitamos, então, que o ato de escrever seja o dispositivo que permita o trabalho do neutro. A escrita, borda artificial entre o corpo e o pensamento, propicia o advento da literatura, esse espaço sem borda, fora do tempo. Reconheçamos, como Maia (2004) sugere, o surfe não somente como metáfora, e embarquemos na onda.

Podemos dizer, de certo modo, que nossa percepção do mundo sensível dá-se por meio de ondas. Como consequência de vibrações, em distintas frequências, as ondas possibilitam-nos apercebermos da luz, do som, dos movimentos, dos cheiros e, deduzimos, dos sabores¹¹.

¹¹ Cientificamente, sabe-se que as cores e as notas musicais são resultado das diferentes frequências com que as ondas luminosas e as ondas sonoras vibram. Nossos olhos e ouvidos são sensíveis a essas ondas, e transformam-nas, cada um ao seu modo, em ondas elétricas, que são devidamente decodificadas ao chegarem ao cérebro. De modo análogo, apesar de não serem captados a partir de ondas vindas do ambiente, o tato, o paladar e o olfato

Reconheçamos, ainda, que as ondas não são necessariamente direcionadas a um único sentido, que algumas pessoas têm percepções, digamos, poéticas quando sentem, por exemplo: num vinho, gosto de infância na roça; num perfume, um gosto adocicado e sensação de frio; numa música, a sensação da cor vermelha.

Essas ondas todas têm uma origem: saem de um corpo físico que vibra, atingem nossos sentidos e criam pensamentos, imagens, representações. O que dizer do pensamento puro, que não foi motivado por nenhuma onda advinda de um corpo físico? E se aceitarmos o neutro como uma onda vinda de um não-lugar, da fissura entre o corpo e o pensamento, que provoca simultaneamente e distintamente (uma propriedade do que não tem mediação do espaço é a onipresença) o pensamento, a escrita, o corpo? O mínimo a esperar é a configuração de uma tensão entre traduções distintas dessa onda do vazio. “Eis aí outra coisa que fica muito clara na escrita de Blanchot: há uma luta com o pensamento, para que ele entregue o que ele não tem” (MAIA, 2004, p. 51).

Existem várias maneiras de lutar. Existem várias maneiras de pensar. Quando escrever é não saber como lutar e o que pensar, e, no entanto, saber que se precisa lutar com e contra o pensamento, lutar com e contra a linguagem, escreve-se literariamente. Assim nos mostra Blanchot, em toda sua reflexão literária. Essa escrita é o advento do exterior, do fora, da noite – todos esses denominativos tentam dar conta de uma potência que convoca imperativamente o escritor. Essa potência é a inspiração, que, não nos enganemos, não é a alegre salvação do escritor que encontra uma bela saída, antes, é a perdição dele, o qual, não podendo resistir ao excesso de demanda que o ultrapassa, escreve para livrar-se de uma carga que excede seus limites.

Blanchot, em vários livros, nos fala o neutro pela letra de sua experiência e a de outros escritores:

Esse tipo de escritor de que fala Blanchot escreve na síncope da representação, no desabamento do ser, das leis, dos limites, da própria palavra, explodindo as totalidades em câmera lenta, constituindo uma queda que dá várias voltas e nunca se finaliza (BEDRAN, 2004, p. 61).

também são decodificados no cérebro através de sinais elétricos, que chegam ao cérebro através de ondas elétricas, como quando captamos luzes e sons.

Relembremos o significado de síncope:

Sf.1. *Med.* Perda temporária da consciência, devida à má irrigação sanguínea cerebral. 2. *Gram.* Supressão de fonema (s) no interior da palavra. [Ex.: maior>mor.] 3. *Mus.* Alteração de um ritmo musical, na qual se acentuam as notas correspondentes a um tempo fraco do compasso, prolongando-as sobre o tempo forte seguinte (FERREIRA, 2001, p. 677).

Quando o sangue falta, a consciência tem uma lacuna. Nessa, o “eu” enfraquecido deixa de ter propriedade e deixa o outro falar e escrever uma palavra que experimenta um desgaste no interior dela mesma. É como se o selo da palavra fosse quebrado, e, nesse movimento, um ruído, um zumbido, um som fossem ouvidos. Ou como se, estranhamente, esse som já estivesse demandando ao escritor, que não é mais o “eu”, para que quebrasse a palavra, para que se deixasse ouvir uma outra música que repousa nos intervalos das notas perceptíveis.

Esse som é neutro, neutraliza o eu, neutraliza a linguagem, neutraliza o espaço, o tempo, o ser. Quem o diz? A ausência do ser. Como o diz? Num murmúrio interminável. Para quê o diz? A fim de que o escritor o silencie pela escrita. Exigências vazias que parecem, unicamente, pretexto para um exercício prazeroso, o gozo da escrita. E seria, não fosse o sentido de risco e desespero que fazem muitos escritores naufragarem nessa onda, perderem sua razão, sua vida. Esses, mesmo pressentindo a perda, não conseguem se desviar desse ponto:

A descoberta do desastre, a queda do astro, o ponto de queda do saber absoluto, da ilusão de completude, a chegada do pensamento ao seu ponto de impensável impõem, em Maurice Blanchot, uma ética: à pergunta sobre o princípio de sua ação de escritor, ele responde escrevendo, des-escrevendo narrativas litero-teóricas de nosso destino de queda sem fim, da errância da descoberta da morte (que é um equivalente psíquico da castração, já que, diz Freud, de nenhuma das duas o inconsciente tem traço) (MAIA, 2004, p. 52).

A-bordar a morte, a-bordar o ser e o não-ser, eis a questão do neutro. Para tal, é oportuno citarmos Blanchot (2005) sobre o que diz da “interrupção”: intermitência de uma ação linguística, de um estado, de uma existência:

Mas existe um outro tipo de interrupção, mais enigmático e mais grave. Ele introduz a espera que mede a distância entre dois interlocutores, não a distância redutível, mas a irredutível. A isto me referi inúmeras vezes nestes estudos, e bastará mais uma alusão. No espaço inter-relacional, posso tentar comunicar-me com alguém de diversas maneiras: uma primeira vez,

considerando-o como uma possibilidade objetiva do mundo e conforme as modalidades da objetividade; uma segunda vez, olhando-o como um outro eu, muito diferente talvez, mas cuja diferença passa por uma identidade primeira, aquela de dois seres tendo o igual poder de falar na primeira pessoa: uma terceira vez, não mais numa relação mediata de conhecimento impessoal, ou de compreensão pessoal, mas numa tentativa de relação imediata, o mesmo e o outro pretendendo perder-se um no outro ou aproximar-se um do outro segundo a proximidade do “Tu” que esquece ou apaga a distância. Estas três relações têm em comum o fato de tenderem para a unidade: o “Eu” quer anexar o outro (identificá-lo a si) fazendo dele a sua coisa ou estudando-o como uma coisa, ou ainda ele quer reencontrar no outro um outro eu mesmo, seja pelo reconhecimento livre ou pela união instantânea do coração. Sobra uma outra modalidade (sem modo). Desta feita, não se trata mais de uma busca unificadora. Eu não quero mais reconhecer no outro aquele ou aquilo que uma medida ainda comum, o fato de pertencer a um espaço comum, mantém numa relação de continuidade ou de unidade comigo. Agora, o que está em jogo, é a estranheza entre nós, e não somente esta parte obscura que escapa a nosso mútuo conhecimento e não é nada mais do que a obscuridade da posição no eu – singularidade do eu singular – estranheza que é ainda muito relativa (um eu está sempre próximo de um eu, mesmo na diferença, na competição, no desejo e na necessidade).

Agora, o que está em jogo e pede entrar em relação, é tudo o que me separa do outro, quer dizer, o outro, na medida em que eu estou infinitamente separado dele, separação, fissura, intervalo que o deixa infinitamente fora de mim, mas também pretende fundar minha relação com ele sobre esta própria interrupção que é uma *interrupção de ser* – alteridade pela qual ele não é para mim, é preciso repeti-lo, nem um outro eu, nem uma outra existência, nem uma modalidade ou um momento da existência universal, nem uma sobre-existência, deus ou não-deus, mas o desconhecido em sua infinita distância (BLANCHOT, 2005, p. 133).

A extensa citação se mostrará oportuna, pois, ao longo deste capítulo, a concisão e o esclarecimento nela contidos nos auxiliarão no tratamento detalhado que propomos. Pois bem, como o neutro, onda sem corpo de origem, murmúrio sem fim ou início, não se deixa apreender na totalidade, pois a “profundidade não se entrega frontalmente, só se revela dissimulando-se na obra” (BLANCHOT, 2001, p. 72), investiguemos os traços que ele deixa na obra escrita.

Sejam, pois, pelos seguintes traços que o neutro, em trabalho, dissimula-se, mostra-se ao ocultar-se: Desaparecimento, Impessoalidade, Ambiguidade, Luta, Potência Sonora.

2.1 Desaparecimento

Para mim morrer somente significaria entregar um nada ao nada; mas isto é inconcebível, porque como poderia alguém, mesmo sendo um nada, entregar-se conscientemente ao nada; e não somente a um nada vazio, porém a um nada atroador, cuja nulidade somente consiste em sua incompreensibilidade.

Diário, F. Kafka, 04 de dezembro de 1913.

Dentro desse traço, a morte, entendida também como dispersão e/ou dilaceramento, surge como variação de um mesmo sentido. Algumas dessas variações – morte, dispersão, dilaceramento –, e mesmo o traço que as agrega, poderiam ser alinhadas ao traço da *Impessoalidade* se tomássemos apenas seus significados de forma mais geral. Aprofundando em seus sentidos e como se configuram na escrita neutra, elas, entretanto, têm particularidades que contrastam com os sentidos que obtemos, como veremos à frente, no próximo traço.

Como se dá o desaparecimento numa escrita neutra? Melhor dizendo, por que ele se dá? Veremos que potência de neutro, em seu traço de impessoalidade, configura a escrita literária como advinda da ausência de ser, do vazio, autorizando-nos a dizer que o sujeito é desaparecido¹². Como se resolve esse desaparecimento, indo em outra direção que não a impessoalidade? A morte – conceitual ou temática –, a dispersão e o dilaceramento são formas que escolhemos para mostrar como esse traço se configura.

Primeiramente, tomemos uma característica da linguagem frente aos seres e às coisas. Na sua materialidade e concretude, eles existem, podemos tocá-los, apontá-los, relacionarmos-nos com sua presença. Entretanto, a partir do momento em que os nomeio, não preciso mais da presença deles para dizer deles. Nesse sentido, a linguagem autoriza os seres e as coisas a desaparecerem, pois a linguagem os traz, mesmo em sua ausência. Aliás, se tomarmos como modelo o mundo das ideias de Platão, o nome das coisas e dos seres, por agruparem, no conceito que o nome carrega, uma infinidade de possibilidades de materialização desse

¹² *O Desaparecido* é ou não, por acaso, título de um dos romances inacabados de Kafka, também conhecido por *América*.

nome¹³, podemos dizer que a linguagem não só autoriza, mas necessita do desaparecimento da coisa ou do ser para presenciá-lo de forma mais abrangente:

Admirável poder. Mas algo estava ali e não está mais. Algo desapareceu. Como encontrá-lo, como me voltar para o que é antes, se todo o meu poder consiste em fazer o que é depois? A linguagem da literatura é a busca desse momento que a precede. Geralmente ela a nomeia existência; ela quer o gato tal como existe, o pedregulho em seu *parti pris* de coisa, não o homem, mas este, e neste, o que o homem refuta para dizê-lo o que é fundamento da palavra e que a palavra exclui para falar [...] (BLANCHOT, 1997, p. 315).

Esse desaparecimento, que constitui a linguagem e que é o tormento da linguagem literária, a linguagem resolve-o apostando na materialidade da própria linguagem. Essa materialidade vai além do aspecto físico dos suportes da escrita: papel, tinta, traço, letra. Pensemos, sim, na materialidade desses suportes que já nos auxiliam no exercício da linguagem, que já nos possibilitam o exercício de trazer o corpo dos seres e coisas antes de seu estado de seres e coisas. Por outro lado, pensemos, também, na materialidade que a linguagem trabalha para fazer aparecer aquilo que não tem corpo, o pensamento, e, ainda mais, aquilo que se situa entre o corpo e o pensamento. Como, lembrando do desaparecimento de que a linguagem é constituída, fazer desaparecer aquilo que nem sabemos como aparece? A tensão que surge no corpo do texto, ao tentar executar esse movimento, parece que faz desaparecer, por exemplo, um pensamento que ela mesma fez aparecer. Eis uma possível realização desse paradoxo. A respeito de Kafka, Blanchot ressalta:

Conhecemos esses desenvolvimentos que, especialmente no *Diário*, se constroem de modo tão estranho. Em torno de uma afirmação principal, vêm-se colocar as afirmações secundárias que a apóiam globalmente, ao mesmo tempo esboçando algumas restrições. Cada restrição se encadeia a uma outra que a completa, e, ligadas entre si, elas formam em conjunto uma construção negativa, paralela à construção central, que ao mesmo tempo prossegue e se conclui: chegada a termo, a afirmação está ao mesmo tempo inteiramente desenvolvida e inteiramente retirada; não sabemos se a tomamos pelo avesso ou pelo direito, se estamos diante do edifício ou do fosso onde o edifício desapareceu (BLANCHOT, 1997, p. 30).

Quando se é chamado à fidelidade à essência da linguagem, quando se está na frequência do rumor incessante do neutro, o desaparecimento, como um dos traços dessa neutralidade, toma o corpo da escrita, tencionando-a neste dilema: ela caminha para o desaparecimento, como

¹³ O conceito que recebe o nome de “gato” diz respeito a todas as raças, tamanhos, cores, tipos de gatos conhecidos e possíveis.

sua condição essencial, mas, nesse caminhar, ela coloca-se mais presente, percorrendo o espaço da folha, contrapondo-se, esticando-se, mostrando que a única maneira de desaparecer é reforçando sua presença. “Ela é tensão para um horizonte perigoso onde procura em vão desaparecer” (BLANCHOT, 1997, p. 29).

O escritor, já apartado de si, pois a linguagem de que se serve já o despe de sua natureza (como veremos na *impessoalidade*), avança em vão, repete-se, repete-se, repete-se, procurando dar vida ao seu escrito, ignorando que, nesse movimento impossível, a morte já é parceira:

O escritor se sente presa de uma força impessoal que não o deixa viver ou morrer. A irresponsabilidade que ele não pode superar torna-se a tradução dessa morte sem morte que o espera à beira do nada, a imortalidade literária é o próprio movimento pelo qual, até no mundo, um mundo minado pela existência bruta, se insinua a náusea de uma sobrevida que não é uma, de uma morte que não põe fim à nada. O escritor que escreve uma obra se suprime nessa obra e se afirma nela. Se a escreveu para se desfazer de si, acontece que essa obra o compromete e o chama, e, se escreveu para se manifestar e viver nela, vê que o que fez não é nada que a maior obra não vale o ato mais insignificante, e que o condena a uma existência que não é a sua e a uma vida que não é vida. Ou, ainda, ele escreveu porque ouviu, no fundo da linguagem, esse trabalho da morte que prepara os seres para a verdade de seus nomes (BLANCHOT, 1997, p. 326).

Essa “força impessoal” é a própria morte que, na linguagem, vela no fundo das palavras, mostrando que, no ato de desaparecer a coisa e o ser ao nomeá-los, é ela, soberana morte, que engendra todo o mecanismo da linguagem, prendendo o escritor num ciclo vicioso. A palavra duplicada, desdobrada, repetida, ambígua, estranha é recurso pelo qual a morte se faz ecoar no trabalho do texto literário, preparando o caminho. Blanchot (1997, p. 90) conclui, em certo ponto, ao analisar palavras de Kafka, que o escritor escreve para morrer, e que “é aquele que recebeu o seu poder de uma relação antecipada com a morte.”

Afastemos qualquer ideia simplista de morte. A morte, deste ponto de vista literário, é conquistada. Também não é a bela morte grega, em que o herói sabe que será honrado pelos vivos e terá um bom lugar no eterno. A morte literária é impessoal, vazia, não conduz a um bom lugar, nem a um mau lugar. É do campo metafísico, mas de uma transcendência vazia: os deuses, porque nomeados, também desapareceram. Ela não permite nenhum pensamento romântico de retorno ao Uno primordial: apenas o desconhecido, o obscuro, o mistério.

Por isso, a linguagem prepara “os seres para a verdade de seus nomes”. Sendo a morte que torna a vida possível, ela tem seu espaço dilatado na escrita neutra. No corpo da escrita, a experiência da morte surge como temática, porém ela não necessariamente indica um fim, não entendendo, com isso, tratar-se de uma indicação de um começo em outra esfera:

Resta, entretanto, no momento em que o fuzilamento era apenas uma espera, o sentimento de leveza que eu não saberia traduzir: liberado da vida? O infinito que se abre? Nem felicidade, nem infortúnio. Nem a ausência de medo e, talvez, já o passo além. Eu sei, eu imagino que esse sentimento inalisável modificou o que lhe restava de existência. Como se a morte fora dele apenas pudesse, a partir de então, opor-se à morte nele. “Eu estou/sou vivo. Não, você está/é morto” (BLANCHOT, 1994).

Nesse fragmento da narrativa *L'instant de ma mort*, Blanchot (1994)¹⁴ fala de um jovem homem que escapa do fuzilamento dos soldados nazistas. Narrada em terceira pessoa – “ele” –, ao final da narrativa, a primeira pessoa – “eu” – toma a palavra: “Resta apenas o sentimento de leveza que é a própria morte ou, para dizê-lo mais precisamente, o instante de minha morte, a partir de então, sempre em instância” (BLANCHOT, 1994).

O fato de narrar-se em terceira pessoa, depois em primeira, esse câmbio entre o “ele” e o “eu”, a ausência de nome da personagem, se se trata do próprio autor ou não que está narrando, isso pouco importa aqui, são questões que, no próximo traço, *Impessoalidade*, desenvolveremos. O importante aqui é o “sentimento inalisável” do instante: a contraposição da morte “fora dele” à “morte nele” e, ainda, a morte “sempre em instância”. No neutro, a morte não chega, mas não cessa de chegar. Ela tem a ver com o eterno retorno. Ela é nossa mais íntima conhecida, a reconhecemos na experiência do estranho – que Freud (1969) nos mostra o quão familiar nos é – e na experiência da repetição, que se apresenta nos duplo, na ambiguidade.

A repetição, Freud também o mostra, é instinto de conservação no ser humano, que pretende retornar ao estado original das coisas. Originalmente, o estado inanimado precede o estado animado da matéria. Assim, o instinto de conservação procura garantir que o corpo, matéria animada, retorne, à sua maneira, ao estado inanimado:

Trata-se de instintos componentes cuja função é garantir que o organismo seguirá seu próprio caminho para a morte, e afastar todos os modos possíveis

¹⁴ Tradução inédita de Márcio Venício Barbosa.

de retornar à existência inorgânica que não sejam os imanentes ao próprio organismo. (FREUD, 1996, p. 56)

“Dáí a cada um sua morte!” Blanchot (1987) dá-nos esse verso de Rilke, ilustrando como a morte pactua com a arte, com a literatura. Assustadora semelhança entre uma dedução científica e a inspiração artística. Kafka, Rilke, Mallarmé, Höelderlin, Válerly, Bataille, Sade, René Char são apenas alguns autores em cujas obras Blanchot localizará a morte, após experienciar o trabalho da morte em sua própria escrita: *Tomas o obscuro*, *Pena de Morte*, *O instante de minha morte*, dentre outros.

O neutro, essa “força impessoal” que suspende o escritor entre vida e morte, que o faz ouvir o trabalho da morte no fundo da linguagem, ecoando em repetição incessante de termos, temas, figuras que, em suma, falam da própria morte, traz a palavra que instaura uma situação de desamparo ao escritor – desamparo dos seres, dos deuses, do infinito, do nomeável –, já que instaura a ausência de tudo e do Todo.

O traço de desaparecimento, que se desdobra na morte, entendida, também, como dispersão, dilaceramento, pode brindar-nos em sua faceta de despojamento, como em *O desejo de ser pele vermelha*, de Kafka:

Se alguém pudesse ser um pele-vermelha, sempre alerta, cavalgando sobre um cavalo veloz, através do vento, constantemente sacudido sobre a terra estremeçada, até atirar as esporas, porque não fazem falta esporas, até atirar as rédeas, porque não fazem falta rédeas, e apenas visse diante de si que o campo era uma pradaria rasa, teriam desaparecido as crinas e a cabeça do cavalo (KAFKA, 1965, p. 47).

2.2 Impessoalidade

Embora tivesse escrito claramente meu nome no registro do hotel, e embora já me escrevessem duas vezes corretamente, continuo contudo inscrito abaixo com o nome Josef K. Terei que lhes recordar a verdade, ou terei que deixar que eles me recordem a mim?

Diário, F. Kafka, 28 de janeiro, 1922.

Poderíamos pensar que todo escritor, ao criar personagens diversos, realidades distintas na ficção, despersonaliza-se, vive em outras personagens tão diferentes de si, dando voz de tal maneira às criações que, de certa forma, a escrita torna-se, conseqüentemente, impessoal. Pela ótica blanchotiana, as coisas não são bem assim. Multiplicar-se em personagens, como faz (bem ou mal) todo romancista que vislumbra, por exemplo, atingir o maior número de leitores, nada mais é do que uma forma calculada e controlada de se distribuir na ficção, mas de se reafirmar individualmente nela. Nela, o autor, talvez pensando na recepção que o livro terá, decide o curso dos acontecimentos, pode, até mesmo, já ter previamente esboçado toda a narrativa, e administra sua inspiração para não se afastar das metas. O autor está presente, totalmente personalizado, porém fora da obra. Ele não permite que a obra aconteça, realizando um projeto do ego.

A impessoalidade, como traço do neutro, é de outra exigência:

A obra exige do escritor que ele perca toda a “natureza”, todo o caráter, e que, ao deixar de relacionar-se com outros e consigo mesmo pela decisão que o faz “eu”, converta-se no lugar vazio onde se anuncia a afirmação impessoal (BLANCHOT, 1987, p. 50).

A impessoalidade acontece quando o autor é tragado pela obra: ele entra e perde-se; reproduz-se em figuras nas quais o percebemos nitidamente, mas ele mesmo não consegue distinguir entre ele e elas.

Formalmente, impessoalidade diz respeito ao aspecto de determinados verbos, em que é inconcebível atribuir-lhes a ação como sendo executada por um sujeito. Um texto impessoal dá-nos, então, a sensação de que ninguém age. Como pensarmos um texto, nesses aspectos, que não seja, unicamente, uma descrição de um panorama, de uma paisagem, de objetos? Como ter a sensação de que não há ação de alguém objetivo e, ao mesmo tempo, de que há alguém a agir, a falar? E se, aprofundando um pouco mais, agregasse à descrição do panorama, da paisagem, de objetos, a descrição de pensamentos, sendo que tais descrições configuram-se como fala de alguém que, nem sempre, distingue-se do que descreve? Ou seja, a origem da fala, no texto escrito, fica num entre-lugar de descrição, do pensamento e do corpo da personagem. É possível um texto assim?

Já que a palavra nos veio, pensemos, então, que um texto assim seja impossível, e, sendo que ele existe, o impossível torna-se a possibilidade desse texto impessoal. Que sujeito nos resta nesse texto? O autor. Então, toda essa fala impossível não passa de técnica, de um ardil do escritor para criar a sensação estranha no texto? E se não for esse o caso? E se o escritor, tal qual seu texto, percebe-se invadido por essa impessoalidade e, encantado e desesperado, percebe-se escrevendo coisas que parecem atravessá-lo, que avançam à sua frente, tomando-lhe a autonomia que ele pensava ter na escrita? E se, inevitavelmente, percebe-se sendo escrito, como figura, personagem, pensamento, já que o que o atravessa, apesar de parecer vir de tão longe, é, no entanto, o que de mais íntimo ele presente ter?

Desse autor, que metamorfoseado em seu texto, que se escreve e se desconhece ao avançar, arriscaríamos dizer que ele seja o sujeito que resta no ato da escrita? Há risco em dizer:

Ele só atentava para suas mãos, ocupadas em reconhecer os seres misturados nele e dos quais elas mal discerniam o tipo: cachorro representado por uma orelha, pássaro substituindo a árvore sobre a qual cantava. Graças a esses seres que se dispunham em atos estranhos a qualquer interpretação, edifícios, cidades inteiras se construíram, cidades reais feitas de vazio e de milhares de pedras amontoadas, criaturas rolando sobre o sangue e, às vezes, rasgando artérias, que faziam o papel daquilo Thomas chamava, antes, idéias e paixões (BLANCHOT *apud* TEIXEIRA, 2004, p. 66).

A impessoalidade como traço do neutro, Blanchot, antes de comprová-la em suas teorias ao situá-la em textos de outros autores, já a experienciava em seu primeiro romance, *Thomas, o obscuro*, como se, ali, ele iniciasse sua “procura pela essência da obra” (TEIXEIRA, 2004, p. 64). Desse modo, a impessoalidade acompanha Blanchot e ele a persegue em suas narrativas teórico-literárias e em suas abordagens a vários autores. Nessas abordagens, ele confirma a particularidade da escrita literária:

Maurice Blanchot indicou, a propósito de Kafka, que a elaboração da narrativa impessoal (quanto a este termo, observe-se que a “terceira pessoa” é sempre dada como um grau negativo de pessoa) era um ato de fidelidade à essência da linguagem, já que esta tende naturalmente para sua própria destruição. Compreende-se, então, que o “ele” seja uma vitória sobre o “eu”, na medida em que realiza um estado mais literário e ao mesmo tempo, mais ausente. Todavia, a vitória está permanentemente comprometida: a convenção literária do “ele” é necessária ao desbaste da pessoa, mas a todo instante corre o risco de atravancá-la com uma espessura inesperada (BARTHES *apud* BARBOSA, 2004, p. 112).

Nesse risco da escrita que desbasta o ser, nessa fidelidade à essência da linguagem que tende para sua destruição, o ser, já se sentindo produto dessa mesma linguagem, sente, igualmente, a destruição de si: desnatura-se. Impregnado desse movimento vertiginoso, ele deixa de relacionar-se com os outros e consigo mesmo, não por um capricho de ofício. O escritor, que sente a impessoalidade tomar corpo, percebe-se perdendo o que de mais valioso muitos procuram conquistar: a percepção de sua identidade, que o faz reconhecer-se como ser, conhecer o mundo e relacionar-se. Daí advém a solidão que a obra inaugura. Uma solidão que não é reclusão para a criação, mas a essência do “ato só de escrever”. E, nesse ato desesperado, o escritor que só escreve perde-se cada vez mais e só se encontra ao escrever. O movimento impessoal é sem fim:

Escrever é o interminável, o incessante. Diz-se que o escritor renuncia a dizer “Eu”. Kafka observa, com surpresa, com um prazer encantado, que entrou na literatura no momento em que pôde substituir o “Eu” pelo “Ele”. É verdade, mas a transformação é muito mais profunda. O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela (BLANCHOT, 1987, p. 17).

O “encantamento” é passageiro, pois quem entra na literatura, nos moldes blanchotianos, não traz uma alegria tranquila. Na verdade, o “encantamento” é cabível, porém, nos termos dos contos de fada: “ele está encantado” significa que alguém o encantou (no nosso caso a literatura o “tocou” com seu canto estranho), transformando-o num ser diferente (no nosso caso, em uma ausência de ser), que está fadado a uma vida que não é a desejada. Como quebrar o encanto? Talvez, ouvindo alguém que fala, estranhamente e ininterruptamente, dentro de si. O que ele diz? Escreve! Então é só isso? Só, escreve! O quê?

O escritor sente, com toda a capacidade do seu ser (na verdade, sente até onde se ultrapassa o ser), o imperativo: escreve! Não se distinguindo se é um desejo “dele” ou uma exigência de “alguém”, não distinguindo de onde vem, essa palavra obriga-se à escritura. O que se escreve é a fala de ninguém:

[...] o “ele” narrativo marca assim a irrupção do outro – entendido *neutro* – em sua estranheza irreduzível, em sua perversidade retorcida. O outro fala. Mas, quando o outro fala, ninguém fala, pois que o outro, a que se deve evitar honrar com uma maiúscula que o fixaria em um substantivo de majestade, como se possuísse alguma presença substancial, inclusive única, precisamente nunca é só outro, talvez não seja nem o um, nem o outro, e o neutro que o assinala o retira de ambos, como da unidade, estabelecendo-o

sempre fora do termo, do ato ou do sujeito em que pretende oferecer-se (BLANCHOT, 1991, p. 236 *apud* ANDRADE, 2004, p. 90).

Essa ausência que fala, não sendo a unidade do “ele” com o “outro”, sendo o fora da própria linguagem, já se mostra ser inconcebível como pensamento dialético. A palavra impessoal é não-dialética, pois apresenta-se fora da ideia da comunicação que, entre divergências e convergências, constrói unidades que movimentam a história. A palavra impessoal tem, ainda, em Blanchot, a designação de outrem. Outrem, outras pessoas, falaria no texto escrito como um coletivo impessoal. Entretanto, outrem confunde-se com outro, com ele, com o eu, sujeito do escritor, apesar de ser a marca da diferença:

Outrem não é, com efeito, a palavra que se gostaria de conservar. Ela vem no entanto de longe, utilizada já na língua épica. Outrem é o Outro regido pela palavra “ele” como modelo, que tinha então apenas um uso complementar. Outrem, segundo certos gramáticos meticolosos, não deveria nunca empregar-se na primeira pessoa. Posso aproximar-me de outrem, outrem não se aproxima de mim. Outrem é, portanto, o Outro, quando não é sujeito. Se utilizarmos esta particularidade lingüística como lembrete, poderíamos dizer que Outrem não tem ego, mas que essa falta não faz dele um objeto (BLANCHOT, 2001, p. 124).

Um coletivo impessoal com seu rosto enorme e indefinível, um outro sem ego, entretanto não sendo um objeto ou “uma voz de carvalho” como era a voz profética que Sócrates recusava aceitar como portadora da verdade, a palavra impessoal aproxima-se da palavra do oráculo, palavra que tem vibração divina, pois remete à origem. A impessoalidade da palavra sagrada é aproximada à impessoalidade da escrita, como forma de Blanchot clarear-nos essa faceta desse rosto sem corpo, sem personalidade.

Como a palavra sagrada, o que está escrito vem não se sabe de onde, é sem autor, sem origem, e, desse modo, envia a algo de mais original. Por detrás da palavra escrita, ninguém está presente, mas ela dá voz à ausência, como no oráculo, onde fala o divino, o próprio deus nunca está presente em sua palavra, e é a ausência de deus que fala então. E o oráculo, não mais que a escrita, não se justifica, não se explica, não se defende: não há diálogo com a escrita e não há diálogo com o Deus (BLANCHOT, 1982, p. 08).

Entretanto, apesar de reconhecer que essa palavra não admite o diálogo, Blanchot (2005), paradoxalmente, mostra como o recurso do diálogo possibilita-nos suportar o peso dessa

palavra do vazio que nos ultrapassa. Isso veremos mais detalhadamente adiante, ao abordarmos a ambiguidade.

Palavra do outro, de outrem, do exterior, do fora, da noite, palavra sagrada, da ausência de ser..., designativos da linguagem num exercício do pensamento para exprimir o que se situa fora da linguagem. O impessoal, um dos traços formais do neutro, é incessante como o murmúrio, uma das características que Blanchot percebe no neutro e que veremos em outro traço.

Antes de encerrarmos a abordagem desse traço e passarmos ao próximo, uma pequena narrativa *impessoal* de Kafka: *A excursão à montanha*.

– Não sei – exclamei sem voz –, realmente não sei. Se não vier ninguém, não vem ninguém. Não fiz mal a ninguém, ninguém me fez mal, e contudo ninguém quer ajudar-me. Absolutamente ninguém. E entretanto não é assim. Simplesmente, ninguém me ajuda; se não, absolutamente ninguém me agradaria. Eu gostaria muito – por que não? – de fazer uma excursão com um grupo de absolutamente ninguém. Naturalmente, à montanha; aonde mais? Como se apinham esses braços estendidos e entrelaçados, todos esses pés com seus inúmeros passinhos! Certamente, todos estão vestidos a rigor. Vamos tão contentes, o vento coleia pelos interstícios do grupo e de nossos corpos. Na montanha nossas gargantas sentem-se livres. É assombroso que não cantemos (KAFKA, 1965, p. 35).

2.3 Desvio

Não posso continuar escrevendo. Cheguei ao limite definitivo, onde ficarei esperançado talvez durante anos, para depois tornar a iniciar talvez novo relato, que também ficará por terminar.

Diário. F. Kafka, 30 de novembro, 1914.

Pensamos já ter esclarecido que o neutro apresenta-se de várias formas, que a “profundidade não se entrega frontalmente, só se revela dissimulando-se na obra”. Essa dissimulação confere um dos traços que denominamos *desvio*.

O neutro não pode deixar de se colocar: ou por ser de matéria distinta da que os sentidos podem captar, ou por saber-se inapreensível na totalidade, ou por querer fazer conosco um jogo, preparando-nos para o confronto final, desvia-se na linguagem pela qual se faz ouvir em seu ruído incessante. Consequência desse desvio: o escritor percebe sua escrita, também, utilizando-se de desvios em várias instâncias: desvio de um sentido único (contradição, ambiguidade); desvio de um sentido humano (impossibilidade); desvio na apreensão das ideias (fuga); desvio na concretização das ideias (inacabamento). Entendemos, também, que o desvio do ser resulta nos traços, já abordados, do desaparecimento e da impessoalidade. Por isso, a escrita literária é dissimulada. Quanto mais ela busca a sua verdade, mais dissimula-se:

Podemos, pelo menos, delimitar a experiência desta *neutralidade* que age no desvio? Um dos traços característicos desta experiência é de não poder ser assumida como sujeito na primeira pessoa, por aquele em quem ela acontece e de não realizar-se senão introduzindo no campo de sua realização a impossibilidade de sua conclusão. Experiência que, escapando a toda possibilidade dialética, recusa qualquer evidência, qualquer percepção imediata, como também ignora qualquer participação mística (BLANCHOT, 2001, p. 59).

Como já o dissemos, esse desvio do “eu” configura o traço da impessoalidade. O que escapa à possibilidade, juntamente ao escape do sujeito, não é somente a formalidade de configurar a primeira ou a terceira pessoa, é algo bem mais profundo, sendo essa consequência formal uma ínfima tradução. Devemos falar em desvio do ser e, com isso, desvio do mundo possível em que este ser se instaura. O mundo torna-se impossível, logo, a escrita só pode desaguar impossibilidades: de enredo, da linguagem, de personagens, de conclusão, de sentido.

A impossibilidade dialética é consequência lógica num espaço em que esse desvio oculta a percepção imediata e qualquer unidade. Não sendo possível uma meta de unidades, nem a partir do confronto de argumentos divergentes, a escrita torna-se não-dialética. Nem mesmo uma unidade transcendente é perseguida, pois, como vimos, a morte acontece em instância, os deuses se ausentaram.

Uma espiral de impossibilidades se realiza na linguagem, que já é reflexo, ela mesma, dessa impossibilidade. Desdobramentos infinitos de impossibilidades, em desenvolvimentos divergentes e convergentes em que, por vezes, a linguagem parece desaparecer. A impossibilidade em essência revela ao escritor o que ele mais teme: o fracasso de qualquer

projeto literário. Por isso, a inacababilidade é consequência dessa pressão. Por isso, Kafka não termina seus três romances e vários de seus contos. Por isso deseja queimar sua obra.

O escritor que experiencia essa neutralidade, no que ela traduz-se em impossibilidade, não tem sossego. O dilema fá-lo mergulhar em sua essência de ser. Entretanto, vê-se questionando a própria ontologia, entendendo-se a si mesmo como, igualmente, impossível. O escritor é um ser impossível! Nessa constatação, nessa tensão, a loucura e o suicídio tornam-se, para muitos, meio de fuga. E não nos basta apostar nas soluções que o conhecimento científico da linguagem do inconsciente propõe-nos através da sublimação. O horror que essa neutralidade inaugura não se purga pela escrita, apesar de ser esse o único caminho vislumbrado pelo escritor, mas fadado ao fracasso:

Mas as coisas não são sempre tão simples, e é preciso dizer que há um outro nível da experiência no qual vemos Michelangelo tornar-se cada vez mais atormentado, e Goya cada vez mais possuído, assim como o claro e alegre Nerval acabar enforcado num poste, e Höelderlin morrer para si mesmo, perdendo a posse racional de si mesmo por ter entrado no movimento demasiadamente forte do devir poético (BLANCHOT, 2005, p. 315).

Blanchot (1997) ressalta que a literatura começa quando ela coloca-se como questão. Entretanto, ao começar, ela já anuncia o desespero ao escritor: a questão posta pela literatura não tem resposta. A abordagem do espaço literário coloca o escritor em contato com o que ele tem de essencial, que é o seu desvio de ser: o mistério, o desconhecido:

Conclusão momentânea dessas observações: o homem sempre desviou-se de si próprio enquanto questão profunda, sobretudo quando esforçou-se em percebê-la como questão última, a questão de Deus, questão do ser (BLANCHOT, 2001, p. 59).

A questão da literatura não se responde, escreve-se para fugir de seu peso. Para ela, não há saída, somente o movimento incessante da fuga:

Mesmo quando ela se apresenta sob a forma clara que parece exigir a conveniência de uma resposta, só podemos fazer-lhe frente reconhecendo que ela se formula como a questão que não se formula. Manifesta, ela permanece fugidia. A fuga é uma de suas maneiras de estar presente, no sentido de que ela não deixa de atrair-nos para um espaço de fuga e irresponsabilidade. Interrogar-se de modo profundo, portanto, não é interrogar-se profundamente, é, igualmente, fugir (acolher o atalho da impossível fuga). Não obstante, essa fuga talvez nos ponha em contato com algo essencial (BLANCHOT, 2001, p. 52).

Do mesmo modo que escrever é pactuar com a morte sempre em instância, é, também, admitir a fuga em instância. Como fugir da questão essencial sem furtar-se à escrita, respondê-la sem encerrá-la num círculo, sendo a resposta, em verdade, força motriz que motiva a fuga? Respondendo dissimuladamente. A ambiguidade é a própria dissimulação. Nela, o escritor refugia-se e coloca-se, goza do prazer de escrever, fazendo troça da questão sem se destroçar. Preserva-se no texto, no desespero de um exercício do espírito que não quer sucumbir à epifania do vazio. Furta-se ao sim e ao não, abraçando-os no corpo do texto sem excluí-los:

Penso nesta afirmação de Apolo, quando, pela boca do poeta Baquílide ele diz a Admeto: “Tu é apenas um mortal; por isto teu espírito deve nutrir dois pensamentos ao mesmo tempo.” Logo falar várias palavras numa simultaneidade de linguagem.

O deus, dono do pensamento uno, tem a liberdade de desprezar-nos e de apiedar-se de nós por causa dessa dualidade, cuja responsabilidade nos atribui. Quanto a nós, devemos desdobrá-la em toda extensão de seu reino ao qual não escapa o céu, nem aqueles que Apolo não mais habita. Falar é sempre utilizar e aproveitar-se de uma duplicidade essencial – é a ambiguidade, é a indecisão do Sim e do Não – pretendendo reduzi-la pelas regras da lógica. Mas falar segundo a necessidade de uma irreduzível pluralidade, como se cada palavra fosse a repercussão indefinida dela mesma no seio de um espaço múltiplo, é demasiadamente pesado para um só: o diálogo deve nos ajudar a compartilhar esta dualidade; formamos uma dupla para carregar a dupla palavra, menos pesada então pelo fato de ser dividida e, sobretudo, tornada sucessiva pela alternância que se desdobra no tempo (BLANCHOT, 2001, p. 139).

O próprio Blanchot, em *A conversa infinita*, utiliza-se da forma dialogal, experienciando a neutralidade no momento mesmo em que se propõe a defini-la. Tal qual Nietzsche, ele também nos faz desconfiar do diálogo socrático como forma de buscar a verdade. É que a palavra socrática procura eliminar a obscuridade da origem, procura conhecer os interlocutores na ilusão de poder dar uma resposta definitiva. Assim, Sócrates – já tendo afastado o espírito das tragédias, conforme Nietzsche (1996) – afasta, segundo Blanchot (2005), toda a força que a palavra do diálogo traz em seu desdobramento da ambiguidade essencial.

O diálogo blanchotiano surge como necessidade do escritor de suportar o peso da neutralidade quando é ambígua. Nele, o “ele” impessoal dialoga com o “eu”. O escritor coloca-se diante dele mesmo, como outrem, admitindo-o como enigma. O “decifra-me ou te devoro” é repercussão incessante de um rumor neutro que o escritor percebe reverberar entre seu corpo e

pensamento. A ilusão de saída, de resposta, é falar, falar, falar..., escrever, escrever, escrever..., dialogar, dialogar, dialogar..., dissimular-se para si mesmo a fim de abordar sua obscuridade.

Lembremos que Édipo, ao deparar-se com a Esfinge, que o questiona, sabe que, se não responder, será devorado. Porém, ele não sabe que, respondendo na clareza de sua razão humana, mergulhará na ignorância trágica e se dilacerará, cegando-se:

O ser que questiona é necessariamente ambíguo: é a própria ambigüidade que questiona. O homem, quando se interroga, sente-se interrogado por algo inumano, e se sente às voltas com algo que não interroga. Édipo, diante da Esfinge, é, à primeira vista, o homem diante do não-homem. Todo o trabalho da questão está em conduzir o homem ao reconhecimento de que, diante da Esfinge, do não-homem, ele já está diante de si mesmo (BLANCHOT, 2001, p. 49).

Para o neutro, frente ao enigma da literatura, não há como se furtar. Entretanto, não há como responder definitivamente. A palavra escrita é dissimulada, desvia-se como estratégia de manter-se. É impossível resistir ao chamado da literatura, à sua questão: só se chega nela fugindo à questão da literatura, mas é impossível fugir. Só há não-saídas:

“Ah”, disse o rato, “o mundo torna-se a cada dia mais estreito. A princípio era tão vasto que me dava medo, eu continuava correndo e me sentia feliz com o fato de que finalmente via a distância, à direita e à esquerda, as paredes, mas essas longas paredes convergem tão depressa uma para a outra, que já estou no último quarto e lá no canto fica a ratoeira para a qual eu corro.”

“Você só precisa mudar de direção”, disse o gato e devorou-o (KAFKA, 2002).

2.4 Luta

A supremacia do negativo, provavelmente exaltada pela “luta”, há iminente uma decisão entre a loucura e a segurança.

Diário, F. Kafka, 02 de fevereiro, 1922.

O neutro em ação, em seu movimento de ambiguidade, de desvio, de indiferenciação do ser e não-ser, inevitavelmente, instaura um estado de tensão. Como ele ultrapassa a dialética, pois não há unidade em que a luta de ideais contrastantes possa repousar, a tensão coloca-se como princípio de uma linguagem que se faz eco do murmúrio incessante.

Há tensão porque se faz premente fugir do que se tem horror – não-existência do ser, o contato consigo mesmo, convertido em potência vazia de um outrem sem rosto –, do que se quer a todo custo alcançar – a verdade de seu ser, a morte que lhe pertence. A vida é uma linha de tensão entre o nascimento e a morte. Para o pensamento místico, a tensão é necessária como forma de desgastar a impureza do tecido dessa linha, atingindo uma pureza capaz de, talvez, eliminar a tensão inerente à existência mesmo em vida: iluminação. Para o pensamento religioso cristão, somente o rompimento da linha – que é tensa, como consequência da queda do homem do paraíso – leva ao reino de paz, ausência de tensão.

O escritor experimenta uma tensão pela linguagem, em que não vislumbra apaziguamento fora dela, e sabe que ela é culpada da tensão que o excede. É necessário lutar incessantemente, lembrando que a ambiguidade é uma forma de lutar, furtando-se ao combate da resposta sem, entretanto, furtar-se ao exercício da resposta. O escritor luta de corpo e alma com as palavras:

A dualidade do conteúdo e da forma, da palavra e da idéia, constitui a tentativa mais habitual para compreender, a partir do mundo e da linguagem do mundo, o que a obra, na violência que a faz uma, realiza como evento único de uma discordância essencial, no âmago da qual só o que está em luta pode ser apreendido e qualificado (BLANCHOT, 1987, p. 226).

Essa “discordância essencial” que há nos pares “palavra e ideia”, “forma e conteúdo” é a forma mais simples de, na linguagem do mundo, aproximar-nos do antagonismo que Blanchot (1982)¹⁵ nos revela como constante na obra, do neutro como potência inspiradora:

Existe, na experiência da arte e na gênese da obra, um momento em que esta ainda é apenas uma violência indistinta tendendo a abrir-se e tendendo a fechar-se, tendendo a exaltar-se em um espaço que se abre e tendendo a retirar-se da profundidade da dissimulação: a obra é, então, a intimidade em luta de momentos irreconciliáveis e inseparáveis, comunicação rasgada entre a medida da obra que se faz poder e a desmedida da obra que quer a impossibilidade, entre a forma em que ela se prende e o ilimitado em que ela se refuta, entre a obra como começo e a origem a partir de que não há jamais obra, onde reina a ociosidade [désœuvrement] eterna. Essa exaltação

¹⁵BLANCHOT, Maurice. *La bête de Lascaux*. Paris: Fata Morgana, 1982. Tradução inédita de Márcio Venício Barbosa.

antagonista é que funda a comunicação e é ela que tomará, finalmente, a forma personificada da exigência de ler e da exigência de escrever (BLANCHOT, 1982, p. 22).

Poderíamos elencar vários pares contrastantes com o intuito de demonstrar as formas pelas quais se personifica essa “exaltação antagonista”, trabalho que seria extenso, à forma desinteressante de um catálogo, e, certamente, pouco eficiente, pois o que importa verificar é a realização, na linguagem escrita, de situações de tensão como sendo reverberações dessa “violência indistinta” de antagonismos irreconciliáveis.

A luta é, tão somente, uma das formas de corporificar a tensão em personagens, figuras, ações. Indo do não-ser ao ser do escritor, poderíamos, analogamente, pensar que iríamos da luta do pensamento com a palavra à luta de personagens que se contrastam em essência – ou são a mesma pessoa, em essência. Lembremos o que dissemos sobre Édipo: ele vê-se a si mesmo ao deparar-se com a Esfinge. Poderíamos evocar os duplos míticos que se digladiam, buscam exterminar-se, como se o horror de conhecer-se no outro fosse demasiado forte, incitando à luta, à violência:

Caim, matando Abel, é o eu que, chocando-se à transcendência de outrem (aquilo que em outrem me ultrapassa absolutamente e que está bem representado na história bíblica, pela incompreensível desigualdade do favor divino), tenta enfrentá-la recorrendo à transcendência do assassinato (BLANCHOT, 2001, p. 111).

Assim, a tensão da “exaltação antagonista” da linguagem tem, na luta, uma forma de realização, de tradução do neutro. Não que a ação violenta da literatura resolva a tensão – ela é insolúvel. Talvez sua finalidade seja esticar, ainda mais, o tecido da linha de existência do escritor (e/ou leitor), fazendo dele(s) uma corda bem tensa que vibre, sofisticadamente, mais conforme o canto do desconhecido a fim de ir travando contato mais íntimo com a morte, já que se escreve “como preparação para morrer”, lembrando Kafka.

O escritor luta pela e com a linguagem. Ele cria, dá voz e corpo a um jogo vivo de embate de potências irreconciliáveis que o capturam, envolvendo-o no jogo que criava fora de si. Nessa luta, nesse assassinio (de personagens, de ideias), ele projeta-se e vê-se aniquilando outrem, parte de sua existência mais estranha e familiar, como tentativa de sobreviver ao obscuro. Ele prepara-se para morrer na escrita porque se agarra desesperadamente à vida:

As personagens de Kafka discutem e refutam. “Ele sempre refutou tudo”, diz uma delas. Essa lógica é, por um lado, a obstinação da vontade de viver, a certeza de que a vida não pode estar errada. Mas, por outro lado, já é, nas personagens, a força do inimigo que sempre tem razão (BLANCHOT, 2005, p. 226).

Como entender um “desejo de viver” em um escritor que escreve como meio de preparar-se para morrer? Estaríamos, porventura, no campo do desejo erótico e toda sua relação com o sagrado a partir do corpo? Blanchot (2001) fala-nos que o desejo metafísico é:

[...] desejo daquilo com o que não se foi nunca unido, desejo do eu, não somente separado, mas feliz com sua separação que o faz eu e, no entanto, tendo relação com aquilo de que ele permanece separado, do que ele não tem nenhuma necessidade e que é o desconhecido, o estrangeiro: outrem (BLANCHOT, 2001, p. 101).

Retornamos, desse modo, à tensão, pois o antagonismo entre eu e outrem – na palavra escrita, sob o véu dos duplos míticos, por exemplo –, que leva à tentativa de eliminação do “ele” para “eu” existir mais pleno, é, pelo que vimos, o desejo de outrem. É certo que o movimento do desejo erótico – Bataille nos mostra em seu livro, *O erotismo* – procura a união máxima com o outro através da fusão e da morte. Estaríamos, então, no movimento de retorno ao Eros platônico, ao Uno primordial.

Aqui, talvez, caiba uma delimitação de regiões que desenvolveremos mais à frente. Segundo o pensamento blanchotiano, Kafka situa-se na região média, por seu apego a aspectos mundanos. Cremos que essa particularidade do desejo seja uma forma de distinguir o quão o neutro aparta o escritor do mundo. A tensão existente na escrita, configurando-se como desejo metafísico, designaria uma região alta, talvez. Nessa região – já que não há corpo físico que suporte o desejo –, a tensão poderia desenvolver-se ao máximo, dilacerando apenas o corpo da linguagem e do espírito, anulando a tensão:

Quando a loucura recobriu inteiramente o espírito de Höelderlin, também sua poesia sofreu uma inversão. Tudo o que ela tinha de dureza, de concentração, de tensão quase insustentável nos últimos hinos, torna-se repouso, calma e força apaziguada. Por quê? Não o sabemos (BLANCHOT, 1987, p. 277).

Se a tensão assume seu tom físico, o escritor sente-se atormentado pelo fascínio, porém sente o peso de atração do mundo. A luta deixa de ser transfigurada somente na linguagem e passa a

ser, também, a luta do escritor que não se entrega plenamente ao espaço literário. Talvez, aí, consigamos clarear essa região média e entendermos melhor a escrita kafkiana.

Resta dizer que, seja na região média, seja na região alta, o neutro incita tensão na linguagem, a qual se realiza como luta. Se o assassinio é ou não solução para aliviar a tensão, é, de uma forma ou de outra, tentativa de libertação, como vemos no conto *O abutre*, de Kafka:

Era um abutre que bicava meus pés. Ele já havia estraçalhado botas e meias e agora bicava os pés propriamente. Toda vez que atacava, voava várias vezes ao meu redor, inquieto, e depois prosseguia o trabalho. Passou por ali um senhor, olhou um pouquinho e perguntou então por que eu tolerava o abutre.

— Estou indefeso – eu disse. – Ele chegou e começou a bicar, naturalmente eu quis enxotá-lo, tentei até enforcá-lo, mas um animal desses tem muita força, ele também queria saltar no meu rosto, aí eu preferi sacrificar-lhe os pés. Agora eles estão quase despedaçados.

— Imagine, deixar-se torturar dessa maneira! – disse o senhor. – Um tiro e o abutre está liquidado.

— É mesmo? – perguntei. – E o senhor pode cuidar disso?

— Com prazer – disse ele –, só preciso ir para casa pegar minha espingarda. O senhor pode esperar mais uma meia hora?

— Isso eu não sei – disse e fiquei em pé um momento, paralisado de dor.

Depois falei:

— De qualquer modo tente, por favor.

— Muito bem – disse o senhor. – Vou me apressar.

Durante a conversa o abutre escutou calmamente, deixando o olhar perambular entre mim e aquele senhor. Agora eu via que ele tinha entendido tudo: levantou vôo, fez a curva da volta bem longe para ganhar ímpeto suficiente e depois, como um lançador de dardos, arremessou até o fundo de mim o bico pela minha boca. Ao cair para trás senti, liberto, como ele se afogava sem salvação no meu sangue, que enchia todas as profundezas e inundava todas as margens (KAFKA, 2002, p. 132).

2.5 Potência Sonora

À noite e especialmente pela manhã sinto as dores e a possibilidade próxima de grandes estados de exaltação que me capacitariam a tudo e então, em meio ao ruído dentro de mim mesmo que eu não tenho tempo de suster, não consigo encontrar nenhum sossego. Afinal de contas, esse ruído não é outra coisa senão uma harmonia reprimida e sustida que, libertando-se, me encheria inteiramente, que mesmo se diluiria pelo espaço sem deixar de me lotar ainda.

Diário, F. Kafka, 02 de outubro de 1911.

Para falar desse traço, lembremos que Blanchot (1987) define o neutro como murmúrio incessante, ruído e, muitas vezes, como um silêncio que fala. No início deste capítulo, corroborando com a natureza desse traço, desenvolvemos a dedução do neutro como onda, que, sem corpo de origem vibratória, repercutia frequências advindas do entre-lugar do corpo e pensamento.

Entendendo o neutro em seu traço de potência sonora, procuramos perceber como ele se dá, buscamos particularidades que a escrita assume nesse caso e como isso se traduz em ideias, pensamentos, narrativas. Em suma, entender como esse traço se comporta frente ao antagonismo forma-conteúdo. Como um traço não elimina os outros, antes, agrega-os, sendo, em verdade, facetas de um mesmo rosto indiviso, nada de objetividade no entendimento de potência sonora. Ele é canto, é música, é eco, é ritmo que guarda a impossibilidade de realização plena. De outro modo, não seria fala da profundidade que somente se entrega, dissimulando-se:

Assemelha-se ao eco, quando o eco não diz apenas em voz alta o que é primeiramente murmurado mas confunde-se com a imensidade sussurante, é o silêncio convertido no espaço repercutente, o lado de fora de toda a fala. Só que, aqui, o lado de fora está vazio, e o eco repete antecipadamente, “profético na ausência de tempo” (BLANCHOT, 1987, p. 45).

Assemelhando-se ao gong vazio, de que nos fala Marguerite Duras, esse som incessante lembra-nos o “om” tibetano, que seria o som da origem do universo. A aproximação não é

fortuita, visto que Blanchot (1982) o caracteriza, também, como eco de uma fala profética, sagrada. Entretanto, como ele reitera constantemente, a parte sagrada, aqui, não visa à unidade do universo.

Atentemos para o fato de esse eco ser o “silêncio convertido no espaço repercutente”. O silêncio do oco de uma gruta, uma caverna, dá-nos, igualmente, essa sensação de um zumbido ininterrupto, como se o silêncio se caracterizasse nesse som. Esse zumbido se assemelha ao “Há”, de Lévinas:

Algo que se parece com aquilo que se ouve ao aproximarmos o ouvido de uma concha vazia, como se o vazio estivesse cheio, como se o silêncio fosse um barulho. Algo que se pode experimentar também quando se pensa que, ainda se nada existisse, o facto de “há” não se poderia negar. Não que haja isto ou aquilo, mas a própria cena do ser estava aberta: há. No vazio absoluto, que se pode imaginar, antes da criação: há (LÉVINAS *apud* ROCHA, 2009, p. 65).

Porém, para Blanchot (1987), esse vazio ou esse “Há” é o “espaço repercutente”. Assim, temos um som que se faz perceptível de forma percussiva, repetindo-se no tempo intermitentemente: um som que se traduz em ritmo. Como deduzir o que nos diz um ritmo que ouvimos incessantemente? É possível traduzi-lo, como se o escritor captasse uma espécie de código morse e transmitisse-nos, decifrasse-nos esse enigma sonoro? Nada conclusivo. Entretanto, lembremos que, para alguns, o ritmo é a essência da linguagem poética:

Quando o ritmo se tornou o único e ímpar modo de expressão do pensamento, só então é que existe poesia. Para que o espírito se torne poesia, cumpre que ele contenha em si o mistério de um ritmo inato. Somente nesse ritmo é que ele pode viver e tornar-se visível. E toda a obra de arte não é mais do que um só e mesmo ritmo. O destino do homem pé um só ritmo celeste, tal como toda a obra de arte é um ritmo único (HÖELDERLIN *apud* BLANCHOT, 1987, p. 225).

Dessas palavras de Höelderlin, Blanchot (1987) encaminha-nos para o verso como consequência. Estamos, então, no texto poético e seu componente melódico, a partir do ritmo, como uma realização de potência sonora. Parece que estamos relendo o que Nietzsche disse a respeito da música dionisíaca como única portadora do verdadeiro espírito trágico. À frente retomaremos essa questão, pela ótica de Nietzsche, para buscarmos respostas sobre como a música fundamenta ora o drama, ora a literatura. Salientemos, por enquanto, que o poeta “inspirado” reproduz um canto longínquo, ou muito próximo, procurando – correlativamente

ao que Freud denomina sublimação – aliviar-se dessa música estranha que repercute em seu corpo, pensamento e espírito:

Assim como o poeta só fala escutando-se, quando se mantém nesse desvio em que o ritmo ainda privado de palavras, a voz que nada diz, que não cessa, porém, de dizer, deve tornar-se potência para apontar nele o único que o entende, que é inteiramente o seu entendimento, mediação capaz de o conter [...] (BLANCHOT, 1987, p. 227).

Estranha sonoridade que contém o escritor, e esse, numa desocupação (*désœuvrement*) constante, a contém e procura liberá-la. A potência sonora não se coloca, aqui, como melodia, tampouco como harmonia. O ritmo torna-se a essência da matéria sonora indistinta, de onde se originam todas as palavras do canto poético e todas as imagens que elas suscitam. Por quê? Supomos que o ritmo fala mais direto ao coração, pois aquele compartilha com este de uma eterna pulsação, sendo mais envolvente, portanto, ao corpo:

É por isso que o ritmo, que não está em nenhuma palavra separadamente mas em todas juntas, é o gosto do sentido. Sua física. E o signo, uma velharia teórica. [...] O velho signo não quer ouvir a relação sempre nova entre a rima e a vida (MESCHONIC, 2006, p. 04).

Pensando musicalmente, nossa percepção dos fenômenos naturais e da vida dá-se mais a partir do entendimento do ritmo do que de outros componentes musicais – o ritmo das marés, das estações, dos animais, da lua, do sol.

Entendemos, então, o ritmo como um pressentimento do canto poético. Para os gregos, as musas cantavam a inspiração aos poetas. Para Blanchot (1982), o canto está implícito no murmúrio incessante do silêncio, do vazio, por exemplo, da caverna de *Lascaux*:

Em *La bête de Lascaux*, um ensaio sobre o surgimento da escrita, Blanchot nos mostra apaixonadamente a claridade única da obra, o encontro com a imagem literária em sua marca, em seu traço, e sobretudo a firmeza do escrito e do poema para arrebatá-la *palavra começante*. Foi assim com a palavra sagrada, foi assim com o canto do *aedos*, foi assim com uma palavra calada, desenhada, como se estivesse morta: a palavra escrita. A *palavra começante* é aquela que traz, em seu eterno repisar, a estranheza da língua original. Não a grande origem, mas um acanhado e contínuo começo. Uma palavra que seria capaz de fazer a ligação entre o silêncio que a habita e o exterior que a estanca – uma palavra primeira, única, desconhecida, ausente. Por meio de um poema de René Char, *La bête innommable*, e do pensamento de Heráclito, parecemos forçados a reconhecer, no friso de Lascaux, vestígios daquilo que Blanchot denomina canto. Ou, se nos detivermos

apenas no que resta ao poeta e ao leitor: o pressentimento do canto, visto que o canto e seu silêncio pertencem unicamente à obra (ARAÚJO, 2004, p. 42).

Ouçamos Blanchot (1982), no que ele diz da “palavra começante”, a partir da obra de René Char:

É, por excelência, o canto do pressentimento da promessa e do despertar – não que ele cante o que existirá amanhã, nem que, nele, um porvir, feliz ou infeliz, nos seja precisamente revelado –, mas ele liga firmemente, no espaço que guarda o pressentimento, a palavra ao impulso e, pelo impulso da palavra, ele mantém firmemente o advento de um horizonte mais vasto, a afirmação de um dia primeiro (BLANCHOT, 1982, p. 14).

Pressentimento do canto é um universo aberto capaz de abrigar a palavra começante, aquela que inaugura o ser quando ele ainda não chegou ou quando já deixou de ser. Estranha música que surge na intermitência entre “eu” e outrem. O canto profético, porque provém de regiões de um outro tipo de sagrado, propicia-nos contato com o que nos ultrapassa, o que coincide com um momento em que não chegamos. Canto cíclico que se desenvolve em forma de turbilhão, numa dança circular, que, em suas várias voltas, retornos, dá a conhecer o sagrado obscuro de outrem. Blanchot (2001), em *A conversa infinita*, diz-nos que outrem está mais próximo de Deus que “eu”. Porém, outrem é eu convertido num coletivo impessoal, apagamento que se dá sem haver fusão, unidade. Antes, dá-se pela extrema alteridade, diferença, que apresenta o infinito entre eu e outrem. A palavra escrita, literária, dá vazão a esse canto que ressoa nesse infinito, nesse espaço repercutente de vazio, espaço “de fulgor e desamparo. Espaço em que a pura matéria escrita é também a pura matéria sonora” (ARAÚJO, 2004, p. 47).

Para Araújo (2004), mesmo que esquivo, é possível, sem reduzir sua abrangência, pensar num centro do pensamento blanchotiano:

Se fosse possível reconhecer um centro, um ponto – tal como no pequeno texto que antecede o livro *O espaço literário*, em que ele mesmo procura nos mostrar que um livro possui um centro que o atrai – se fosse possível reconhecer esse ponto que brilha insistente em seu pensamento: um lugar “sempre mais central, mais esquivo, mais incerto, mais imperioso” (BLANCHOT, 1987:9), diríamos que esse ponto encontra-se no momento em que Maurice Blanchot tenta nomear a natureza estranha do canto. O canto silenciado das sereias. O olhar esquecido e arrebatado de Orfeu em seu canto fracassado que traz “o fulgor e a decisão do começo” (BLANCHOT, 1987:175), mas também a força daquilo que se extingue. E os inúmeros

arremessos para nos mostrar, delicadamente, a literatura em seu próprio canto, seu exterior, seu silêncio (ARAÚJO, 2004).

Este traço, potência sonora, que destacamos por último, mostra-nos a escrita tentando apreender o som do murmúrio do neutro. Ele configura-se como o ritmo da palavra poética – como eco que percebemos das palavras que nos fazem ouvi-las repercussivamente – ou como temática, como um pensamento que se rodopia, tentando definir o próprio canto poético.

Nada fixo, o escritor literário sempre inaugura meios (deixa-se inaugurar pelos meios) de fazer-nos pressentir essa estranha música. Seja pela forma ou pelo conteúdo, o canto ecoa no texto. Vejamos uma forma com que Kafka deixa-o ecoar num fragmento do conto *Investigações de um cão*:

Eles não falavam, não cantavam, silenciavam em geral com uma certa obstinação, mas do espaço vazio conseguiam conjurar a música como mágica. Tudo era música. O modo como erguiam e baixavam os pés, certas viradas de cabeça, o ato de correr e repousar, as posições que assumiam uns em relação aos outros, as formações à maneira de ciranda que iam tomando, na medida, por exemplo, em que um apoiava as patas dianteiras em cima das costas do mais próximo, e depois os sete se compunham de tal modo que o primeiro suportava o peso de todos os outros [...] a música aos poucos se sobrepôs; ela positivamente arrastava o ouvinte para longe daqueles pequenos cães reais e totalmente contra a vontade, resistindo com todas as forças, uivando como se fosse de dor; não era possível ocupar-se de outra coisa a não ser da música, que vinha de todos os lados, do alto, das profundezas, de todas as partes, arrastando o ouvinte para o meio, arrebatando-o, esmagando-o e ressoando ainda sobre seu aniquilamento numa tal proximidade que já era uma distância como uma fanfarra que tocasse num tom praticamente inaudível (KAFKA, 2002, p. 151).

CAPÍTULO III – POTENCIAL DRAMÁTICO

Neste capítulo, investigaremos o potencial dramático na literatura de Kafka, agregando reflexões à proposta do que já abordamos nos capítulos precedentes, sobre texto dramático e neutro.

Borges propone en “La busca de Averroes” que la forma más concentrada de teatralidad puede hallarse en “un hablista”, es decir, el poeta o el narrador orales en convivio (El Aleph, 1971, pp. 99-100). Este magnífico cuento de El Aleph no sólo parece encerrar una explicación e por qué Borges, tan interesado en la oralidad, nunca escribió teatro; también revela los vínculos entre teatralidad y literatura oral, y sostiene que la literatura oral participa de la matriz de la teatralidad (DUBATTI, 2008, p. 136-137).

Dizer que a literatura oral participa da matriz de teatralidade seria o mesmo que dizer que uma literatura, com potencial de oralidade, tem potencial de teatralidade? Seria o mesmo que dizer que oralidade é teatralidade ou, ainda, que oralidade é dramaticidade? Aceitar tal constatação, a nosso ver, simplifica nosso estudo e, ademais, alinha-se unicamente com a distinção formal que, por exemplo, ao contrapor literatura e teatro, explica que aquela se realiza pela escrita, e que este, pela fisicalidade de atores em cena. Dubatti (2008) diz, ao que nos parece, a respeito da oralidade contida em textos transcritos, que, primeiramente, esses tinham sua execução por meio de performances de trovadores, poetas, cantadores, tal como nos esclarece Mandil:

Na verdade, o precursor dessa atenção para a oralidade no texto escrito é Paul Zumthor, que, em *A letra e a voz*, chama a atenção para a presença da voz como fator constitutivo da obra literária, sobretudo nas trovas medievais, quando a obra era recitada, cantada, gestualizada, antes de depositar-se, em definitivo, na escrita. Mesmo a prática da escrita teria sofrido, em seu início, a influência daquilo que designa como “vocalidade”: *o scriptor*, encarregado da reprodução escrita dos textos, recebia auditivamente o texto que lhe era ditado, cujo resultado era muito mais uma consequência das “imagens sonoras” que formava dessas palavras que as atuais imagens visuais (MANDIL, 2003, p. 239).

No conto de Borges, que Dubatti (2008) põe em questão, as personagens discutem sobre a possibilidade de um único narrador substituir toda uma encenação teatral. Em um momento, uma personagem diz: “— Nesse caso – disse Farach – não eram necessárias *vinete* pessoas. Um só narrador pode contar qualquer coisa, por complexa que seja” (BORGES, 1995, p. 76). A aludida “teatralidade” não coincide com o que procuramos definir como potencial

dramático, pois ela diz respeito à possibilidade de o narrador contar ações, utilizando-se de gestualidade, talvez de recursos vocais que diferenciem personagens. Entretanto, o impulso que origina essa teatralidade compõe o manancial do que denominamos potencial dramático, por exemplo, traduzindo-se por demanda de um corpo. “Para Barthes, o que se perde, na passagem da palavra oral para a escrita, é, fundamentalmente, algo da dimensão corporal” (MANDIL, 2003, p. 240). O autor esclarece que “corpo”, para Barthes, não é necessariamente o corpo dos “anatomistas e fisiologistas”, mas um corpo de *gozo*, um corpo do “prazer do texto” escrito: um corpo de gozo pela linguagem literária. A oralidade que nos interessa, nesse caminho, não é necessariamente aquela advinda de um texto recitado, que se mantém num texto transcrito com sua perda corporal, mas de uma oralidade que persiste, seja no falado ou no escrito, a partir da permanência de um sujeito:

A oposição entre o oral e o escrito confunde o oral com o falado. Passar da dualidade oral/escrito para uma partição tripla entre o escrito, o falado e o oral permite reconhecer o oral como um primado do ritmo e da prosódia, com sua semântica própria, organização subjetiva e cultural de um discurso, que pode se realizar tanto no escrito como no falado (MESCHONNIC, 2006, p. 08).

Assim, a oralidade pode ser fator comum tanto no épico, quanto no lírico e no dramático, ou, por outro lado, pode estar ausente nos três gêneros. Para as separações tradicionais de gênero, segundo a voz narrativa, épico e dramático distinguem-se pela narração única e objetiva em terceira pessoa para o épico e pela ausência de narração no dramático, já que as falas são dadas pelas personagens. Pensando ainda no conto de Borges, em que um narrador substituiria vinte personagens, seria o mesmo que dizer que o modo épico poderia substituir o dramático? Preferimos pensar, com Blanchot, sobre a instância épica:

El lejano narrador épico cuenta hazañas que se produjeron y que él parece reproducir, las haya presenciado o no. Pero el narrador no es el historiador. Su canto es la extensión en que, en presencia de un recuerdo, viene a la palabra el acontecimiento que allí ocurre; en el canto realmente descende Orfeo a los infiernos: lo que se manifiesta agregando que descendiendo allí mediante la facultad de cantar, pero ese canto ya instrumental significa una alteración de la institución narrativa. Contar es misterioso (BLANCHOT, 1991a, p. 226).

Ou seja, aquele que se propôs a contar uma aventura ocorrida em algum tempo e lugar, por mais que se pretenda ser objetivo no relato, executa o movimento de Orfeu, a “descida ao inferno”. Esse “errante” é invadido pelos mistérios da noite. Nesse movimento, ele traz-se na

narrativa de outro, modificando a instituição narrativa: introduz o mistério. Vemos que essa invasão do “Eu” do narrador/autor no relato “épico” é mais percebida pelo ritmo e prosódia do que, necessariamente, pela voz fisicalizada no momento da narração.

Vamos saltar da oralidade e sua relação com o teatro para a relação de novelas literárias com o teatro. Kafka (1993), meio-habitante da noite órfica, reflete sobre um teatro simplesmente oralizado, destituído das performances de um ator:

[...] na novela o autor pode mostrar-nos apenas o importante, no drama vemos em troca tudo, o ator, os cenários, e, portanto não somente o importante, porém também, o secundário. Do ponto de vista da novela seria, portanto, o melhor drama aquele que não despertasse nenhum entusiasmo, por exemplo o drama filosófico, lido pelos atores sentados em qualquer cenário que representasse uma sala (KAFKA, 1993, p. 100).

Essa declaração de Kafka sobre o teatro satisfaz-nos, pois estamos convictos do potencial dramático de sua literatura. Entretanto, não basta deduzir, através dela, que o autor escreva um teatro em potência, ou que escreva uma literatura com pretensões de realizar-se pela leitura. Não devemos partir unicamente de suas declarações, mas, principalmente, de sua escritura como um todo, agregando, ainda, o que anunciamos acima sobre o “Eu”, que invade o relato objetivo do épico, como instituidor, em Kafka, de oralidade. Nesse caminho, podemos descobrir como ele, talvez sem o saber, potencializa sua literatura de dramaticidade.

No capítulo I, já demonstramos, a partir do exemplo de um texto dramático e de reflexões acerca do universo grego, as características que potencializam o funcionamento de um texto dramático. Finalizamos o capítulo, evocando um conto de Kafka. Pretendíamos, assim, verificar e comprovar a pertinência em aproximarmos a literatura kafkiana às características dramática destacadas.

No segundo capítulo, definimos os traços pelos quais o *neutro* opera na escrita e, ao analisarmos esses mesmos traços, dissimuladamente trouxemos Kafka em trechos do *Diário* e de pequenos contos (ou fragmento), ilustrando as características de cada traço. Esse proceder pressupõe criar, estrategicamente, uma tácita aceitação da relação proposta. Entretanto, sabemos da insuficiência do material apresentado para comprovar nosso argumento. Dessa forma, temos de intensificar a investigação sobre o material kafkiano. Sobretudo temos de investigar a colocação de Kafka, por Blanchot, na região média e verificar as consequências

que isso traz à sua escrita. Temos, principalmente, que examinar se tal colocação favorece ou não o potencial dramático que procuramos.

Como dissemos, já lançamos mão de trechos do *Diário*, de Kafka, para falar de sua literatura. Mas, a escrita diarística é literatura? Aqui, deparamo-nos com uma das poucas convergências de especialistas no estudo da obra de Kafka: não há como separar, nele, vida pessoal e criação literária:

O *Diário íntimo* de Kafka é feito não apenas de notas datadas, que remetem à sua vida, de descrição de coisas que ele viu, de pessoas que encontrou, mas também, de um grande número de esboços de narrativas, algumas de poucas páginas, a maioria de algumas linhas, todas inacabadas, embora muitas vezes já formadas [...]. Sentimos bem, entretanto, que esses fragmentos “se articulam”, como diz Marthe Robert, “entre os fatos vividos e a arte”, entre o Kafka que vive e o Kafka que escreve. Pressentimos também que esses fragmentos constituem os rastros anônimos, obscuros, do livro que busca realizar-se, mas somente na medida em que não têm parentesco visível com a existência da qual parecem ter saído, nem com a obra de que constituem a aproximação (BLANCHOT, 2005, p. 277).

Uma verdadeira retro-alimentação e retro-contaminação acontece entre vida e obra. Um fluxo constante de intensidades resvala de uma instância à outra. A crítica a um biografismo, aqui, é descabida, pois as cartas, o diário, as conversas relatadas, os aforismos, os contos, as novelas e os romances, são, todos, envolvidos pelo mesmo estranhamento da linguagem: interpenetram-se de maneira intensa.

Talvez o mais interessante, então, fosse pensar a obra de Kafka a partir da perspectiva do biografema, como propõe Roland Barthes. Unindo a vida – a bio – e a letra – o grafema, unidade mínima da língua –, o biografema é, segundo Barthes, um método que propõe reduzir o sujeito a alguns “pormenores sutis”, como as cinzas, que são lançadas ao vento, após a morte¹⁶.

¹⁶ BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loiola**. Lisboa: Edições 70, 1979, p. 14. “Pois, se pelo artifício de uma dialética, é necessário que haja no texto, destrutor de qualquer sujeito, um sujeito que se deva amar, esse sujeito está disperso, um pouco como as cinzas que se lançam ao vento depois da morte [...] se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolto biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gestos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem a contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão!”

O desespero que acompanha Kafka está disperso em toda sua escritura. Sua luta constante por ter condições para escrever é paralela à sua luta para pertencer a uma comunidade:

Es un lugar común mostrar a Kafka en lucha por la soledad de la escritura y a Kafka en lucha por la exigencia de la vida, que pasa por las relaciones necesarias con los seres humanos, y que por consiguiente pasa por el matrimonio o por la salvación en este mundo (BLANCHOT, 1991a, p. 295).

A exigência de escrever, a necessidade em ouvir o chamado da literatura (apelo do neutro), paralelo à exigência de vida, de relações humanas, conflita, em Kafka, dotando-o de uma tensão, de uma indecisão. Esse estado de desespero, pois ambos os chamados tomam o corpo e o espírito de Kafka em caráter de urgência, faz Blanchot (1991a) situá-lo numa região média, fronteira. O próprio Kafka fornece argumentos para a classificação quando diz, em 29 de outubro de 1921: “Esta zona fronteira, colocada entre a solidão e a comunidade, apenas a ultrapassei muito raras vezes, estabeleci-me nela mais solidamente do que na verdadeira solidão” (KAFKA, 1993, p. 448).

3.1 Região Média

O espaço literário, conforme sugere Blanchot (1987), encontra exemplificação na escritura de Kafka. Dizemos escritura e não escritos, pois escritura é o que se realiza na literatura de forma a renová-la, é algo que traz a originalidade, que faz a literatura sempre ser incircunscrita. Essa realização somente se dá quando autor e obra confundem-se, apesar da extrema distância que pressentem os autores, de si-mesmos e da própria literatura. Falamos de escritura, afinados com as conceitualizações de Meschonnic (2006) e, principalmente, de Barthes¹⁷. Conforme Meschonnic (2006), se a oralidade institui-se num texto, dota-o do estatuto de escritura:

Sobre esse aspecto, convém nos referirmos às observações de Henri Meschonnic, que, partindo de uma crítica da oposição clássica entre oral e escrito, propõe tomar a escritura como a realização, por excelência, da oralidade (MANDIL, 2003, p. 238).

É oportuno trazer, ainda sobre o termo, definições do próprio Meschonnic (2006):

¹⁷ Cf. Posfácio de Leyla Perrone-Moisés à tradução de *Aula*, de Roland Barthes.

Se a escritura é o que acontece quando alguma coisa é feita na linguagem por um sujeito e que jamais havia sido feito assim até aquele momento, então a escritura participa do desconhecido. Ou seja, do ritmo. Ela começa aí onde cessa o saber. [...] Como podemos, então, falar dela? O rodeio é obrigatório. Também não se trata de procurar dizer o que ela é. Pois, no ato de definir, a definição é solidária de uma lógica da identidade. A definição quer ter o ser. A escritura só começa aí onde cessa o definir, pelo menos o já definido (MESCHONNIC, 2006, p. 09).

Na escritura, o deslizamento do sujeito no corpo do texto não acontece de forma absoluta, plena. Antes, o sujeito está de forma fugidia. É na incerteza de seu ser, intensamente pressentido, que o autor, ao se buscar, realiza a escritura: “[...] o sujeito da literatura é pleno, pessoal, o da escritura é flutuante, impessoal [...]” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 76).

Leyla Perrone-Moisés (1996), em posfácio à tradução de *Aula*, de Barthes, dá definições preciosas sobre escritura. Na passagem acima, o uso do termo é localizado historicamente. Escritores franceses, incluindo Barthes e, em especial, os teóricos do grupo *Tel Quel*, utilizaram o termo para nomear um outro tipo de escrita literária. Escritura surge, então, como contraponto à literatura feita naquele momento. No nosso entendimento, hoje, o que definimos como literatura, a partir da ótica blanchotiana, subentende-se ser escritura.

Ressaltamos uma confluência quanto ao posicionamento do ser na escritura nas definições de Meschonnic e Barthes. Se, para o primeiro, a escritura não é passível de definição, e a “definição quer ter o ser”, para o segundo, o sujeito também é fugidio. Saindo de uma zona segura de prazer para o risco do gozo:

O *plaisir*, é o que nos dá a velha literatura; a *jouissance*, é aquilo que nos arrebatava e sacode, na escritura. No *plaisir* (prazer), o sujeito é dono de si e de seu deleite; na *jouissance* (gozo, e não *fruição*), o sujeito vacila, experimenta a si próprio como *falha*, *falta de ser*. É o que diz Barthes: “ele frui da consistência de seu eu (é seu prazer) e busca sua perda (é seu gozo)” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 81).

A posfaciadora lembra, também, o benefício de proximidade com o campo do sagrado a que o termo nos remete. Por último, finalizando a conceitualização sobre escritura, uma oportuna citação:

O fingimento, a encenação, são os únicos meios de o sujeito se processar na escritura. A “heteronímia” generalizada que, segundo Barthes, a escritura institui “no seio da língua servil”, atinge primeiramente o sujeito da

enunciação. (Veja-se o caso exemplar de Pessoa.) Teatro e escritura são inseparáveis: “Através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico, mas dramático.” Ou ainda: “No horizonte impossível da anarquia linguageira – ali onde a língua tenta escapar a seu próprio poder, à sua própria servidão –, encontramos algo que se relaciona com o teatro” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 83).

Esse “algo que se relaciona com o teatro” não é, necessariamente, um texto para ser encenado. Diz respeito, por exemplo, às máscaras de que o sujeito do enunciado (o autor) utiliza-se para subjetivar-se na escritura. Em Kafka não se trata de heteronímia, mas de algo mais misterioso, velado por natureza, às vezes pretensamente camuflado. De toda forma, explícita ou enigmática, sua escritura participa de uma potência dramática, tanto por traduzir uma tensão que ele experimenta no exercício literário, quanto por traduzir a incerteza de busca da literatura como essência. Ele sabe que a literatura obriga um abandono de si, um salto no escuro. Salto esse que atemoriza, fascina e afasta:

O caso de Kafka é confuso e complexo. A paixão de Hölderlin é pura paixão, ela atrai-o para fora de si mesmo por uma exigência que não tem outro nome. A paixão de Kafka também é puramente literária, mas nem sempre e nem o tempo todo. A preocupação de salvação nele é imensa, tanto mais forte porquanto é desesperada, tanto mais desesperada porque é sem compromisso (BLANCHOT, 1987, p. 51).

Kafka percebe a proximidade de um exterior vago e ensaia vários saltos, entretanto não se decide plenamente. O exercício literário anuncia-se como a máxima possibilidade de encontro consigo mesmo, como a máxima possibilidade de salvação, de felicidade. Entretanto, a contrapartida da literatura é alta: ela quer o homem inteiro, não se contenta com parcelas de dedicação. A cada aprofundamento que Kafka realiza na experiência literária, sente que precisa aprofundar mais, que lhe falta tempo, que lhe falta espaço. A sensação de proximidade com o infinito insondável e maravilhoso atrai-o, como a luz do fogo atrai os insetos; ele pressente a potência de destruição e recua. Nesse movimento de realização incompleta, apesar de ter percebido a possibilidade de plenitude, a angústia é inevitável. A angústia potencializa-se, pois Kafka sabe que escreve de modo insuficiente e não dispõe de meios suficientes para realizar o que pretende:

Kafka, talvez sem o saber, sentiu que escrever é entregar-se ao incessante e, por angústia, angústia da impaciência, preocupação escrupulosa da exigência de escrever, ele recusou-se na maioria das vezes a consumir esse salto que só a plena realização permite, essa confiança despreocupada e feliz pela qual

(momentaneamente) um termo se insere no interminável (BLANCHOT, 1987, p. 76).

A impaciência de Kafka não é somente pela falta de tempo para encontrar meios de, na linguagem literária, aliviar a pressão que o desespera. A impaciência dá-se, também, pela incerteza de ser, realmente, a literatura seu único meio de salvação. Aí está o maior tormento do autor tcheco: sua permanência na fronteira, na região média. A atração do mundo da literatura é enorme, é fascinante, ele já experimentara as delícias de se integrar com a linguagem, formar um só corpo no corpo do texto, desde que escrevera *O veredicto* de um só fôlego, numa noite de descida ao inferno órfico. Porém, para dar livre curso ao que sabe, então, ser possível a partir dessa experiência, ele precisa abrir mão do mundo. Mas o mundo é atraente demais. O matrimônio, tal qual a luta literária, atrai e horroriza Kafka.

As relações com Felice Bauer, tão logo se iniciam, dão-lhe fôlego, fermento criativo para escrever *O veredicto*, *A metamorfose* e *O processo*. Um dos muitos paradoxos insere-se. As relações amorosas insuflam-lhe vigor para escrever. Entretanto, impedem-no a solidão de que necessita para escrever. O que se anuncia com um vigor, com uma vitalidade de que o autor se ressentia, mostra-se, mesmo antes de chegar ao termo, como fracasso:

Em 1922, ele enumera todos os seus projetos onde só vê outros tantos fracassos: piano, violino, línguas, estudos germânicos, anti-sionismo, sionismo, estudos hebraicos, jardinagem, marcenaria, literatura, tentativas de casamento, residência independente [...] (BLANCHOT, 1987, p. 58).

Ele escava, oscila entre intensidades, procura meios de aliviar uma tensão que aumenta com o passar do tempo e que, cada vez mais, o certifica da plenitude da literatura frente às outras possibilidades de envolvimento corporal e espiritual.

Devemos contextualizar, também, a situação socio-política de Kafka. O autor faz parte da pequena comunidade judaica de Praga, capital tcheca. Tendo um pai que ascende financeiramente, graças à condução dos negócios com mão-de-ferro e espírito de combate, e uma mãe vinda de uma família de rabinos, Kafka tem uma criação marcada pela intransigência e dureza material paternas e pela espiritualidade e sensibilidade maternas. Em busca de ascensão e autonomia, os judeus de Praga buscavam relacionar-se com a minoria elitizada alemã de Praga, para os quais eram incômodos e mal vistos pela comunidade tcheca, que enxergava nos judeus uma tentativa de manutenção da situação política da qual, há pouco,

havia se emancipado – a comunidade tcheca era recém-liberta de uma situação de submissão aos alemães. Mal acomodados entre um e outro, ainda se viam perdendo suas raízes judaicas, na pretensão de assumir os valores culturais da visada minoria alemã. Para a alma sensível de Kafka, as tensões espiritual e política traduzem-se no confronto com a linguagem literária:

Sob títulos diferentes Kafka nunca deixou de definir a si mesmo como alguém que pertencia a esse triângulo das Bermudas centro-europeu: à minoria alemã pela cultura e pela língua em que escrevia, à população tcheca cujas aspirações legítimas apoiava, e aos judeus com quem mantinha os laços de origem. No primeiro capítulo de *O processo*, Joseph K. fica perplexo ao constatar que entre os representantes do tribunal incumbidos de detê-lo – o que afinal não acontece, porque ele fica solto até o fim do livro – figuram três funcionários de banco onde trabalha: Kullich, nome tcheco, Rabensteiner, nome judeu, e Kaminer, nome alemão (CARONE, 2009, p. 97).

Afora os conflitos mencionados, há que salientar que, para a juventude, independente de circunstâncias históricas, a busca por uma identidade, a busca por valores que justifiquem a existência, é, por vezes, dilacerante. Por isso, o Kafka jovem escreve a Max Brod:

A maioria dos jovens judeus que começaram a escrever em alemão queria deixar o seu caráter judaico para trás, e seus pais aprovavam isso, mas de uma maneira um pouco vaga (e é essa imprecisão que lhes era tão abominável). No entanto, as suas patas de trás ainda estavam presas ao caráter judaico do pai, e suas patas dianteiras se agitavam no ar, sem encontrar um terreno firme. O desespero resultante dessa situação tornou-se a sua inspiração [...]. O produto deste desespero não podia ser uma literatura alemã, por mais que exteriormente aparentasse sê-lo. Eles viviam entre três impossibilidades, que eu chamo, por acaso de impossibilidades lingüísticas [...]. Elas são: a impossibilidade de não escrever, a impossibilidade de escrever em alemão, a impossibilidade de escrever de maneira diferente. Também se pode acrescentar uma quarta impossibilidade, a impossibilidade de escrever [...] (SILVA, 2007, p. 60).

Acrescentemos, ainda, que Kafka é um espírito extremamente sensível e crítico e que, como vimos, vê-se engolfado pela potência de uma literatura que o despersonaliza, atirando-o rumo ao desconhecido, tirando-lhe as raízes que ele mal sabe que tem, que anuncia a vizinhança de uma morte infinitamente presente. Ele necessita, mais que todos, de salvação. Nada do que conhece pode socorrê-lo. Somente a Noite, potência neutra que ele já experimentara, potência que não sabe se suporta abraçar.

Após os tormentos de relação com Felice, não imediatamente, outra relação amorosa infunde-lhe força: Milena Jesenka-Pollakova. Tal qual a relação com Felice, o romance evolui, carrega-lhe de vigor que o faz aprofundar-se mais na literatura (ele escreve *O castelo*). Consequentemente, vê-se mais desesperado. Nessa carta a Milena, lemos o desespero do desconhecido como oferta e a felicidade de um amor carnal. Parece-nos que as relações – sobretudo por terem prolongamento acentuado exclusivamente pela prática da escrita epistolar –, além de trazerem vigor de que Kafka ressentido, são pretextos para a linguagem bordejar o mistério:

Allá, del otro lado, es algo de la noche, en todos sentidos y de un modo absoluto, una cuestión nocturna; aquí está el mundo, lo poseo, ¿y tengo posesión de él una vez más... ¿Debo ir al otro lado por amor a una magia siniestra, a un acto de prestidigitación, a una piedra filosofal, a una alquimia, a una sortija encantada? Alejado de mí todo ello, me causa un terrible pavor. Querer atrapar eso por magia, en lá precipitación de una noche, respirando pesadamente, abandonado, poseído, querer atrapar mágicamente lo que cada día nos da con los ojos abiertos (“tal vez” no se pueden tener hijos de otro modo; “tal vez” los hijos también son magia. Dejemos por el momento este asunto). Por eso te estoy tan agradecido (a ti y a toda cosa) y por eso es tan natural que esté a tu lado en extremo tranquilo y en extremo agitado, en extremo limitado y en extremo libre; por eso también, después de este examen, he renunciado a cualquier otra vida. ¡Mírame a los ojos (KAFKA *apud* BLANCHOT, 1991a, p. 211)!

Em relação às cartas que Kafka escreve à Milena – cartas portadoras de relatos sublimes de união com o ser amado, união que dá forças para enfrentar o obscuro da noite, os mistérios do “bosque sombrio” – Blanchot (1991a, p. 219) destaca que “Brod ha afirmado que, en *El castillo*, Kafka había presentado sus relaciones con Milena”. Do mesmo modo que o *Diário* assume parte importante na criação literária de Kafka, as cartas, por sua vez, tornam-se verdadeiros fermentos para a criação do autor. Se Brod relaciona *O Castelo* à influência de Milena, Elias Canetti¹⁸ estabelece um paralelo análogo com outro romance ao entender *O processo* como sendo motivado pelas relações com Felice Bauer. Há que se ressaltar que o método de Canetti não se reduz à transferência de motivos da vida para a obra, nem tampouco de personagens, mas do reconhecimento, no texto, dos biografemas do autor:

[...] la historia real no aclara la obra, no la cerca de nosotros. Lo único que se presiente es que tal vez se prolongue en la obra, no para plasmarse en ella, así fuera a costas de una transposición, sino más bien para formar una nueva vivencia, irreducible, que se desarrolla según las exigencias y con fines

¹⁸ *O outro processo – As cartas de Kafka a Felice*, Elias Canetti, cf. bibliografia.

proprios, vivencia que nos importa menos para el destino de Kafka que la historia de su pasión desdichada (BLANCHOT, 1991a, p. 219).

O prolongamento da vida na obra dá-se também pelas intensidades, pelos “correlatos objetivos”, termo que, à frente, explicaremos melhor. De todo modo, as experiências epistolar e diarística, tal qual a pretensa objetividade do relato épico, são invadidas pela obscuridade da noite. Carta ou diário, a linguagem está presente com sua neutralidade, distanciando o escrevente de si mesmo, mesmo quando pretende falar de si e das amadas que lhe são tão caras. É curioso ressaltar que as relações amorosas de Kafka deram-se mais por escritos que por presença física. Deleuze e Guattari (1977) falam de um “vampirismo” de cartas, igualando, por um momento, Proust e Kafka:

Gostaríamos apenas de estabelecer uma comparação com as cartas de um outro diabólico, Proust. Este também faz por cartas o pacto da distância com o diabo ou o fantasma para quebrar a proximidade do contrato conjugal. Ele também opõe escrever a casar. Dois vampiros magros anoréxicos que se alimentam apenas de sangue, enviando suas cartas morcegos (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 51).

Os autores reforçam a necessidade que Kafka tem de manter a relação epistolar com Felice, mesmo ele esclarecendo a ela que considerava a união dos dois uma certeza de infelicidade para ambos. Entretanto, aos amigos, e mesmo a ela, ele escreve, por vezes, a respeito da força de vida que recebe dela. Não é um exercício calculado de manter um laboratório de escrita, mas uma necessidade de conforto em ter alguém que ampare sua indecisão, um corpo em que, mesmo só através de cartas, possa vislumbrar um amparo, uma acolhida de seu desejo de vida:

Não há lugar para perguntar se as cartas fazem ou não parte da obra, nem se são fonte de certos temas da obra fazem parte integrante da máquina de escritura ou de expressão. É dessa maneira que é preciso pensar as cartas em geral como pertencendo plenamente à escritura, fora da obra ou não [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 49).

Se a escrita do diário faz-se pela necessidade de o autor sentir-se pertencendo ainda a este mundo, por sentir a proximidade perigosa dos mistérios da noite, de que a literatura é portadora, as cartas reforçam essa necessidade. É no falar de si para suas correspondentes que Kafka procura pertencer à comunidade, através de planos para o matrimônio. O casamento é passaporte a uma comunidade que possa acolhê-lo e protegê-lo dos perigos que presente e dos quais procura ser salvo. Mas, a literatura corre risco com a ameaça à preservação da

solidão que o próprio matrimônio encerra. Por isso, o movimento das cartas seduz e mantém à distância as pretendentes. Nesse exercício, a linguagem, a cada carta, mostra mais suas potências, fazendo Kafka desesperar-se e exercitar-se nesse desespero:

Vinieron las palabras inevitables sobre “la angustia”, que inevitablemente se repetían, me atormentaban (tanto como tú, pero tú de una manera inocente) hasta dejarme los nervios a flor, me vi obligado a ver cada vez más la sucia llaga, el obstáculo, la molestia que por todas partes era para ti... Recordé quién era, en tus ojos leí el fin de la ilusión, experimenté ese pavor de los sueños (el de comportarse como quien está en casa, cuando no se tiene el derecho de estarlo), senté ese pavor en la realidad misma, tuve que volver a la oscuridad, ya no soportaba el sol, estaba desesperado, en realidad como un animal extraviado, eché a correr hasta perder el aliento, y constantemente el pensamiento: “¿Si pudiera llevarla conmigo!” y este otro: “¿Hay oscuridad donde está elle?” Me preguntas cómo vivo: ¡así vivo (BLANCHOT, 1991a, p. 215)!

Claro que a vida real de Kafka, com sua indecisão cortante sobre os caminhos fundamentais que se conflitam, a tuberculose que estava avançada na época dessa carta, potencializa, na linguagem dessa carta de amor, a invasão das potências da “obscuridade”. A linguagem epistolar também desce aos infernos. Ela também é escritura. Por ela, podemos entender a região média em que Kafka se encontra. Igualmente, os escritos diarísticos revelam-nos, menos pelo conteúdo e mais pela atividade em si, um receio de sair da região média, um receio do salto:

Acontece que os escritores que mantêm um diário são os mais literários de todos os escritores, mas talvez, precisamente, porque eles evitam o extremo da literatura, se esta é, de fato, o reino fascinante da ausência de tempo (BLANCHOT, 1987, p. 20).

Escrever um diário é certificar-se de que o tempo continua passando, de que “Eu” ainda escrevo, de que o mundo é palpável. A escrita diarística dá a sensação confortável de pertencimento, a ilusão de que a individualidade está a salvo:

Talvez seja impressionante que, a partir do momento em que a obra se converte em busca da arte, se converte em literatura, o escritor sente cada vez mais a necessidade de manter uma relação consigo. É que ele experimenta uma repugnância extrema a renunciar a si mesmo em proveito dessa potência neutra, sem forma e sem destino, que está por trás de tudo o que se escreve, repugnância e apreensão que se revelam na preocupação, característica de tantos autores, de redigir o que eles chamam o seu *Diário* (BLANCHOT, 1987, p. 19).

Porém, – fugaz ilusão – a escrita diarística torna-se escritura. O neutro anuncia-se e Kafka, em seu Diário, passa das informações datadas, de observações descompromissadas sobre eventos e pessoas, para fabulações. Relatos fragmentados surgem sem o menor aviso, tormentos com e pela linguagem ganham corpo. A angústia inevitável corrói esse porto seguro. Nos últimos meses, em que a tuberculose já está ganhando terreno no corpo de Kafka, as anotações tornam-se magras, escassas e, no último ano (1924), cessam por completo.

Um outro fator que Blanchot (1987) destaca como característico de autores que permanecem na região média é a leitura, por eles mesmos, de seus relatos. Esse aspecto remete-nos de imediato ao que já apontamos anteriormente, e retomaremos à frente, sobre a oralidade. A leitura em voz alta aos outros é prática constante de Kafka:

Essa necessidade de ler aos amigos, freqüentemente às irmãs dele, até ao pai, o que acabara de escrever, pertence também à região média. Nunca a renunciará por completo. Não é vaidade literária – embora ele próprio a denuncie – mas uma necessidade de embate físico com sua obra, de se deixar empolgar, impelir por ela, fazendo-a revelar no espaço vocal que seus grandes dotes de leitor lhe conferem o poder de suscitar (BLANCHOT, 1987, p. 53).

Essa não renúncia a ler seus escritos, essa necessidade de deixar a obra revelar-se no espaço vocal, é, na verdade, tendência de oralidade de um texto escrito dotado de subjetividade. Explicando melhor, nessa imersão na noite órfica, com seus mistérios insondáveis, o autor, que experimenta tal façanha, projeta-se na obra, assumindo, entretanto, uma distância de si mesmo. Ele torna-se objeto externalizado na escritura sem, contudo, ser autobiográfico. Quando leu *O veredicto* a seus amigos e irmã, esta salientou que a descrição era da casa deles, hipótese que Kafka, com seu humor seco, terminou por afastar: “Neste caso, realmente, papai teria que viver no banheiro” (KAFKA, 1993, p. 234). Recusando-se a sustentar essa relação direta entre vida e obra, Kafka não refuta, entretanto, a potência que a oralidade traz. Qual Orfeu, ele sente os fluxos e influxos sonoros, dotando-os de presença que imanta o ambiente:

Ao ler muito recentemente a minha irmã a autobiografia de Moerike, iniciando bem, porém continuando melhor ainda e, por fim, com as pontas dos dedos descansadas umas sobre as outras, venci com uma voz pausada os óbices íntimos, buscando para a minha voz um campo de ação sempre mais vasto; obrigando, no final de tudo, o quarto inteiro à minha volta a não receber mais nada a não ser a minha voz (KAFKA, 1993, p. 142).

Vemos que Kafka não se dedica a ler unicamente seus escritos. Aliás, a leitura de obras em voz alta, em seu círculo de amigos, é fato corriqueiro. Isso não diminui a sensação de vaidade que o autor sente ao perceber a dança que sua voz realiza no espaço, não diminui, muito menos em sua escrita, o potencial de oralidade que lhe é característico. Aliás, consideramos que, para salientar as possibilidades vocais numa leitura, Kafka dota-a de todos os recursos técnicos para tal. Por outro lado, além dessa consciência prosódica e rítmica, sua escritura, potencializada pela despersonalização que o neutro opera, demanda a corporalidade. Por esses motivos, a leitura de suas novelas traz uma força dramática:

Além disso – e a despeito de ser um intelectual tímido e esquivo –, dispôs-se também a fazer leituras de suas narrativas. É o caso de *O veredicto*, no Palace Hotel, um hotel *art nouveau* de Praga, e de *Na colônia penal*, na galeria Goltz de Munique, que causou tumulto entre as senhoras presentes, duas das quais desmaiaram ao ouvir o relato sinistro e sangrento (CARONE, 2009, p. 102).

Essa vocalização do texto escrito, segundo Zumthor (1997), é do campo do desejo, “desejo por um objeto ausente, e presente, no entanto, no som das palavras”. Esse objeto ausente não é senão o próprio autor que, numa extrema subjetivação, se objetiva na escritura. A ausência com que Kafka impregnou seus textos carrega sua palavra de desejo de corporificação: “A palavra se apóia no instinto de conservação; conservar-se é nutrir-se; uma pulsão de linguagem repete na articulação da voz aquilo que se confirma alhures entre conservação e erotismo” (ZUMTHOR, 1997). Conservação da própria vida é o que se pretende, tanto na leitura envaidecida quanto na escritura. Conservação que se vê em risco, pois, se a leitura confirma um corpo presente, a criação literária, trabalho noturno, afasta a vida para um espaço desconhecido.

De todas as possibilidades de realização social e prática escritural, apenas uma certeza, Kafka carrega: ele não tem certezas. Busca por elas, sempre que pode, seja na literatura, seja no sionismo, seja no matrimônio. Dessa situação de incerteza, ele desenvolve, até mesmo em suas reflexões, o sentimento de impaciência. Como não se define sobre que caminho trilhar (apesar de a literatura nunca sair do horizonte, mesmo quando escreve menos e reflete menos sobre ela), conclui que todas as suas ações padecem de um rompimento prematuro:

Existem dois pecados capitais dos quais se originam todos os outros: a impaciência e a preguiça. Por causa da impaciência fomos expulsos do Paraíso; por causa da preguiça não podemos voltar. Contudo talvez haja

apenas um pecado: a impaciência. Por causa dela fomos expulsos e por causa dela não podemos voltar (KAFKA, [197-], p. 129).

Essa reflexão, como todas as outras que compõem os *Aforismos*, é carregada de sentido religioso. Kafka oscila – aqui também é habitante da fronteira – entre a tradição religiosa de sua família, o judaísmo e um misticismo particular, alimentado pela teologia negativa. Essa sua proximidade com o pensamento místico é experienciada, por vezes, também na literatura. É esse também mais um dos motivos que o faz desesperar de escrever e, ao mesmo tempo, ser atravessado pelo *pathos* da escrita. A “região alta”, o salto a que a literatura convida, Kafka pressente-a e, apesar do medo, em meio a indecisões, ele tende a aprofundar-se mais na escrita. Se há uma certeza, é a de que sua busca é essencial:

É essa aproximação da origem que torna cada vez mais ameaçadora a experiência da obra, ameaçadora para aquele que a porta, ameaçadora para a obra. Mas é também somente essa aproximação que faz da arte uma busca essencial (BLANCHOT, 2005, p. 317).

Deleuze e Guattari (1977) insistentemente afirmam que a literatura de Kafka quer dizer, acima de tudo, desejo. Já relacionamos a necessidade de Kafka vocalizar seus textos como sendo um desejo de permanência. A afirmativa de Deleuze e Guattari (1977) corrobora nossas reflexões, pois, se há desejo, há perseverança em viver, há instinto de conservação – e esse instinto sente o risco da literatura. Porém, lembrando Freud, a que fizemos referência no capítulo I desta dissertação, o instinto de vida é uma necessidade dos instintos de morte, e, também, o desejo erótico tem por finalidade a fusão pela morte. Mas, desejo, para Deleuze e Guattari (1977), tem sentido político e nada místico. Aliás, os autores execram qualquer interpretação de Kafka que leia algo de negativo no autor tcheco. Para eles, os “três temas mais deploráveis em muitas interpretações de Kafka são a transcendência da lei, a interioridade da culpa, a subjetividade da enunciação” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 68):

Estaríamos evidentemente equivocados se compreendêssemos aqui o desejo como um desejo de poder, um desejo de reprimir ou mesmo de ser reprimido, um desejo sádico e um desejo masoquista. A idéia de Kafka não está aí. Não há um desejo de poder, é o poder que é desejo. Não um desejo-carência, mas desejo como plenitude, exercício e funcionamento (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 83).

E ainda:

O desejo permeia o campo social, tanto em práticas imediatas quanto em projetos muito ambiciosos. Por não querer me atrapalhar com definições complicadas, eu proporia denominar desejo a todas as formas de vontade de viver, de vontade de criar, de vontade de amar, de vontade de inventar uma outra sociedade, outra percepção do mundo, outros sistemas de valores (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 215).

Pelo teor do nosso estudo, fica claro que não compactuamos com esse cerceamento de interpretação da obra kafkiana. As múltiplas interpretações e posições acerca da literatura de Kafka provam-nos, pelo menos, que sua literatura, por abrir-se a diversas possibilidades de leitura, é carregada de elementos históricos e a-históricos. Portanto, não descartamos interpretações adversas das que fazemos a partir da nossa leitura. A instância desejo, percebida por Deleuze e Guattari (1977), potencializa um desejo no corpo da escrita, como forma de subjetivação-objetiva do desejo de permanência e criação em Kafka:

As personagens de Kafka discutem e refutam. “Ele sempre refutou tudo”, diz uma delas. Essa lógica é, por um lado, a obstinação da vontade de viver, a certeza de que a vida não pode estar errada. Mas, por outro lado, já é, nas personagens, a força do inimigo que sempre tem razão (BLANCHOT, 2005, p. 226).

Creemos ter deixado claro sobre o que seria a “região média” na qual Blanchot situa Kafka, o que favorece, na escritura kafkiana, uma potência de oralidade e, conseqüentemente, o potencial dramático de seu texto. O ambiente linguístico, o incômodo social, a literatura, a sensibilidade espiritual, o espírito crítico, o desejo de vida, todos esses fatores provocam a indecisão, melhor dizendo, a impossibilidade de escolha sobre que caminho tomar. E tudo isso é a própria constituição da região média, que tensiona de tal modo o espírito de Kafka, que leva Benjamim a se perguntar: “[Kafka] [...] não era vidente, nem fundador de uma religião. Como suportou essa atmosfera” (LIMA, 2005, p. 396)?

3.2 Nova Religião

Kafka não fundou uma religião. Entretanto, seu espírito tentou precaver-se (com pretensões ou não de atrair seguidores) por meio de certas práticas escriturais e corporais, de um dilaceramento prematuro:

Mas a vida do Espírito não é a vida que se atemoriza em face da morte e se preserva em face da devastação, mas sim a vida que suporta a morte e nela se conserva. O Espírito conquista a sua verdade somente quando se encontra a si mesmo na sua absoluta dilaceração (HEGEL, 1974, p. 23).

Kafka buscava a verdade, principalmente, por meio da literatura. Nesse caminho, ele mesmo vislumbrou a possibilidade de que sua escrita pudesse ser considerada uma “nova cabala”:

Kafka fez claramente alusão a “toda essa literatura” (a dele) como a “uma nova Cabala”, uma “nova doutrina secreta” que “teria podido desenvolver-se” se “o sionismo não tivesse, nesse meio tempo, ocorrido” (16 de janeiro de 1922). E compreende-se melhor por que ele é, simultaneamente, sionista e anti-sionista (BLANCHOT, 1987, p. 65).

É certo que o emaranhado de vetores que atravessam o espírito de Kafka e sua impossibilidade de dar o salto a que a literatura convida, e, igualmente, a impossibilidade de abrir mão da literatura, justificam, a nossos olhos, que ele busque uma saída religiosa a fim de conseguir paz. Mas, Kafka é intelectual demais, conhece muito a alma humana, conhece muito as profundezas para se contentar com o que a tradição oferecia-lhe.

Lembrando o caráter sagrado que fundamenta um texto dramático (cf. Capítulo I) e lembrando, ainda, que propomos averiguar o potencial dramático na literatura de Kafka, rememoremos algumas características do culto a Dionísio (deus do teatro). Nossa proposta, que será desenvolvida à frente, é aproximar a escrita de Kafka de uma religião grega: o orfismo. O intuito é agregar intensidade ao potencial dramático. Para isso, primeiro, vamos ao culto dionisiaco:

[...] Schopenhauer nos descreveu o imenso terror que se apodera do ser humano quando, de repente, é transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal, na medida em que o princípio da razão em algumas de suas configurações, parece sofrer uma exceção. Se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do *principium*

individuationis, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do dionisíaco, que e trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da embriaguez (NIETZSCHE, 1996, p. 30).

Contraposta à embriaguez dionisíaca, em Kafka, teríamos uma “ebriedade de água pura” – a definição é de Deleuze e Guattari (1977). Em comentário de pé de página, os autores destacam que “Um diretor de revista diz que a prosa de Kafka tem ‘um ar de limpeza de criança que cuida de sua pessoa’” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 40). Retornemos a Dionísio:

Nos pontos de vista aduzidos temos já todas as partes componentes de uma profunda e pessimista consideração do mundo e ao mesmo tempo a doutrina misteriosófica da tragédia: o conhecimento básico da unidade de tudo o que existe, a consideração da individuação como causa primeira do mal, a arte como a esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação, como pressentimento de uma unidade restabelecida (NIETZSCHE, 1996, p. 70).

O “princípio da individuação”, segundo o filósofo, seria perpetuado pelo culto a Apolo. O mal, essa falta de percepção do ser com relação à natureza e que o faz negligenciar todas as potências que poderiam propiciar-lhe evolução, é restabelecido com a entrada em cena de Dionísio. A unidade seria vislumbrada, sobretudo, na arte, especificamente na tragédia, a partir do emparelhamento dos dois deuses, respaldados pelas potências da música. Desse modo, atribui-se à arte função religiosa.

Kafka, respondendo a Janouch sobre se a arte tende para a religião, responde que não, mas que a literatura “tende certamente para a prece”¹⁹. A experiência literária de Kafka sugere-nos, afinados com Blanchot, uma busca por salvação. Seus escritos, pensamentos e estudos sobre o sionismo, sua percepção ultrasensível de experiências únicas, dotam-no de possibilidades de fundador de alguma prática ou pensamento místico. Não é gratuita a interpretação religiosa de muitos de seus estudiosos:

Segundo Soma Morgenstern, “em Kafka, como em todos os fundadores de religião, sopra um ar de aldeia”. Devemos recordar aqui a concepção da piedade sustentada por Lao-tsé, da qual Kafka deu uma descrição completa em *Nächste Dorf* (A aldeia próxima): “Duas aldeias vizinhas podem estar ao alcance da vista e ouvir os galos e os cães uma da outra, mas seus habitantes

¹⁹ KAFKA in JANOUCH, Gustav. *Kafka m’a dit* apud BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. RJ: Rocco, 1987, p. 66.

morrem velhos, sem jamais viajarem de uma para outra”. São palavras de Lao-tsé. Kafka também compunha parábolas, mas não fundou nenhuma religião (BENJAMIN, 1994, p. 151).

A inclinação em reconhecer a literatura de Kafka como “uma nova cabala”, leva-nos a relacionar sua atividade literária com o culto a um deus que Blanchot (1987, p. 176) nos traz para falar de literatura: Orfeu: “Escrever começa com o olhar de Orfeu e esse olhar é o movimento do desejo que quebre o destino e a preocupação do canto e, nessa decisão inspirada e despreocupada, atinge a origem, consagra o canto.”

São, no mínimo, curiosas as semelhanças que existem entre as práticas dos seguidores da religião órfica e a prática literária e comportamento de Kafka. Não propomos levantar preceitos da religião órfica para deduzir que Kafka era, secretamente, um órfico. Consideramos que o neutro, que se faz perceber como potência misteriosa e fascinante por meio da linguagem, que envolve o escritor numa intuição de uma transcendência vazia (teologia negativa), numa intuição de autoconhecimento por meio de uma alteridade radical consigo enquanto Outro, guarda semelhança com a religião órfica. Essa religião procura a salvação do ser a partir da busca intelectual por meio da palavra justa.

A nosso ver, toda a postura cética e crítica (mas desesperada) de Kafka inclina-o a uma teologia negativa. Seu questionamento dos mitos, seu desejo de vida e sentido de impossibilidade, também balizam tal ligação:

Conceber o lugar de Deus-Pai como impossibilidade, isto é, como apresentando um furo na trama de significações, gera conseqüências bastante distintas daquelas que se originam da presença, nesse lugar, de um Ente Supremo. A própria noção de paternidade passa a ser avaliada a partir do que pode ser pensado como fuga na ordem do sentido (MANDIL, 2003, p. 80).

Em *Os efeitos da Letra: Lacan leitor de Joyce*, de Ram Mandil, o autor encaminha-nos para o pensamento de Lacan e sua *diologia*, termo cunhado pelo psicanalista que o usa como contrapondo à teologia. Chamando a atenção para a tradução de deus, em latim, *dio*, ao invés do *theo*, grego, Lacan desenvolve sua crítica a uma concepção ontológica de Deus, que cumpre função de Pai e que é acessado através de conceitos universais. A *diologia* é a forma lacaniana de trazer-nos os fundamentos de uma teologia negativa: uma transcendência vazia, o desconhecido no lugar de Deus-Pai, um acesso que se anuncia pela impossibilidade:

Pensar um Deus a partir dos estados da paixão – eis, a meu ver, a orientação “diológica” de Lacan. A teologia, ao promover a ontologização do lugar de Deus, neutraliza ao mesmo tempo tudo que se apresenta como paixão humana a partir dos encontros com Deus (MANDIL, 2003, p. 76).

Conforme dissemos, cada tempo e cultura criam deuses à sua imagem e semelhança, desde que dêem conta, os deuses, de resolverem os mistérios da vida para seus criadores. Se Kafka tinha conhecimento suficiente ou não da religião órfica, não o sabemos, mas se tivesse criado alguma religião, seria à maneira do orfismo.

Vamos trazer aqui alguns traços dessa religião com o propósito de aproximarmos Kafka desse deus, muito mais do que de Dionísio ou Apolo. Essa aproximação nos será útil para defendermos que o potencial dramático nos textos literários de Kafka, além de ser resultado de uma instalação na região média, é intensificado por uma prática que traz ecos de um culto a Orfeu, esse deus que propõe uma nova dinâmica distinta daquela dos dois deuses que, segundo Nietzsche (1996), se emparelham para criar a tragédia grega:

[...] a descoberta do papiro de Dervêni, em 1962, deu-nos um longo texto filosófico-religioso do início do século IV a.C., o mais antigo livro grego. Discurso a propósito das palavras e das coisas, baseado numa cosmoteogonia de Orfeu, cujo princípio é a Noite. O comentário filosófico, por seu turno, numa referência explícita à filosofia de Anaxágoras e às operações de separação e de diferenciamento, visa a mostrar que Orfeu pensava e dizia sempre o que é correto, que o sentido das palavras seguido conscientemente pelo fundador existiu realmente desde os tempos em que as coisas se separaram formando o mundo e suas partes. As palavras cantadas por Orfeu são carregadas de verdades cósmicas.

Enquanto os aedos e os citaredos celebravam altos feitos dos homens ou dos deuses, mas sempre em intenção de um grupo humano, a voz de Orfeu começou além do canto que recita e conta. Trata-se de uma voz anterior à palavra articulada, e cujo estatuto de exceção é marcado por dois traços: um designa Orfeu para o mundo da música antes do verso, a música sem palavra, um domínio onde ele não imitava ninguém, onde ele era o começo e a origem. Quanto à outra singularidade, ela é apontada nos *Persas* de Timóteo pela relação de engendramento: a lira de Orfeu não é um objeto técnico, construído, fabricado como o de Hermes que é orientado para o espaço socializado da música (festas e banquetes) ou para a atividade arquitetônica como o instrumento dado pelo deus a Anfion, a lira-arquiteto que põe as pedras no lugar na construção da muralha. Muito ao contrário, foi Orfeu quem engendrou e procriou a lira ou a cítara. Sua atividade era a do *teknoûn* e não do *tektáínesthai*. O canto de Orfeu jorra como uma encantação original. Ela se conta mais em seus efeitos que em seu conteúdo. E de início em sua virtude centrípeta, que reúne em torno da voz os seres vivos animados ou inanimados da terra, do céu e do mar. Uma voz estranha ao círculo estreito dos ouvintes, mas em torno da qual, na plenitude

de seu júbilo, reúnem-se as árvores, as pedras, os pássaros e os peixes (DETIENNE, 1991, p. 87/93).

Palavra justa portadora da verdade, palavra original que canta o que ainda não existe, a palavra órfica é íntima à busca de Kafka. Uma palavra que agrega um comportamento filosófico e um religioso, que se utiliza da ideia de vocalização para encantar os seres e as coisas. Verbo inspirado que “engendra” (*teknoín*) mais do que “constrói” (*tektáinestha*). Os seres inominados de Kafka, híbridos, são engendrados pela sua linguagem seca, protocolar, por sua “sintaxe do grito”, procedimentos que buscam o encanto pela palavra com potência oral:

Para ele a palavra justa tem vida própria, que requer a maior vigilância, e o empenho para captá-la, ou capturá-la é descrito com o humor e a agilidade típicos de quem conhece por dentro aquilo de que está falando. “Meu corpo inteiro me adverte diante de cada palavra; cada palavra, antes de se deixar escrever por mim, olha primeiro para todos os lados” (CARONE, 2009, p. 80).

A necessidade de uma palavra rigorosamente justa, adequada à maneira que os órficos a procuravam, traz, em Kafka, uma escavação abissal entre a simplicidade vaga de um “sim” e um “não”. Em um aforismo, Kafka sugere que “sim” e “não” deveriam trazer a radicalidade dos extremos de “vida” e “morte”; entre um e outro, toda a infinidade e absurdo da existência. Sobre o aforismo, Lima reproduz trecho de um comentador, Gerhard Neumann:

Em algum lugar, na distância infinita entre o sim e o não, ali onde o pensamento habitual apenas enxerga o vazio, para Kafka se há de procurar o sim e o não “apropriado”. Seria também pensável que Kafka buscasse fazer saltar estes opostos imaginariamente não extremos, de modo que o sim e o não frouxo e impróprio, que todos dizemos, fosse sacudido em favor de um sim e um não radicais e não ouvidos (NEUMANN *apud* LIMA, 2000, p. 374).

Fazer sacudir para ser ouvido o que não é ouvido. Essa é a busca de uma literatura que se coloca como meio de salvação, uma literatura que tem propensões à sacralidade e se apresenta, por tal característica, propícia à ritualização, ou seja, à dramatização, mesmo que seja ao modo de leitura num teatro filosófico, como pensou Kafka.

Mas, a aproximação com comportamentos órficos não cessa aí. As palavras, por vezes, quando exatas, surgem para Kafka como prenúncios de estados de iluminação. Palavras que propiciam, talvez, o salto de que Blanchot fala, mas Kafka apreende-o pela ótica mística:

A estranha inclinação de Kafka para a cultura nudista e a medicina natural, bem como sua tolerância, ainda que parcial, das incultas superstições de Rudolf Steiner não são rudimentos de uma insegurança intelectual, mas antes obedecem a um princípio que, ao proibir inexoravelmente a si mesmo a diferenciação, perde a capacidade da distinção e passa a ser ameaçado pela mesma regressão sobre o qual Kafka dispôs tão soberanamente como meio de representação, ou seja, pelo ambíguo, amorfo e inominado (ADORNO, 1998, p. 259).

Sobre a cultura nudista e a medicina natural, falaremos à frente. Antes, falemos de diferenciação. Blanchot (2001) esclarece-nos que o vazio do reino de fascínio, que é a literatura, onde o ser se perpetua pelo não-ser, não é um lugar de unidade, não é um retorno nostálgico ao Uno primordial, ao Eros platônico. Da mesma forma que o mergulho subjetivo da literatura traz o “Eu” despersonalizado em Outro, alteridade radical, uma diferenciação num meio indistinto processa-se no espaço da ausência de tempo. O “Eu” soçobra no coletivo impessoal, experiência de uma morte em instância:

Tenho a sensação de que uma grande porção de meu ser tem aspirações à teosofia, porém, da mesma forma, sinto um grande medo. É por que eu temo uma nova confusão que para mim seria ruinosa, visto como a minha infelicidade atual reside somente em confusão. Esta confusão consiste nas seguintes coisas: a minha ventura, as minhas faculdades e todas as possibilidades que tenho de ser útil de algum modo estão totalmente no campo literário. E nesse domínio eu tenho, efetivamente, experimentado estados (em pequeno número) que, no meu entender, são muito próximos dos estados iluminatórios que o senhor mesmo desvendou, doutor, estados no decorrer dos quais eu não apenas residia total e de forma absoluta em cada idéia, porém ainda executava cada uma delas, ao passo que sentia ter chegado não apenas às minhas fronteiras individuais, porém às fronteiras daquilo que é geralmente humano (KAFKA, 1993, p. 51).

O relato do diário continua, esclarecendo que Kafka explica ao doutor Rudolf Steiner os impedimentos que tem para escrever e pergunta se a teosofia, sendo mais uma atividade, não atrapalharia ao restante e a ela mesma. Arremata, sugerindo que, se o doutor considerasse possível, em tais circunstâncias, que ele abraçasse a teosofia, Kafka o tomaria como guia.

O assunto teosofia e o doutor Rudolf Steiner não voltam a ocupar o *Diário*, e, pelo que sabemos, também não aparece nas cartas. Não sabemos se houve alguma reflexão sobre sua

conduta ansiosa frente ao doutor ou alguma avaliação negativa do encontro. O que importa são as palavras que ficaram como registro do que as palavras “justas” trouxeram de verdade, de abordagem das fronteiras de individuação e humanidade.

Sobre a medicina natural e o nudismo, lembremos que Kafka tinha horror a doenças. Em Canetti (1988), acompanhamos sua interpretação da aversão do autor por pequenos seres que poderiam lhe corroer o corpo, abrindo espaço para doenças. A relação com seu corpo é descrita pelo autor, muitas vezes, com desconforto. Sua sensação de fraqueza, sua debilidade física levam-no a um ascetismo comportamental e alimentar:

Kafka manifesta uma permanente obsessão pelo alimento, e pelo alimento por excelência que é o animal ou a carne, e pelo açougueiro, e pelos dentes, pelos grandes dentes sujos ou dourados. Trata-se de um dos principais problemas com Felice. Jejuar é também um tema constante no que Kafka escreve, trata-se de uma longa história de jejum. O Campeão de jejum, vigiado por açougueiros [...] O cão das Investigações oscila entre duas ciências, a do alimento, que é da Terra e da cabeça baixa (“Onde a terra pega esse alimento?”), e a ciência musical, que é do “ar”[...] (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 30).

Vale a pena reproduzir, aqui, esta digressão de Deleuze e Guattari (1977, p. 31) feita em nota de pé de página: “Constância do tema dos dentes em Kafka. O avô açougueiro; a escola da ruela do açougue; os maxilares de Felice; a recusa de comer carne, a não ser quando dorme com Felice em Marienbad [...]”.

Os órficos, contrapondo-se à macula de locais sagrados pelo sacrifício de animais a um deus, avessos à sujeira por entender que a sujeira física (sangue, por exemplo) impede uma limpeza espiritual, ditam novos comportamentos. São vegetarianos em nome da limpeza física e espiritual. O desenvolvimento intelectual, resultado da procura da palavra justa que leve à verdade, alia-se ao desenvolvimento corporal que afasta o sujo.

Muitas das animalizações em Kafka acontecem num mundo subterrâneo. Como nos sugere Deleuze e Guattari (1977), as novelas são, essencialmente, animalistas. Para os autores, elas, principalmente, realizam-se por uma linha de fuga. Podemos supor que Kafka trabalha pela negação, ou seja, por aversão à carne, ele recorre ao tema e à configuração de elementos que a demandam; avesso à sujeira e procurando libertação, ele recorre a lugares obscuros e fechados

– usos que sugerem uma fuga do que é representado, já que a situação, em geral, é sufocante. Como os órficos, Kafka procura salvação pela palavra e pela assepsia:

Para os fiéis de Orfeu que escolheram a escrita e o livro como sinal eficaz de alteridade, renunciar à mundanidade da cidade não era somente achar no vegetarianismo um antegozo da vida com os deuses de antes desse mundo e de seus altares ensangüentados, era também para este misticismo de intelectuais e de teólogos refazer a um custo muito alto a gênese do mundo e reescrever a história inteira dos deuses (DETIENNE, 1991, p. 87).

Kafka vale-se de alguns mitos para sua reflexão crítica. Mielietinski (1987), mesmo considerando com ressalvas um mitologismo em Kafka, mostra-nos como ele o realiza em seus romances. Benjamim (1987a, p. 143) corrobora quando diz que: “O mundo mítico, à primeira vista próximo do universo kafkiano, é incomparavelmente mais jovem que o mundo de Kafka”:

Essas pessoas que se fazem enterrar com um rolo de papiro na mão, esses homens que têm horror ao sangue, que redigem cosmogonias, que imaginam histórias estranhas sobre o nascimento dos deuses, e até se proporcionam uma antropogonia a partir dos corpos supliciados de Dioniso e de seus assassinos, que são elas? Que desejam elas com seu Orfeu e suas encantações mudas? Na verdade, uma só coisa, essencial: a salvação. Elas desejam salvar-se da única maneira possível: salvando-se do mundo. Os órficos eram renunciantes. Exercitavam-se para a santidade, cultivavam técnicas de purificação a fim de separar-se dos outros, daqueles que são suscetíveis aos assassinios e à mácula (DETIENNE, 1991, p. 94).

Renunciante é uma palavra que cabe a Kafka. Ele buscava refúgio para alcançar a solidão necessária à literatura, ao silêncio, à escuta: renunciante da família, da sociedade, do matrimônio, de si.

Orfeu, descendo para buscar Eurídice com a condição de não olhar para trás, já havia obtido o acesso ao reino da noite, do desconhecido. Entretanto, por impaciência, ele mira a amada e perde-a pela segunda vez. Por fim, é dilacerado pelas Bacantes. Sua cabeça é recolhida à ilha de Lesbos, onde permanece ditando palavras. Orfeu renunciou a Eurídice, por impaciência, na tentativa de captar de vez o mistério da noite, ao querer vê-la, não na claridade do dia, mas na estranheza do reino da morte.

Se relacionamos Kafka com a religião órfica, é para clarearmos a intensidade com que sua prática escritural e comportamento social estão atravessados pelo estranhamento, pela

sacralidade buscada na palavra, pelo envolvimento corporal na linguagem, pela potência sonora que precede a música (o silêncio), e tudo isso concomitante ao desejo – apego à vida –, que carrega a escrita de demanda de uma voz corporificada.

3.3 Entre Apolo e Dionísio

Até aqui lançamos mão, prioritariamente, de declarações pessoais e pensamentos de Kafka (diário, cartas, aforismos) para compreendermos, teoricamente, a constituição da região média, intensificada pela semelhança de comportamento de Kafka com o orfismo. Agora, propomos, convencidos de que tais pontos já estejam esclarecidos, trazer a matéria literária de fato (a que o próprio autor assim denomina), ou seja, trazer suas criações para compreendermos como isso se dá a ver na escritura kafkiana.

Dessa forma, vamos ater-nos, principalmente, às duas novelas de Kafka: *A metamorfose* e *Josefina, a cantora ou A cidade dos camundongos*. Aquela, do início de sua descoberta como o Kafka que conhecemos; esta, a última criação do autor.

Em comentário de orelha do livro de Kafka (1985), *Descrição de um combate*, Jorge Luis Borges (1985), primeiro tradutor de Kafka para o espanhol, ressalta que o “argumento e o ambiente são o essencial, não as evoluções da fábula nem a penetração psicológica. Daí a primazia de seus contos sobre as novelas longas.” Esse comentário de Borges vem ao encontro da nossa escolha em utilizar as duas novelas para comprovar a existência de um potencial dramático. Não obstante às adaptações teatrais (dignas de contraponto, não tanto pelo êxito da empreitada, mas pelo histórico dos realizadores) de *O castelo*, por Max Brod, e de *O processo*, por Jean Louis Barrault e André Gide, consideramos o conto e a novela como efetivações mais condensadas do potencial dramático kafkiano. O próprio Adorno, admirador e profundo conhecedor de Kafka, reconhece que uma das falhas dos romances é a extensão, tornando a fórmula kafkiana cansativa. Nessa consideração, destacaremos cinco pontos para análise do material literário de Kafka: Épico expressionista (termo de Adorno), Oralidade, Corpo, Gesto e Cenarização.

3.3.1 Épico expressionista

Tentando uma sùmula das definições sobre gêneros²⁰, os gêneros épico, lírico e dramático são, confusamente, tomados em duas acepções distintas: uma mais substantiva, outra mais adjetiva. A primeira seria mais aproximada à estrutura dos gêneros e a segunda mais ligada aos traços estilísticos:

Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um “Eu” – nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da Épica toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador (ROSENFELD, 1985, p. 17).

Sobre os casos duvidosos, em que há, por exemplo, contos inteiramente dialogados, o autor diz que essas exceções “apenas confirmam que todas as classificações são, em certa medida, artificiais” (ROSENFELD, 1985, p 17). Ao tratar das divisões na segunda acepção, ou seja, pelos traços estilísticos, o autor assume uma abertura, quase uma impossibilidade de separação dos estilos que uma mesma obra, ou autor, possa ter.

Segundo Rosenfeld (1985, p. 18): “Há numerosas narrativas, como tais classificadas na Épica, que apresentam forte caráter lírico (particularmente da fase romântica) e outras de forte caráter dramático (por exemplo as novelas de Kleist).” Kafka “estudou muito o estilo glacial de Kleist” (BLANCHOT, 1997, p 21). A conjugação de averiguação, por Rosenfeld (1985), de um caráter dramático em Kleist (considerado por Rosenfeld como uma escrita épica), e, por Blanchot (1997), de um estilo glacial nesse mesmo autor, favorece nossa certeza de que a escritura kafkiana, também pela sua frieza objetiva (com sua linguagem protocolar), guarda uma objetividade épica que se traduz em potencial dramático.

Como Rosenfeld (1985) salientou, e os estudos literários hoje o confirmam pela imensa variedade de estilos literários híbridos os quais, ainda por cima, são alheios às denominações de gênero, torna-se pertinente a questão da existência ou não de gêneros. Porém, há uma tácita aceitação, que se confirma pela prática, em separar literatura, drama e poesia: relatar estórias,

²⁰ Aqui nos valem de Anatol Rosenfeld, em *O teatro épico*.

independentemente de como se porta a voz narrativa, em prosa, é literatura; organizar um texto em versos é poesia; texto escrito com falas distribuídas em personagens, delineados ou não, sem narração é drama. Claro que a quebra dessa separação rígida também é, tacitamente, aceita: dramatiza-se literatura e poesia, narram-se dramas. Lembramos a teoria dos gêneros pelo motivo de alguns estudiosos atribuírem a Kafka um modo épico de narrativa:

A subjetividade absoluta é, ao mesmo tempo, desprovida de sujeito. O si-mesmo vive unicamente na alienação, como resíduo seguro do sujeito que se fecha diante do estranho, tornando-se um cego resíduo do mundo. Quanto mais o Eu do expressionismo volta-se sobre si mesmo, tanto mais também se assemelha ao mundo de coisas que ele exclui. Devido a esta semelhança, Kafka obriga o expressionismo – cujo caráter quimérico ele percebeu como nenhum de seus amigos, mas ao qual ele ainda assim permaneceu fiel – a uma épica tortuosa (ADORNO, 1998, p. 259).

Segundo importantes estudiosos da obra kafkiana, a aproximação de um modo épico de relato seria uma busca na escrita do autor tcheco. Adorno (1998) cunha, para Kafka, o estilo “épico expressionista”, admitindo o paradoxo do termo. Paradoxo não é problema, em se tratando de Kafka. Na verdade, é lugar comum. Como Kafka estava imerso num ambiente expressionista, seria influenciado pelas pesquisas dessa vanguarda. Entretanto, conhecendo e trazendo traços do expressionismo, ele vai além – é o que sugere Adorno (1998). Começemos investigando um caráter comum ao épico: o componente mítico:

Neles [os três romances], Kafka atualiza elementos da tradição épica e da narrativa mítica clássicas. Essa é uma das causas do “insucesso” de Kafka dentro do gênero romance. Sob sua pena, apenas a novela e o fragmento deram conta de transportar os fragmentos da épica para a modernidade. A marca da epopéia é uma temporalidade a-histórica. A razão encontra-se nela sob sua forma primeira de “astúcia” aqui entendida como a capacidade do herói vencer as forças míticas lançando mão de seu intelecto e da linguagem. Kafka, dentro de uma literatura totalmente embebida de matéria histórica, do interior de seu projeto de escrever a partir e contra as impossibilidades da escritura, apresenta seu mundo a contrapelo, deslocando-o – como em um sonho – para o universo mítico da epopéia (SELIGMANN, 2003, p 79).

Agregando ao raciocínio de Seligmann (2003), trazemos Adorno (1998) que diz:

Sobre o espaço de Kafka pesa uma maldição: o sujeito fechado em si mesmo prende a respiração, como se não pudesse tocar aquilo que não é como ele mesmo. Sob o peso dessa maldição, a pura subjetividade transforma-se em mitologia e o espiritualismo conseqüente, em abandono à natureza (ADORNO, 1998, p. 259).

Fechemos essa sequência com o próprio Kafka:

O espírito se contrapõe livre e autonomamente à natureza, porque se reconhece como demoníaco, tanto na realidade externa como nele mesmo. Mas na medida em que o espírito autônomo aparece como algo corpóreo, a natureza toma posse do espírito no ponto onde ele aparece em sua forma mais histórica: no interior sem objeto... Pode-se chamar de mítico o teor natural do espírito puro e simples, intrinsecamente histórico (KAFKA *apud* ADORNO, 1998, p. 259).

O demoníaco de sua natureza, só externalizado mediante intensa perscrutação interna e noturna, exterioriza-se, transforma-se em enigma de si-mesmo. Odradeck é Kafka-esfinge; Gregor é Kafka-inseto; Josefina é Kafka-ratazana. É nesse sentido que “Diz Madame Magny, retomando uma expressão de T.S. Eliot, que ele conseguiu construir um ‘correlato objetivo’ de suas emoções originalmente incomunicáveis” (BLANCHOT, 1997, p. 28). Parece-nos claro então que, numa linguística expressionista, a subjetividade do autor seria buscada como máxima. Entretanto, Kafka, espírito extremamente lúcido, crítico e sensível, percebe o fracasso do projeto e faz um “épico expressionista”, dando vazão a uma subjetividade-objetiva: transforma-se em objeto narrado, despersonalizado – demoniza-se em Josefina e Gregor Samsa:

“Desde há muito tempo, talvez desde o início da sua carreira artística, Josefina luta para ser liberada de qualquer trabalho, em consideração a seu canto [...]. Josefina aponta, por exemplo, que o esforço do trabalho prejudica sua voz, que na verdade ele é pequeno em comparação com o esforço do canto, mas tira-lhe a possibilidade de descansar o suficiente depois e de renovar as energias para um novo recital [...]” (KAFKA, 1994, p. 52).

“- Meu deus! – pensou então – Quão trabalhosa é a profissão que escolhi! Um dia sim e outro também de viagem. A preocupação dos negócios é muito maior quando se trabalha fora do que quando se trabalha no próprio armazém [...]. Ao diabo tudo isso” (KAFKA, 1965, p. 162)!

No primeiro trecho, Josefina sente-se prejudicada pelo trabalho, no segundo trecho, é Gregor, já metamorfoseado, que reclama do trabalho. Gregor realiza o que Josefina e Kafka pretendem: fugir ao trabalho. Ela, para não prejudicar seu canto; ele, para não prejudicar sua escrita (igualmente, canto):

[...] assim está explicado em parte que as narrativas de Kafka sejam mitos, contos extraordinários, para além do verossímil e do realizável: é que nelas ele se expressa por essa distância incomensurável, pela impossibilidade que há de nelas se reconhecer. Não é possível que aquele inseto seja ele: é,

portanto, ele em sua condição mais íntima e mais irreduzível (BLANCHOT, 1997, p. 28).

Benjamin (1987a, p. 164) conclui que o autor de Praga “achou a lei na sua viagem; pelo menos uma vez, quando conseguiu ajustar sua velocidade desenfreada a um passo épico”, o que, segundo o ensaísta, Kafka realiza num de seus mais belos contos: *A verdade sobre Sancho Pança*:

O segredo desta lei está num dos seus mais perfeitos, e não apenas por se tratar de uma interpretação. “Sancho Pança, que aliás nunca se vangloriou disso, conseguiu no decorrer dos anos afastar de si o seu demônio, que ele mais tarde chamou de Dom Quixote, fornecendo-lhe, para ler de noite e de madrugada, inúmeros romances de cavalaria e de aventura. Em consequência, esse demônio foi levado a praticar as proezas mais delirantes, mas que não faziam mal a ninguém, por falta do seu objeto predeterminado, que deveria ter sido o próprio Sancho Pança. Sancho Pança, um homem livre, seguia Dom Quixote em suas cruzadas com paciência, talvez por um certo sentimento de responsabilidade, daí derivando até o fim de sua vida um grande e útil entretenimento”.

Sancho Pança, tolo sensato e ajudante incapaz de ajudar, mandou na frente o seu cavaleiro (BENJAMIN, 1987a, p. 164).

Tal demônio deve ser visto não pela ótica cristã, talvez nem tampouco unicamente pela ótica grega, entretanto mais se aproxima desta última. Nessa ótica, demônio (*daimon*) seria todo semideus que propicia um contato que não pode ser feito diretamente com um deus. Uma espécie de mensageiro, nem bom nem mau. Em Kafka, essas potências, que são os demônios, são verdadeiras crianças, brincalhonas e que podem assumir posturas astuciosas e que, conscientemente ou não, podem desvirtuar a personagem do caminho correto. Paradoxalmente, são obstáculos que podem ser utilizados como recursos da verdade para que, menos que propiciar tropeços, possam ser usados como ponte para alcançá-la, desde que o protagonista domine o descontrole emocional que eles lhe causam. Nesse sentido, são demônios as duplas que atazanam a vida de alguns protagonistas kafkianos – por exemplo, as duas bolas de celulóide e os dois funcionários do solteirão, no conto *Blumfeld*, e os ajudantes de K., no *Castelo*. O que Kafka ajusta com perfeição ao modo épico é sua velocidade desenfreada em neutralizar-se. Todo o relato do conto *Blumfeld* é uma projeção, um “correlato objetivo” do mundo interno de Kafka.

Lembremos o que Kafka nos diz de “demônios” em seus aforismos:

16 – Não permita que o Demônio o convença de que você pode ter segredos para ele.

25 – Uma vez que tenhamos aceito o Demônio com condescendência, ele já não mais exige que devamos acreditar nele.

26 – As reflexões tardias com as quais você justifica sua condescendência para com o Demônio não são suas, porém dele mesmo (KAFKA, [197-], p. 131).

Esclarece-se, então, que Kafka entende a exteriorização do espírito frente à natureza como demoníaca, opondo-se a ela e ao ser de onde se origina. As criações de Kafka, nessa subjetividade-objetiva, contaminada de neutralidade, corporificam-se em personagens, no caso, animalizados. “Se ao menos estivesse a irmã ali” (KAFKA, 1965, p. 174), pensa Gregor, que, como Kafka, mantém com a irmã uma relação mais forte que com os outros familiares:

“[...] talvez a sua força não baste nem para esse assobio costumeiro, ao passo que um trabalhador comum da terra o emite sem esforço o dia inteiro enquanto realiza o seu trabalho [...]” (KAFKA, 1994, p. 39). Josefina, à sua maneira, reproduz a debilidade que o próprio Kafka se atribui.

Essa impessoalidade, essa neutralidade do eu que se realiza na distância irreduzível (aliás, cada vez mais distante) de um Outro, envolvem o autor, como já o dissemos, nos mistérios da noite de Orfeu. Nessa região em que as palavras são encantadas e agregam ao seu som vazio, qual o canto do deus, seres e coisas que as corporificam, o autor não se contenta com a despersonalização. O correlato objetivo, nos moldes explicados, seria tão somente um processo de sublimação, mas Blanchot (2005) já nos mostrou que a linguagem literária não traz paz a Nerval, Rimbaud, Höelderlin e muito menos a Kafka. Se ele não sucumbiu, foi por não se ter permitido o salto a que a literatura o convidava, por ter permanecido na região média.

Resta dizer, sobre a narrativa épica expressionista de Kafka, a respeito da formalidade do narrador, que essa formalidade aproxima a narrativa de Kafka da dramaticidade. Apesar da objetividade e de uma onisciência como recurso natural de quem está à distância do objeto narrado, o épico kafkiano traz um narrador insciente, ou seja:

[...] aquele que narra, em Kafka, não sabe nada, ou quase nada, sobre o que de fato acontece – do mesmo modo, portanto, que o personagem. Trata-se, quando muito, de visões parceladas, e é essa circunstância – se se quiser, alienação – que obscurece o horizonte da narrativa, pois o narrador não tem chance de ser um agente esclarecedor ou “iluminista” (CARONE, 2009, p. 65).

Como exemplo de um narrador insciente, tomemos um trecho de *A metamorfose*. O narrador, no momento em que a irmã de Gregor precisa sair apressadamente para buscar auxílio, relata-nos: “Já se sentia o rumor das saias das duas jovens que saíam correndo (como se tinha vestido tão depressa a irmã?)”. O narrador é em terceira pessoa, porém colado ao protagonista, por isso ele não sabe como a irmã de Gregor havia se vestido tão rápido. Em vários momentos, por outro lado, parece que o narrador é o próprio Gregor, mas não:

Essa manobra é possível, aqui, graças à existência de um narrador desprovido de qualquer marca pessoal que o autorizasse, por exemplo, a fazer reflexões ou comentários esclarecedores sobre a história que está relatando. Em outros termos, esse narrador se comporta como uma câmera cinematográfica na cabeça do protagonista – e nesse caso o relato objetivo, através do discurso direto e indireto, se entrelaça com a proximidade daquilo que é experimentado subjetivamente pelo herói. É por esse motivo que, na descrição dos acontecimentos que evoluem no seio da família Samsa, a narração não avança muito mais do que Gregor poderia fazer a partir de um ponto de vista rigorosamente pessoal (CARONE, 2009, p. 15).

É como se não houvesse narrador, como se a cena estivesse desenrolando-se à nossa frente, como uma cena teatral em que o narrador (uma personagem) dialoga com a platéia sobre o que está acontecendo, “o narrador não costuma se antecipar à ação do protagonista, o que confere à narrativa um tom de presente contínuo, embora se articule no pretérito” (CARONE, 2009, p. 77).

Se, ao falarmos em épico, vêm-nos à mente as epopéias e as aventuras e ações de um herói, a exemplo do périplo da *Odisséia* ou das inúmeras batalhas da *Iliada*, para ficarmos com os exemplos canônicos, nossa mente detém uma definição imediata e superficial do gênero (ou estilo): dinamismo. O movimento é vertiginoso, as peripécias são múltiplas. Como se daria tal característica num épico expressionista? Deleuze e Guattari (1977) observaram que a literatura de Kafka caracteriza-se por uma linha de fuga. Em que consiste essa fuga? Numa busca desenfreada em encontrar saída para todas as impossibilidades que cerceiam o escritor de uma “literatura menor”.

A fuga de sua “literatura menor”, Kafka realiza-a em suas animalizações, em seu quarto: no quarto de Gregor Samsa, que, metamorfoseado, foge dos familiares; no quarto de Odradeck, que não se deixa apanhar; na jaula do jejuador de *O artista da fome*; em Josefina, que foge ao trabalho e foge (desaparece) da comunidade. A odisséia das personagens de Kafka são verdadeiras fugas intimistas, em espaços e condições duras e menores, enclausuradas:

Na obra de Kafka, porém, tudo é o mais duro, definido e delimitado possível; assim como nos romances de aventuras, conforme a máxima que James Fennimore Cooper escreveu no prefácio ao *Corsário Vermelho*: “A verdadeira idade de ouro da literatura só surgirá quando as obras se tornarem tão meticulosas em sua impressão quanto um diário de bordo – e tão granuladas em seu conteúdo quanto um relatório de vigia” (ADORNO, 1998, p. 240).

O desenvolvimento da narrativa, a modo de um relato de aventura, ganha tonalidades diferentes em Kafka. Sua proximidade com o expressionismo carrega sua escrita de uma viagem de aventura com o mínimo deslocamento. Eles acontecem no íntimo das personagens ou em casas, quartos. De *A metamorfose*, transcrevemos uma cena com essas características:

“[O pai] Atirou sobre o sofá o gorro que ostentava um monograma dourado – provavelmente o de algum Banco – traçando uma curva, cruzou toda a sala, dirigindo-se com rosto severo para Gregor, com as mãos nos bolsos da calça, e as barras de sua longa blusa do uniforme recolhidas para trás. Ele mesmo não sabia o que ia fazer; mas ergueu os pés a uma altura desacostumada, e Gregor ficou assombrado pelas gigantescas proporções de suas solas [...]. Pôs-se a correr, pois, diante de seu progenitor, detendo-se quando este se detinha, e empreendendo nova carreira quando via o pai fazer um movimento.

Assim deram várias vezes a volta à sala, sem chegar a nada de positivo. [...] Nisto, algo destramente lançado caiu bem ao seu lado, e rodou diante dele; era uma maçã, à qual logo se seguiu outra. Gregor, amedrontado, não se moveu; era inútil continuar correndo, pois o pai tinha resolvido bombardeá-lo. Tinha enchido os seus bolsos com o conteúdo da fruteira que estava sobre o aparador, e atirava uma maçã atrás de outra, embora sem conseguir acertar o alvo.

As maçãs vermelhas rolavam pelo solo eletrizadas, tropeçando umas nas outras. Uma delas, atirada com mais habilidade [...]” (KAFKA, 1965, p. 194).

A busca da palavra justa, sendo ela um “correlato objetivo” de um estado de impossibilidade enquanto essência (condições do espírito de Kafka), resulta em configuração de estados de fuga. As personagens de Kafka estão sempre em fuga, pois Kafka vivencia a fuga de si mesmo todo o tempo, de modo intenso. O pressentimento e experiência do neutro traduzem-se

em narração do “Ele”, em ação de fuga. “A fuga atravessa o homem até chegar ao desumano – esta é a trajetória épica de Kafka” (ADORNO, 1998, p. 247).

3.3.2 Oralidade

Retomando um pouco sobre como se configura a oralidade de um texto, lembramos que ela se dá quando a subjetividade de um autor resvala para o escrito, traduzindo-se num ritmo próprio. Em Kafka, essa subjetividade é configurada epicamente, ao modo de seu peculiar expressionismo: sua voz é especialmente presente em seu texto literário:

Como o ritmo não é mais redutível ao sonoro, ao fônico, à esfera ORL²¹, mas engaja um imaginário respiratório que diz respeito ao corpo vivo inteiro, do mesmo modo a voz não é mais redutível ao fônico, pois a energia que a produz engaja também o corpo vivo com sua história. Por isso, o ritmo é ao mesmo tempo um elemento da voz e um elemento da escritura. O ritmo é o movimento da voz na escritura. Com ele, não se ouve o som, mas o sujeito (MESCHONIC, 2006, p. 45).

No conto *O silêncio das sereias*, Kafka (2002) diz que as sereias têm uma arma mais potente que o canto: o silêncio. O silêncio, princípio de todo canto, teria a potência de arrastar Ulisses, não fosse ele um astuto tão eficiente que engana até os deuses. O som, em Kafka, seja em expressões de grito, seja em expressão de música, é estranho, desterritorializado e, entretanto, muito mais potente que algum discurso articulado ou som harmonizado. O som, na literatura de Kafka, realiza o desejo do autor pelo silêncio que necessitava para escrever:

[...] segundo Brod, Kafka era o que se costuma chamar de uma pessoa insensível à música. O seu mudo grito de batalha contra o mito consiste em não lhe resistir. E esta ascese lhe presenteia com a mais profunda relação com a música [...]. Na medida em que sua prosa áspera despreza todos os efeitos musicais, ela procede como se fosse música (ADORNO, 1998, p. 262).

A ratinha Josefina, que é cantora, não tem a execução de sua função confirmada pelo narrador. Ele admite que nem sabe se o que ela executa seja canto. Entretanto, ela, ao menos, com seu sibilar misterioso, propicia silêncio nas audiências que se reúnem para escutá-la:

²¹ A sigla remete à Otorrinolaringologia.

“[...] a arte dela nos faz bem e quando nos sentimos bem, assobiamos; mas sua audiência não assobia, nela nem um rato bole, como se participássemos todos da paz almejada, da qual nosso próprio assobio no mínimo nos aparta – e por isso silenciemos. É seu canto o que nos enleva ou a quietude solene que envolve a fraca vozinha” (KAFKA, 1994, p. 40)?

Tal qual os sentimentos internos que não podem ser externalizados, a não ser em “correlatos objetivos”, a potência da música torna-se inapreensível pela linguagem escrita. A música é de realização fenomenal, e qualquer relato, descrição, resulta superficial. Intenta-se, por isso, originar uma escrita que não “descreva”, mas que “seja”. Talvez por isso, na busca da justa expressão órfica, Kafka procure o que antecede a música: o silêncio, ou então, o estranhamento de sons desterritorializados – Odradeck, ao responder a perguntas fáceis, ri, “mas é uma risada, como só sem pulmões se produz. Soa, quem sabe, como o cochicho de folhas caídas” (KAFKA, 2008, p. 22). Nessa tradução de Roberto Schwarz, temos, poeticamente, a construção sonora pelo uso de várias sibilantes (só sem pulmões se produz. Soa quem sabe). A definição sígnica (o cochicho de folhas caídas) arremata o que os ouvidos já experienciaram pelo som dos “ss”:

Faremos uma sintaxe do grito, que desposará a sintaxe rígida desse alemão dissecado. Nós o empurraremos até uma desterritorialização que não será mais compensada pela cultura ou pelo mito, que será uma desterritorialização absoluta, ainda que lenta, colante, coagulada. Lentamente, progressivamente, levar a língua para o deserto. Servir-se da sintaxe para gritar, dar ao grito uma sintaxe (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 40).

Mas, Kafka prefere não gritar, a não ser que seja o grito sem pulmões de Odradeck ou o assobio fraco de Josefina. Kafka já está tuberculoso e não consegue falar – no máximo, assobia, em Josefina. Ele pretende levar a língua, não para o deserto, como Rimbaud, mas para o bosque escuro à noite, onde, subterraneamente, procurará forças para cantar de uma forma inaudível para as sensibilidades embotadas, ou ouvir um som encantatório: “Gregor arrastou-se mais um pouco para diante, e manteve a cabeça colada ao solo esforçando-se por fazer o seu olhar encontrar o olhar da irmã. Se era uma fera por que a música tanto o impressionava” (KAFKA, 1965, p. 203)?

A potência sonora, a vibração mágica do ar nos corpos, qual respiração que se sente como um sopro de vida, propicia metamorfoses. Corpos são animados, não pelo significado do verbo, mas pelo movimento vibratório que o verbo faz ressoar no espaço. A palavra kafkiana,

parente da palavra órfica, traz o mistério da noite, sintoniza-se com energias subterrâneas, propicia luz a partir da escuridão.

3.3.3 Corpo

A palavra justa seria aquela não apenas ditada por outras instâncias, que deslizaria pela mão do seu escritor como uma mera psicografia. Kafka desconfia dessa palavra. Sabe que ela pode ser uma armadilha dos maus espíritos, daqueles que criam obstáculos ao desenvolvimento. Por outro lado, ele sabe que esses mesmos obstáculos são, também, estímulos ao desenvolvimento. Nesse caminho tortuoso, entre aceitação e negação contínua de uma palavra, ideia, Kafka busca uma palavra inspirada, mas que seja trabalhada com a mesma intensidade e cansaço pelo escritor, tal qual o cansaço e luta de um gladiador ou de Atlas que sustenta o mundo. Essa palavra não admite metaforização. Em seus *Diários*, Kafka (1993) declara: “As metáforas são uma das coisas que me fazem perder a esperança na literatura.” Assim, “Kafka mata deliberadamente toda metáfora (...)” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 34).

Sendo desmetaforizada, conforme diz Meschonnic (2006), a linguagem traz consequências corporais:

Na histeria, o sintoma substitui a palavra quando esta se desmetaforiza. A palavra dissolve o sintoma, evidenciando a natureza metafórica. Talvez se possa dizer que há oralidade quando é a linguagem que se torna histórica. Não o locutor. A oralidade intervindo como uma contra-histeria, uma forma de histeria que colocaria o *corpo* na linguagem. O máximo possível do corpo e de sua energia. Como ritmo. O ritmo como forma-sujeito. Enquanto, inversamente, a histeria coloca a *linguagem* no corpo. E o faz mimetizá-la (MESCHONNIC, 2006, p. 65).

Apresentamos já vários indícios de que Kafka escreve com o corpo: seja por projetar-se de forma distanciada e estranha em sua escritura, seja pela vazão de leitura, seja por buscar a verdade pela linguagem. Entendemos que a linguagem porta o ser de modo enigmático e intenso – lembremos que, sobre o ídiche, ele dissera à platéia que iria assistir à apresentação de teatro da trupe de Isac Lowy, que ficariam assombrados pela potência misteriosa da língua. O ritmo como “forma-sujeito” toca diretamente o corpo, é uma escrita de fluxo e refluxo

energético entre corpo-linguagem. Como uma potência que carrega energia vital daquele que se despersonaliza, a linguagem desmetaforizada avança pelo espaço e se agrega às coisas:

Pues escribir es cosa nocturna; es abandonarse a las fuerzas tenebrosas, descender a las regiones de abajo, entregarse a los abrazos impuros. Todas esas expresiones tienen para Kafka una verdad inmediata. Evocan la fascinación tenebrosa, el destello sombrío del deseo, la pasión por lo que se desencadena en la noche en que todo acaba en la muerte radical. ¿Qué entiende por las fuerzas de abajo? No lo sabemos. Pero, en medida cada vez mayor, asociará las palabras y el uso a la aproximación de una realidad espectral, ávida de las cosas vivas y capaz de extenuar toda verdad (BLANCHOT, 1991a, p. 279).

Essa palavra que corporifica espectros, figuras ávidas de coisas vivas, aproxima a narração épica de Kafka das qualidades dramáticas.

Josefina, com seu frágil corpinho, envolve-se plenamente no seu canto. Pelo relato, esclarece-se que não é possível distinguir onde começa a voz e onde termina o canto da ratazana. Da mesma forma que Kafka desabafa ao doutor Rudolf, quando disse que “habitava cada palavra”, assim se porta Josefina em relação ao seu canto:

“[...] é como se estivesse reunindo no canto todas as forças, como se tudo nela que não sirva imediatamente ao canto ficasse privado de qualquer energia, de qualquer possibilidade de vida; como se ela, despojada, entregue, estivesse só sob a proteção de bons espíritos; como se um alento frio, ao passar ventando, pudesse matá-la, enquanto ela, completamente retirada, habita o próprio canto” (KAFKA, 1994, p. 42).

Talvez por isso, não temos certeza se Kafka não deu o salto que a literatura demanda;

Coincidencia todavía más impresionante es que, cuando en 1924 la fase terminal de la enfermedad se anunció mediante una extinción de voz, Kafka acababa de terminar su relato *Josefina*, donde se habla de aquel ratón cantante que se cree dotado de un don excepcional para piar y silbar [...] (BLANCHOT, 1991a, p. 284).

3.3.4 Gesto

Luiz Costa Lima (2005), comentando um trecho do *Diário*, fala da “capacidade mimética de Kafka”. Nesse trecho do *Diário*, Kafka ressalta sua insistência na insatisfação, mesmo se estivesse satisfeito, e arremata: “É estranho que o uso sistemático da comédia possa convertê-la em realidade” (24 de janeiro, 1922). É importante esclarecer que Kafka trata por comédia sua capacidade de insistir numa mimetização de gestos de um estado de insatisfação. Ou seja, repetindo determinados gestos, minuciosamente, ele percebia estar reproduzindo o estado de sensação interna.

O gesto, em Kafka, além de ter a precisão de um estilo naturalista, pelas suas minúcias, objetividade e lógicas físicas, guarda certa aproximação com o *gestus* brechtiano, aquele que denuncia a ideologia social do personagem frente ao intérprete. Em Brecht (1967), o *gestus*, muitas vezes, serve de contraponto ao texto, mas também de contraponto à própria intenção da personagem. Dele, pode-se dizer, ao menos, que se refere ao esclarecimento de posicionamento social.

Uma aproximação do gesto kafkiano com o *gestus* brechtiano pode ser vista neste trecho de *O processo*, que Lima (2005) nos traz. Trata-se da cena de detenção de Joseph K:

Se as alusões irônicas, as ameaças veladas, as insinuações de pequenos subornos e a informação de passagem sobre a vida na prisão indicam o *esprit du corps* dos tiras, um pequeno gesto do segundo agente denuncia sua situação de classe: enquanto tenta convencer o acusado a lhe entregar e a seu companheiro a sua roupa de baixo, a barriga do mais gordo “batia literalmente nele, de um modo amistoso” (p. 9;10). A intimidade do contato que o guarda se permitia reiterava a lógica invasora e revelava sua pertinência a um meio social que desconhece o respeito à territorialidade estritamente pessoal (LIMA, 2005, p. 344).

Ainda, aproximando-nos do gesto kafkiano:

Os gestos servem muitas vezes como contraponto para as palavras: o pré-linguístico, que escapa a toda intencionalidade serve à ambigüidade, que como uma doença devora todos os significados.

Às vezes, as experiências sedimentadas nos gestos seguirão a interpretação que deveria reconhecer na sua mimese um universal reprimido pela consciência humana (ADORNO, 1998, p. 244).

Vemos que, na interpretação do gesto em Kafka, ele tem conotações materialistas e arquetípicas. cremos, com Benjamim (1987a), que o gesto em Kafka, além dessas qualidades, traz aspectos míticos. Da mesma forma que ele mitologiza a escritura a partir de sua descida ao inferno do mais íntimo do seu ser, onde ele ultrapassa fronteiras do que o individualiza e do que é humano, seu gesto carrega essa intensidade – é cósmico.

Em seu livro *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre a literatura e história da cultura*, Walter Benjamim (1987a) declara, no ensaio sobre Kafka, que o gesto é a matriz de toda a escrita kafkiana. O gesto, em Kafka, além de precisar o lugar social dos envolvidos com uma clareza exponencialmente absurda, traduz-se em dimensões cósmicas. Ele cita, do conto *O veredicto*, o gesto de o pai repelir para longe de si o peso das cobertas que o filho estava colocando-lhe, ou impondo-lhe. Na passagem a seguir, de *A metamorfose*, um gesto à maneira de *gestus*: “Que também é engraçado isso de sentar-se em cima da estante para, daquela altura, falar aos empregados, que, como ele é surdo, precisam aproximar-se muito” (KAFKA, 1965, p. 162). Não percamos de vista que essas qualidades gestuais são concomitantes com a qualidade de oralidade, ou seja, da demanda de um corpo que vocalize e contraponha fala e ação.

Em *Josefina, a cantora*, Kafka descreve um verdadeiro gestual, quase caricato, de um jogo de encenação que a ratinha faz, querendo mostrar-se fatigada:

Como não pode andar sempre mancando [para o narrador, o aleijão é estratégia de chamar a atenção], inventa alguma outra coisa: alega cansaço, mau humor, fraqueza. Temos pois, além do concerto, um espetáculo teatral. Atrás de Josefina vemos os partidários que pedem e imploram que ela cante. Ela gostaria de cantar, mas não pode. Consolam-na, cobrem-na de bajulação, quase a transportam para o local previamente escolhido onde deve cantar. Finalmente ela cede, com lágrimas indecifráveis, mas quando – evidentemente nas últimas – quer começar a cantar, exausta, os braços estendidos, não como de costume, mas pendendo sem vida ao longo do corpo, lance em que se tem a impressão de que talvez eles sejam um pouco curtos demais – quando ela vai dar o tom, ei que não é possível de novo, um meneio relutante da cabeça o anuncia e ela desmaia diante dos nossos olhos. Logo, entretanto, se recompõe e canta, creio eu, de maneira não muito diferente da habitual – se alguém tem o ouvido apurado para as nuanças mais finas talvez distinga uma excitação um pouco excepcional, mas que só beneficia o canto (KAFKA, 1994, p. 57).

Claro que o ponto de vista que ajuíza sobre o comportamento dela é de um opositor. Porém, saber se é justa ou não a interpretação do narrador não vem ao caso. O que importa ao nosso

olhar, agora, é a definição clara e imagética de um jogo de ações gestuais. Essa característica muito aproxima as narrativas de Kafka do teatro.

No romance *América*, Franz Kafka (1997) apresenta-nos o Teatro Natural de Oklahoma, onde “todos são bem vindos”. Esse espaço teatral, ficcionalizado dentro da ficção, permite a naturalidade de representação de diversos papéis. “Quem quiser ser artista, que se apresente!”, diz a placa convidativa. Segundo Benjamim:

[...] o teatro ao ar livre de Oklahoma remete ao teatro clássico chinês, que é um teatro gestual. Uma das funções mais significativas desse teatro ao ar livre é a dissolução do acontecimento no gesto. Podemos ir mais longe e dizer que muitos estudos e contos menores de Kafka só aparecem em sua verdadeira luz quando transformados, por assim dizer, em peças representadas no teatro ao ar livre de Oklahoma. Somente então se perceberá claramente que toda a obra de Kafka representa um código de gestos, cuja significação simbólica não é de modo algum evidente, desde o início, para o próprio autor; eles só recebem essa significação depois de inúmeras tentativas e experiências, em contextos múltiplos. O teatro é o lugar dessas experiências (BENJAMIM, 1987a, p. 146, grifo nosso).

Essa codificação gestual, destacada na citação acima, às vezes esclarece relações sociais bem ao modo do teatro épico, às vezes coloca em evidência recorrências “cósmicas”. Seja como for, o material gestual permite-nos pensar sobre o último ponto, na análise do potencial dramático em Kafka: a “cenarização”.

3.3.5 Cenarização

A literatura de Kafka é visual. Dita assim, a assertiva soa reducionista, pretenciosa. Entretanto, essa característica de visualidade, mesmo não sendo a mais íntima ao terreno dramático, aproxima Kafka do teatro, mesmo para aqueles que adentram pouco em sua literatura. É certo que a ideia, a partir de uma leitura, de uma simples adaptação de algum conto para o teatro, por mais superficial que possa parecer no que diz respeito à apreensão da potência dramática kafkiana, já deixa pressentir as outras potências dramáticas mais profundas, que investigamos neste estudo. A plasticidade do material narrativo em Kafka, já revelando, por exemplo, linhas de fuga e tensão, soa dramática mesmo para um leitor pouco experimentado.

Nesse ponto de nosso desenvolvimento, estamos mais próximos da matéria teatral, pois temos em Kafka elementos diretamente relacionados ao que, comumente, se atribui a um drama: uma cenarização dos acontecimentos, principalmente a partir de gestos das personagens:

Meu impulso para a imitação não tem nada de teatral; falta-lhe sobretudo unidade. De todo o conjunto de características mais grossas e evidentes, não posso imitar absolutamente nenhuma, todas as tentativas nesse sentido me fracassaram, vão contra minha natureza mesma. Mas em troca sinto certo impulso definido para a imitação dos pormenores de referidas características; as manipulações de certas pessoas com o bastão, como colocam as mãos, como movem os dedos, me incitam a imitá-los, e posso fazê-lo sem dificuldade. Mas justamente essa facilidade e essa sede de imitação me afastam do ator, porque essa facilidade traz como resultado que ninguém perceba que estou imitando. Apenas meu próprio reconhecimento, satisfeito ou com mais frequência sem vontade, demonstra-me que o consegui. Muito mais além, contudo desta imitação exterior, sobreleva em mim a imitação interior, que com frequência é tão poderosa e total, que não me fica em meu interior nenhum lugar de onde possa observá-la e comprová-la, e apenas a descubro na recordação. Mas neste caso a imitação é tão perfeita e substitui-me a mim mesmo tão imediatamente, que seria intolerável em cena, mesmo supondo que pudesse ser percebida (KAFKA, 1993, p. 169).

Nessa propensão à *mimesis* de si, Kafka não deixa de exercitar a imitação de ações gestuais, compondo verdadeiros cenários de uma representação teatral ou cinematográfica. Sobre a parábola “Diante da lei”, cerne temático de *O processo*, publicado à parte nas *Narrativas do Espólio*, Carone (2003, p. 84) argumenta que toda a construção segue o modo de um roteiro cinematográfico. Benjamin (1987a), avaliando o conto *Um fratricídio*, chama a atenção sobre um comentário de um outro estudioso da obra kafkiana, que corrobora sobre a cenarização em Kafka:

Num comentário inédito sobre *Brudermord (O fratricídio)*, Werner Kraft observou lucidamente que a ação dessa pequena história era de natureza cênica. “O espetáculo pode começar e é anunciado por uma campainha. Este som se produz da forma mais natural, no momento em que Wese deixa a casa em que se encontra seu escritório. Mas essa campainha, diz o autor expressamente, *toca alto demais para uma simples campainha de porta, ela ressoa na cidade inteira, até o céu.*” Assim como essa campainha, que toca alto demais e chega até o céu, os gestos dos personagens kafkianos são excessivamente enfáticos para o mundo habitual e extravasam para um mundo mais vasto. Quanto mais se afirma a técnica magistral do autor, mais ele desdenha adaptar esses gestos às situações habituais e explicá-los (BENJAMIM, 1987a, p. 146).

As relações de Kafka com o teatro não foram poucas. Benjamim (1987a, p. 142) observa que a influência de Robert Walser, escritor de teatro e amigo de Kafka, foi decisiva para a constituição dos vários “ajudantes” que aparecem na obra kafkiana:

Um dos tópicos da pesquisa recorrente em torno de *O processo* é o que diz respeito às suas fontes imediatas. Nesse contexto, há quem considere matrizes temáticas da obra tanto peças de teatro lídiche (a que o escritor assistiu no inverno de 1911-2) como de alguns romances de Dostoiévski (CARONE, 2009, p. 69).

Convém ressaltar que as relações de Kafka com o teatro lídiche, nessa época, foram mais intensas. Ele coloca-se como mecenas da trupe de Isak Lowy e mantém com esse uma relação de amigo, presencial e epistolar. Esse contato é uma das circunstâncias que aproximam Kafka do sionismo e o faz conhecer mais a fundo aspectos teatrais:

Kafka introduz freqüentemente em sua obra antigos *tableaux* retirados da esfera do circo, com a qual ele, assim como toda a vanguarda de sua geração, sentia uma certa afinidade; talvez tudo estivesse destinado a se tornar *tableau*, o que só foi impedido pelo excesso de intenção dos longos diálogos (ADORNO, 1998, p. 248).

Em uma passagem de seu *Diário*, Kafka escreve sobre a amargura que sentira, no momento em que Brod lia um conto seu:

As frases desordenadas, com lacunas onde alguém podia enfiar as duas mãos; uma altissonante, outra grave, ao acaso; uma frase roça-se contra a outra, como a língua contra um dente falso ou cariado; uma aparece marchando com um impulso tão violento que todo o conto se funde em fosco assombro [...] (KAFKA, 1993, p. 113).

Mesmo nesse comentário diarístico, em que a publicação não é desejada, a cenarização constitui-se naturalmente, como se o autor, pelo simples contato com a linguagem, plasticizasse suas sensações em gestos, corpos, ações. A dinâmica de tais descrições é ágil, fluida. Não é, repetimos, o mais potente do material literário de Kafka, porém o que salta aos olhos com facilidade. A literatura de Kafka, além de pedir para ser ouvida, pede para ser vista:

[...] se portanto Josefina eventualmente canta entre outras vozes e alguém se propõe a tarefa de reconhecer sua voz, então é irrecusável que não irá escutar outra coisa senão um assobio comum, que no máximo se destaca um pouco pela delicadeza ou pela debilidade. Mas se o observador fica diante dela, aí

então não é apenas um assobio: para compreender a sua arte é necessário não só ouvi-la como também vê-la (KAFKA, 1994, p. 39).

A mãe – que, apesar da presença do gerente estava ali despenteada, com o cabelo enredado no alto da cabeça – olhou primeiro para Gregor, juntando as mãos, avançou depois dois passos para ele, e desmaiou por fim, em meio de suas saias espalhadas ao seu redor, com o rosto escondido nas profundezas do peito. O pai ameaçou com o punho, com expressão hostil, como se quisesse empurrar Gregor para o interior do quarto; voltou-se depois, saindo com passo incerto para a ante-sala, e, cobrindo os olhos com as mãos, pôs-se a chorar de tal modo que o pranto lha sacudia o robusto peito (KAFKA, 1965, p. 172).

A descrição, nesses dois trechos – o primeiro da novela *Josefina, a cantora* e o segundo de *A metamorfose* – mostra, cremos, no segundo, como se constrói com facilidade um cenário com dinâmica, vetores opostos, tensão, cores intensas, e, no primeiro, de caráter menos dinâmico, a demanda de uma visualização como meio de completude do ato de cantar da ratazana. Se cremos que Josefina é uma das várias esfinges de Kafka-figura-de-si-mesmo, temos uma confirmação do próprio autor sobre a potência visual de sua escritura.

Entretanto, comentando sobre a adaptação teatral que Brod executara para *O castelo*, Blanchot (1991a) avalia a impertinência do feito:

[...] trató de introducirse él mismo en el mundo de Kafka transformando la obra que quizás sea la más importante, *El castillo*, para hacer de lo que era un relato inconcluso una obra de teatro completa. Decisión que no es posible comparar con la de Gide y de Jean Louis Barrault, quienes hicieron unos antes el mismo trabajo para *El proceso*.

Brod adaptó pues *El castillo* al teatro. Dejemos a un lado la decisión en si, aunque esta manera de hacer una obra de una forma a otra, de hacer obra con la obra, de obligarla a ser lo que no puede ser, imponiéndole otro espacio de crecimiento y de desarrollo [...] (BLANCHOT, 1991a, p. 188-189).

Blanchot (1991a) coloca-se, ao que parece, contrário à possibilidade de adaptação teatral de uma obra literária, pois tal ato “obriga a obra a ser o que não pode ser”. Não sendo o caso de avaliar no nosso estudo a pertinência ou não de adaptações nos mesmos moldes que Blanchot (1991a) critica, dizemos apenas que a transferência da realização de uma obra literária, realizada no papel, para sua verbalização no espaço cênico pode ser vista como tentativa de realização plena da potência oral e visual de um texto literário. Claro que Blanchot (1991a) critica, principalmente, as mudanças no espírito da personagem K., realizadas por Brod, em sua transcrição intersemiótica. Esclarecemos, ainda, que nosso estudo procura, ao invés de

defender adaptações teatrais dos textos kafkianos, ouvir o que neles é íntimo aos fundamentos dos textos teatrais. Não obstante, e por isso mesmo, avaliamos a literatura de Kafka como atraente ao teatro.

CONCLUSÃO

Retomando o magnífico posfácio da tradução de *Aula*, de Barthes, a autora explica-nos sobre a dificuldade de tradução, para o português, do termo “*jouer les signes*”:

O Dicionário de Aurélio Buarque do Hollanda Ferreira indica, como 17ª acepção de *jogo*, “a maneira como cada artista se serve dos recursos técnicos próprios do instrumento”, o que corresponde exatamente a um dos primeiros sentidos de *jeu* em francês; mas esse sentido musical não é muito corrente entre nós, e o uso do verbo *jogar* seria impossível, nesse caso. Por essas impossibilidades, em português, perde-se a relação que Barthes estabelece entre “encenar os signos” (teatro), “tocar os signos” (música) e “lançar os signos” (jogo); nos três casos, temos, em francês: *jouer les signes* (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 81).

Termo recorrente na obra de Barthes, “*jouer les signes*” mostra a Leila Perrone-Moisés (1996) a indistinção de significados, apesar de privilegiar, em certo contexto, uma acepção ou outra. Parafraseando o termo de Barthes, no original, dizemos que Kafka consegue *jouer la littérature*, ao mesmo tempo em que é encenado-tocado-lançado pela literatura. Numa indiferenciação entre autor e obra, tanto o teatro quanto a música e o jogo estabelecem-se na experiência literária de Kafka de uma maneira que toca o sagrado, ao menos na forma como o próprio autor se coloca frente à sua escritura – ela é meio de salvação, quase uma nova Cabala.

Ainda sobre as dificuldades de tradução, quando o assunto é literatura no sentido como a entendemos aqui, Modesto Carone (2009) fala a respeito de *A metamorfose* em longas explicação e reflexão acerca da primeira frase da novela: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso”²²:

Com efeito, aparecem no original, em rápida sucessão, três negações representadas pelo prefixo alemão “un”: “unruhig” (intranquilo), “ungeheuer” (enorme, gigantesco, monstruoso) e “Ungeziefer” (inseto daninho que ataca pessoas, animais, plantas e provisões). Muito bem: dessas três partículas de negação só foi possível resgatar uma, a de “unruhig”, aqui traduzido por “intranquilo”... [...] Entretanto, as baixas sofridas pela tradução não pararam aí: de acordo com pelo menos um intérprete importante de *A metamorfose*, tendo sido Kafka um entomologista amador, não poderia ser

²² KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

casual o emprego, já no pórtico da sua narrativa, do adjetivo “ungeheuer”, que significa etimologicamente “não familiar”, *infamiliaris* (portanto, “fora da família”), e do substantivo *Ungeziefer*, cujo étimo remete à noção de “animal inadequado ou que não se presta ao sacrifício”. [...] Ora, para quem conhece o trecho da novela, o acoplamento incisivo dessas duas palavras já forneceria, num nível por assim dizer arqueológico da linguagem, uma das mais perfeitas interpretações dessa tragédia familiar kafkiana. Pois é justamente por causa da sua metamorfose em inseto que Gregor deixa de se “sacrificar” pela família e é “posto para fora dela até a morte”, como se fosse um parasita que não pode ser parasitado. A única justificativa para essa carência do texto traduzido é o fato de que nem o leitor alemão médio seria capaz de perceber tais nuances eruditas (CARONE, 2009, p. 110-111).

Se a “única justificativa” para essa carência for a pouca probabilidade de um leitor comum apreender as “nuances eruditas”, talvez Kafka encontre aí uma justificativa para querer queimar sua obra, já que, escapando a seu rígido controle após sua morte, a novela em questão, por exemplo, perderia a eficiência de uma palavra justa, à maneira órfica.

Em Kafka, a palavra justa é paradoxal, pois seu sentido único escapa-nos. A palavra ambígua, que impõe esforços extras à tradução, é a mesma palavra de potencial dramático na literatura kafkiana. Dessa forma, a dificuldade de tradução apenas reforça que Kafka engendra uma escritura entre o literário e o dramático, propícia a um meio indiferenciado que remete à origem. Lembremos que Nietzsche (1996) considera o conhecimento trágico como sendo a percepção da unidade indistinta das coisas e seres, que se alcança pela ebriedade báquica.

Apesar de não nos termos afastado em nenhum momento da matéria escrita de Kafka, nosso percurso iniciou-se em terreno grego. Verificamos o potencial dramático de um texto, valendo-nos do contexto teatral a partir da análise de um fragmento da tragédia de Ésquilo, seguido por reflexões de outros pensadores, acerca do fenômeno trágico, no capítulo I. No capítulo seguinte, abordamos o neutro, nas definições de Blanchot, a partir da eleição de traços característicos, perceptíveis na literatura, notadamente a de Kafka. No capítulo III, entendemos como a região média colabora para o potencial dramático em Kafka, e como ela, na particularidade da experiência kafkiana, impulsiona uma escrita com ares de prece, com fundamentos de uma teologia negativa, alicerçada pela escritura. Ainda no capítulo III, destacamos, para análise, cinco pontos de entendimento dramático do material literário de Kafka, considerando duas de suas novelas – *A metamorfose* e *Josefina a cantora ou A cidade dos camundongos*.

Gostaríamos, por fim, de ressaltar que todo o potencial dramático contido nos textos literários de Kafka não nos garante que eles se realizem melhor ou pior no espaço cênico. Nosso intuito, aqui, não foi buscar novos textos para a dramaturgia contemporânea. Lembramos que, mesmo sem podermos garantir que haja um entendimento profundo do que seja um potencial dramático, do modo como o entendemos, várias adaptações de Kafka são feitas para o teatro, dispensando este estudo para tal fim. Lembremos, também, que o próprio autor refletiu sobre a melhor forma de um teatro acontecer:

[...] na novela o autor pode mostrar-nos apenas o importante, no drama vemos em troca tudo, o ator, os cenários, e, portanto não somente o importante, porém também, o secundário. Do ponto de vista da novela seria, portanto o melhor drama aquele que não despertasse nenhum entusiasmo, por exemplo, o drama filosófico, lido pelos atores sentados em qualquer cenário que representasse uma sala (KAFKA, 1993, p. 100).

Este estudo procura mostrar que a escritura de Kafka funciona, ela própria, como uma ponte entre literatura e teatro. Procura, ainda, sugerir que ela se realiza, muito bem, por uma leitura em voz alta, tendo a voz a repercutir no espaço, a tocar o corpo, tanto pela vibração sonora, quanto pelos gestos que suscitam as situações e descrições pormenorizadas.

Finalmente, deduzimos que, se Kafka tanto encanta o teatro contemporâneo, é porque, em sua literatura, o verbo inspirado toma o corpo, pedindo para ser ritualizado. E o teatro contemporâneo, que tanto recusou a palavra em valorização excessiva do corpo, redescobre que a palavra pode ser corpo a partir de Kafka.

REFERÊNCIAS

Referências do autor em estudo

KAFKA, Franz. **Diários**. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, 1993.

_____. **A colônia penal**. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, 1965.

_____. **Narrativas do espólio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Um artista da fome e a construção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **O castelo**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____. **O processo**. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, 1961.

_____. **América**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

_____. **Descrição de um combate**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **A muralha da China**. São Paulo: Nova Época Editorial, [197-].

Referências utilizadas no trabalho

ADORNO, Theodor W. Anotações sobre Kafka. In: _____. **Prismas**: crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998.

ARAÚJO, Cínara de. O ramo do primeiro sol. In: BRANCO, Lúcia Castello; BARBOSA, Márcio Venício; SILVA, Sérgio Antônio (Orgs). **Maurice Blanchot**. São Paulo: Annablumme, 2004.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1976.

_____. **Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1986.

BARBOSA, Márcio Venício. Texto sem Porvir. In: BRANCO, Lúcia Castello; BARBOSA, Márcio Venício; SILVA, Sérgio Antônio (Orgs). **Maurice Blanchot**. São Paulo: Annablumme, 2004.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1996.

_____. **Novos ensaios críticos seguido do o grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1986. p. 138 *apud* BARBOSA, Márcio Venício. Texto sem Porvir. In: BRANCO, Lúcia Castello; BARBOSA, Márcio Venício; SILVA, Sérgio Antônio (Orgs). **Maurice Blanchot**. São Paulo: Annablumme, 2004.

BATAILLE, George. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.

BEDRAN, Ângela Maria. Amor à última vista. In: BRANCO, Lúcia Castello; BARBOSA, Márcio Venício; SILVA, Sérgio Antônio (Orgs). **Maurice Blanchot**. São Paulo: Annablumme, 2004.

BENJAMIM, Walter. **Kafka**. Lisboa: Hiena, 1994.

_____. Franz Kafka: A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987a.

_____. Que é o teatro épico?: Um estudo sobre Brecht. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987b.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **De Kafka a Kafka**. México, D. F.: Fondo de Cultura Econômica, 1991a.

_____. **Pena de Morte**. Rio de Janeiro: Imago, 1991b.

_____. **La bête de Lascaux**. Paris: Fata Morgana, 1982.

_____. **L'instant de ma mort**. Paris: Fata Morgana, 1994.

_____. **A conversa infinita: 1 A palavra plural**. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. **La folie du jour**. Montpellier: Fata Morgana, 1973. p. 17 *apud* MAIA, Elisa Arreguy. Maurice Blanchot e a topologia difusa. In: BRANCO, Lúcia Castello; BARBOSA, Márcio Venício; SILVA, Sérgio Antônio (Orgs). **Maurice Blanchot**. São Paulo: Annablumme, 2004.

_____. **Thomas L'Obscure**. Paris: Gallimard, 1950. p. 19. *apud* TEIXEIRA, Maria Juliana Gambogi. Se esse livro fosse o mundo. In: BRANCO, Lúcia Castello; BARBOSA, Márcio Venício; SILVA, Sérgio Antônio (Orgs). **Maurice Blanchot**. São Paulo: Annablumme, 2004.

_____. **De Kafka a Kafka**. México, D. F.: Fondo de Cultura Econômica, 1991. p. 236 *apud* ANDRADE, Mauro Cordeiro. O desassossego da escrita: o neutro em Blanchot. In: BRANCO, Lúcia Castello; BARBOSA, Márcio Venício; SILVA, Sérgio Antônio (Orgs). **Maurice Blanchot**. São Paulo: Annablumme, 2004. p. 90.

BORGES, Jorge Luiz. **O aleph**. São Paulo: Ed. Globo, 1995.

_____. **Comentário de orelha in KAFKA, Franz. Descrição de um combate**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BRECHT, B. Pequeno Organon para o teatro. In: _____. **O teatro dialético: ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 99-134.

CANETTI, Elias. **O outro processo: as cartas de Kafka a Felice**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

_____. **Comentário de orelha**. In: KAFKA, Franz. **Descrição de um combate**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

CARONE, Modesto. **Lição de Kafka**. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

_____. A celebridade de Kafka. In: **REVISTA Entreclássicos: Kafka**. São Paulo: Duetto Editorial, n. 8., 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DETIENNE, Marcel. **A escrita de Orfeu**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

DUBATTI, Jorge. Textos dramáticos y acontecimiento teatral. In: _____. **Cartografia teatral**. Buenos Aires: Atuel, 2008. p. 135-171.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini-aurélio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud).

_____. **O estranho (1919)**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 12).

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. A fenomenologia do espírito. In: _____. **A fenomenologia do espírito; Estética: a ideia e o ideal; estética: o belo artístico e o ideal; Introdução a história da filosofia**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

HÖLDERLIN, Friedrich *apud* BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 225.

JANOUCHE, Gustav. **Kafka m'a dit** *apud* BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 66.

KAFKA, Franz. **Cartas a Milena** *apud* BLANCHOT, Maurice. **De Kafka a Kafka**. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1991. p. 211.

KAFKA, Franz *apud* ADORNO, Theodor W. Anotações sobre Kafka. In: _____. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 1998. p. 259.

KAFKA, Franz. **Tribulações de um pai de família.** In: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LESKY, Albin. **Tragédia Grega.** São Paulo: Perspectiva, 1971.

LÉVINAS, Emmanuel. **Ética e infinito.** Lisboa: Edições 70, 2007. p. 40 *apud* ROCHA, João. **A beleza da forma e da cor é a santidade das árvores:** a figura, a cena fulgor e a paisagem em Maria Gabriela Llansol. 2009. 128 f. Dissertação. (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis: desafio ao pensamento.** São Paulo: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **Limites da voz.** Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

MAIA, Elisa Arreguy. Maurice Blanchot e a topologia difusa. In: BRANCO, Lúcia Castello; BARBOSA, Márcio Venício; SILVA, Sérgio Antônio (Orgs). **Maurice Blanchot.** São Paulo: Annablumme, 2004.

MANDIL, Ram. **Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce.** Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Contra Capa Livraria/ Faculdade de Letras UFMG, 2003.

MÁRCIO, Seligmann-Silva. Kafka e a reinvenção da literatura. In: **REVISTA Entreclássicos: Kafka.** São Paulo: Duetto Editorial, n. 8., 2003.

MESCHONNIC, Henri. **Linguagem ritmo e vida.** Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006 (Cadernos Viva Voz).

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito.** Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

NEUMANN, Gerhard. **Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas “Gleitendes Paradox”** (1968), em Franz Kafka, pp.459-515, Heinz Politzer (org.), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1973. *apud* LIMA, Luiz Costa. **Mimesis: desafio ao pensamento.** São Paulo: Civilização Brasileira, 2000. p. 374.

NIETZSCHE, Friederich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leila. Posfácio. In: BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1996.

ROCHA, João. **A beleza da forma e da cor é a santidade das árvores: a figura, a cena fulgor e a paisagem em Maria Gabriela Llansol**. 2009. 128 f. Dissertação. (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SCHWARZ, Roberto. Tribulações de um pai de família. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Kafka e a reinvenção da literatura. In: **REVISTA Entreclássicos: Kafka**. São Paulo: Duetto Editorial, n. 8., 2003.

SILVA, Marilaine Lopes. **Texto, lugar que viaja: território, comunidade e transmissão em Franz Kafka e Maria Gabriela Llansol**. 2007. Dissertação. (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

SOUZA, Eudoro. Introdução. In: ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1986.

TEIXEIRA, Maria Juliana Gambogi. Se esse livro fosse o mundo. In: BRANCO, Lúcia Castello; BARBOSA, Márcio Venício; SILVA, Sérgio Antônio (Orgs). **Maurice Blanchot**. São Paulo: Annablumme, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

VOILQUIN, Jean; CAPELLE, Jean. Introdução. In: ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, [196?]. p. 235.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.