UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

THIAGO BLUMENTHAL

A LITERATURA DESGARRADA DE FRANZ KAFKA

São Paulo

2007

THIAGO BLUMENTHAL

A LITERATURA DESGARRADA DE FRANZ KAFKA

Dissertação de Mestrado apresentado
ao Curso de pós-graduação *stricto*
sensu da Universidade de São Paulo

ORIENTADOR: MOACIR AMANCIO

São Paulo
2007

A Aline Ramos e a J. Guinsburg.

AGRADECIMENTOS

A meu orientador Moacir Amancio, por toda a sua atenção ao longo desses dois anos de mestrado, de grande instrução.

À professora Berta Waldman, pela confiança que teve em mim e por todas as inúmeras vezes em que soube me ajudar e me ouvir.

A todos os professores que participaram direta e indiretamente do desenvolvimento de meu mestrado.

*It ain't no use in talking to me,
it's just the same as talking to you.*

Bob Dylan

RESUMO

Procura-se detectar neste trabalho um *modus operandi* próprio de Franz Kafka (1883 – 1924) que permita justificá-lo dentro desta perspectiva que se adota como norte: uma literatura que se desgarra constantemente em seus desdobramentos internos, a saber, uma literatura ameaçada em sua própria lógica estrutural, na maneira como o narrador coloca em perigo sua matéria narrada. Mais do que isso, como a narração entra em colisão com seu criador, aquele que a narra, e como tal processo dá origem a uma porção de desdobramentos dentro ainda da mesma matéria ficcional, o que acaba por guiar o leitor, meio que às avessas, não a uma saída do dilema kafkiano, mas a um novo labirinto que lhe fornece um respiro de sobrevivência. O desgarre é sugerido na maneira como o narrador se desprende do narrado e abandona o leitor em múltiplos e novos becos sem saída – que bastam. Como a fortuna crítica de Kafka é bastante diversificada, a atitude adotada é a de traçar um histórico recortado da imensa bibliografia kafkiana e então filtrá-la de modo coerente e produtivo.

Palavras-chave: Teoria da Literatura, Franz Kafka, Modernidade.

ABSTRACT

Our aim in this work is to detect a certain Franz Kafka (1883 – 1924) *modus operandi* in order to vindicate him within this perspective that we assume as guide: a type of literature that detaches, breaks itself out constantly in its process of inner unfolding, namely, a literature threatened by its own structural logic, in a way that the narrator puts his recounting in peril. More than that, how the narration clashes with its creator, the one who narrates it, and how this process brings a lot of unfoldings into being within the same recounting still, that guides the reader, inside out, not to the Kafkaesque dilemma exit, but to a new labyrinth which may provide a surviving breath. This straying is suggested in how the narrator becomes disengaged from what it is narrated, abandoning the reader in multiple and new blind alleys – which all suffice themselves. As Kafka's critique is very diversified, the adopted attitude is to outline some of the Kafka's enormous bibliography and then coherently filter it.

Keywords: Theory of Literature, Franz Kafka, Modernism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – FRANZ KAFKA E SUA FORTUNA CRÍTICA	5
CAPÍTULO 2 – ANÁLISE DE “UM CRUZAMENTO”	23
CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DE “O CAÇADOR GRACO”	32
CAPÍTULO 4 – ANÁLISE DE “O VEREDICTO”	43
CAPÍTULO 5 – ANÁLISE DE “NA GALERIA”	55
CAPÍTULO 6 – ANÁLISE DE “UM MÉDICO RURAL”	67
CONCLUSÕES E PERSPECTIVAS	79
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	83
ANEXOS	86
ANEXO I.....	87
ANEXO II	89
ANEXO III	95
ANEXO IV	108
ANEXO V	110

INTRODUÇÃO

Falar em um desgarre, como sugere o título deste trabalho, na literatura de Kafka, pode pressupor um certo risco fundamental de ordem mesmo epistemológica. Primeiramente, faz-se necessário explicitar o que se pretende com o uso do termo ‘desgarre’. Geralmente o efeito de desgarrar-se parte de um princípio de desvio que o regula de modo intencional ou não, mas sempre há um distanciamento, uma separação daquilo que anteriormente tinha-se como estado – chamamos aqui – bruto. Ou seja, o desgarre pressupõe e ao mesmo tempo depende de uma anterioridade.

Esse efeito tem, por extensão de sentido, um aspecto subversivo que lhe é próprio. Derruba-se uma ordem essencial, um estado de coisas fixo, para, na mesma matéria, instaurar uma transformação que soterra o antes no depois, não como causa e efeito mas como pontas de um mesmo processo que não se anulam mas se complementam uma na derrubada da outra.

Procura-se detectar aqui, em Franz Kafka (1883 – 1924), um *modus operandi* próprio que nos permita justificá-lo nessa categoria subversiva de arte e, proposta final, analisar o desgarre de sua obra em relação a um todo maior, de ordem mesmo histórica, sem que esse desgarre o exclua da esfera expressiva da arte. Principalmente, trata-se, a partir de uma premissa básica e de uma leitura enquadrada dentro dessas perspectivas, de confirmar a hipótese-base de inserção da literatura de Kafka em um universo próprio, em um sentido histórico frente à sua contemporaneidade.

Para consolidar essa leitura de Kafka, a proposta demandou a apreciação do autor em suas inúmeras leituras e críticas dele feitas, em especial a dos filósofos Deleuze e Guattari, quando abordam a questão de uma literatura dita menor em Kafka; da linha neomarxista de um Walter Benjamin, nome inevitável e imprescindível, até comentadores a nós contemporâneos, inclusive

de produção brasileira, como Roberto Schwarz e Enrique Mandelbaum. Apenas o dado de que uma suficiente bibliografia foi levantada, mesmo as que se distanciavam de nosso propósito, tudo para a devida hipótese de um desgarre, como chamamos aqui, da literatura kafkiana.

A primeira tarefa, seguindo nossa estratégia de exame, encontra-se justamente nessa avaliação da crítica de Kafka através dos tempos, por um levantamento que não pretende pormenorizar cada comentador do autor, mas somente traçar os pontos que servem de cruzamento, paralelismo ou mesmo recusa entre as leituras realizadas. Pretende-se, mais do que eleger a leitura de Deleuze-Guattari, colocá-la em discussão, no contato direto com as outras críticas, dentro de sua pertinência, para que surjam então esses pontos de atrito, enriquecendo a análise e ratificando a linha de pensamento escolhida.

A partir daí, a análise de cinco contos de Kafka, possíveis através da reconhecida tradução de Modesto Carone para a língua portuguesa, porém sempre cotejando com o original em alemão, o que não só deu maior precisão à pesquisa, mas também revelou alguns traços somente iluminados com o texto-base em mãos.

A escolha dos contos tenta abarcar toda a trajetória e a evolução, não no sentido de melhora, mas no sentido de descoberta e manutenção de um estilo próprio do autor, e por isso segue uma ordem que nos pareceu mais coesa com um todo analítico não necessária e estritamente cronológica. São eles, na ordem de aparição: “Um Cruzamento”, “O caçador Graco”, “O veredicto”, “Na galeria”, e, por fim, “Um médico rural”. Cinco contos escolhidos que parecem bem ilustrar, de uma ponta a outra da curva kafkiana, a hipótese que se tenciona defender, ou seja, de que há em Kafka esse aspecto desgarrado de literatura, em seus desdobramentos internos (o distanciamento do narrador do narrado mais precisamente) e históricos (o quanto o desgarre interno do texto reflete ou não o contexto histórico) de sua obra.

Optar pela forma breve do conto em vez de privilegiar o maior fôlego do romance, lidando com um autor como Kafka não é fácil escolha: seus romances, tidos como marcos literários (vide *O processo*), fornecem uma gama suficiente de elementos que permitiriam a mesma leitura que aqui fazemos dos contos selecionados. Porém, a escolha pelo conto se ancora em uma justificativa central: o extenso número de narrativas curtas permite traçar um panorama maior de sua obra, sem generalizá-la e ao mesmo tempo sem pormenorizá-la; o que não significa dizer que, ao fazer o recorte de um romance, a proposta inviabilizar-se-ia ou tornar-se-ia infrutífera.

CAPÍTULO 1 – FRANZ KAFKA E SUA FORTUNA CRÍTICA

Um dos maiores nomes da literatura mundial do século XX, Franz Kafka nasceu em Praga, capital da Boêmia, hoje República Checa, que, à época (1883), ainda fazia parte do Império Austro-Húngaro. Nascido em uma família judia, filho de Hermann Kafka, um homem do comércio autoritário e dominador – partindo da fria descrição que o filho lhe dedica em sua “Carta ao Pai”¹ – e de Julie Kafka, uma mãe, ao que também parece, de acordo com os registros deixados pelo próprio Franz em seus diários e mesmo na carta já referenciada, uma pessoa mais complacente e até com formação intelectual superior à do marido.

Sem a pretensão de esgotar toda a biografia do autor ou de ancorar-se em um biografismo exagerado, é preciso conferir uma certa importância à vida de um autor como Franz Kafka, que, inserido em um momento chave da Europa, um momento que catalisaria o processo de germanização daquela região e também de mudanças político-sociais que afetariam a judeidade daqueles que ali viviam. Mudanças que, de fato, já haviam começado com o intenso processo de êxodo dos judeus do campo para Praga, refletido no próprio Hermann Kafka e em boa parte do círculo judaico de Franz.

Trata-se de um intenso processo de assimilação dos modos de vida não-judaicos a partir dessa maior participação dos judeus no cotidiano dos grandes centros, a partir do momento em que a judiaria européia como um todo ganha um status dito igualitário frente a toda a sociedade que a cercava. Ou seja, se antes os judeus se fechavam, não só por uma questão de autopreservação de uma identidade judaica, mas também até por um estatuto e por um sistema que os encerrava em seus guetos e em seus vilarejos, o *shtetl*, o judeu do século XIX sente uma intensa atmosfera de igualdade, fruto inclusive da Revolução Francesa, que permitiu essa espécie de libertação dos judeus; a *Haskalá*, movimento que havia iniciado quase que concomitantemente

¹ À guisa de ilustração, apenas um breve trecho desta carta: “Você só pode tratar um filho como você mesmo foi criado, com energia, ruído e cólera, e neste caso lhe parecia, além do mais, muito adequado, porque queria fazer de mim um jovem forte e corajoso.” (KAFKA, 2005, p. 12)

– e estimulados por – aos ideais revolucionários franceses, permitiu e fortaleceu ainda mais esse novo senso de identidade judia, que agora não mais era encerrada em si, e sim se estendia a todos os meios não-judaicos da sociedade em geral – enfim, marcando o início de um contato intenso com o mundo secular.

Dentro desta atmosfera, vivendo as consequências desses movimentos de emancipação judaica e ao mesmo tempo o início de uma era extremamente dolorosa da história judaica, com um contínuo crescimento de uma germanização calcada em sentimentos segregacionistas e anti-semitas, temos a figura de um Franz Kafka, escritor da Boêmia que tem como língua primeira o alemão – é nesta língua que escreve, adota, e se consagra na literatura universal –, de origem judaica, cujos elos com o judaísmo são por demais desgarrados, resumidos à celebração de um *Bar Mitzvá*² e a esparsas idas à sinagoga, isto quando em épocas de festa, momentos esses ainda completamente estranhos a ele, segundo lemos em seus diários e na *Carta ao Pai*.

Sobre a questão judaica, sabemos que é somente quando o autor passa a ter contato com o teatro iídiche de Praga seus laços com as origens ganham força e, com esta, uma tensão visivelmente presente em sua vida e sua obra. Kafka planeja aprender o hebraico e, ao fim da vida, pretende partir para a então Palestina, estimulado pelas idéias sionistas às quais era apresentado. Em Berlim, 1923, um ano antes de sua morte, vivendo com sua última namorada, Dora Diamant, uma judia de 19 anos de família ortodoxa, ele é iniciado com mais propriedade no mundo do *Talmude*³, pelo qual tem extremo interesse.

Vemos que sua relação com o judaísmo é controversa no sentido em que, até certo ponto de sua vida, seu judaísmo não passa de um *Bar Mitzvá* e de raras idas à sinagoga, e, depois de um contato maior possibilitado pelo teatro judeu, o que acaba sugerindo ainda mais a inserção de

² Momento em que o menino judeu, aos 13 anos, após a leitura de um trecho da *Torá* [o Pentateuco] se torna responsável por seus atos, fazendo então parte de fato da comunidade em que está inserido.

³ O *Talmude* é o documento de discussões rabínicas referente à Lei Judaica, à ética, aos costumes do povo judeu.

Kafka nesse meio judeu secular, mais ligado a atividades sócio-culturais e à necessidade, quase urgente, da causa sionista, do que especificamente com o lado religioso, ao qual nunca de fato teve amplo acesso. Por isso, não é exagerado dizer que os Kafka eram fruto dessa emancipação judaica pós-iluminista, e que o único filho homem, Franz, sofreu as consequências diretas desse processo dentro da história do povo judeu, em que questões de identidade, dupla identidade, judeidade, tudo isto era preocupação consciente do jovem autor.

Dentro dos propósitos da dissertação, justamente os de detectar fissuras resultantes de um desgarre – interno ao texto, pois nosso objeto é essencialmente literário – esse pequeno levantamento histórico de Kafka e a consciência desses elementos biográficos se fazem necessários, pois, não que seja impossível distinguir vida e obra, mas sim porque, no legado artístico de Kafka, há marcas bastante presentes de todo esse contexto.

Continuando a nossa introdução biográfica de Kafka, é sabido que sua primeira língua foi o alemão e, sem dúvida, é nessa língua que o autor realiza de modo pleno sua literatura e é dentro da literatura alemã que se insere. Foi, porém, alfabetizado em checo, chegando mesmo a utilizar a língua para corresponder-se com Milena Jesenská, outra mulher de sua vida, jornalista e tradutora checa, que chegou a traduzir parte de sua obra para o idioma. Com o passar do tempo, Kafka descobre a literatura e a cultura francesa e passa a ter em Flaubert uma espécie de modelo literário realista.

Cursa a faculdade de Direito na Universidade de Praga, parte porque tal carreira agradava ao pai, parte porque, tratando-se de um curso mais longo, tinha tempo de dedicar-se aos estudos de arte e de literatura alemã, organizando eventos literários e atividades relacionadas. Foi no primeiro ano de curso que conheceu seu melhor amigo – e figura central na vida de Kafka, inclusive para os leitores e para a crítica, pois, sem ele, provavelmente sua obra não nos seria

legada⁴ – Max Brod, e é a partir deste momento que passa a ter mais contato com toda a vida cultural de Praga, que fervilhava.

Após se formar em 1907, Kafka foi contratado pela *Assicurazioni Generali*, uma companhia de seguros italiana. Infeliz com seu trabalho, suas correspondências e as entradas em seus diários explicitam o quanto era angustiante para o jovem escritor trabalhar, não chegando a suportar um ano completo de serviço. Tempo depois, Kafka passa a trabalhar para a fábrica de seu cunhado, esposo de Elli – uma de suas três irmãs, juntamente com Valli e Ottla, todas assassinadas em campos de concentração durante o horror nazista – como gerente.

De sua vida pessoal, sabemos que noivou duas vezes com Felice Bauer, a quem conhecera na casa de Max Brod, mas o relacionamento teve fim em 1917, ano em que o autor começou a sofrer de tuberculose – doença cujas complicações o levariam à morte anos depois. Em 1920, o autor se relaciona com Milena Jesenská, já referenciada anteriormente, e três anos depois, decide viver em Berlim, onde conhece Dora Diamant. No entanto, a tuberculose piora e Kafka é internado no sanatório próximo a Viena para um tratamento, mas não suporta e morre aos 40 anos, exatamente um mês antes de fazer aniversário.

Como temos visto, é muito difícil separar vida e obra de um autor, ainda mais no caso de Kafka. Por exemplo, chamar de coincidência o fato de ter escrito uma história cujo personagem é um “artista da fome”, sendo que as evidências mostram que, aparentemente, sua morte aconteceu em decorrência de já não mais poder engolir nada, é diminuir ou o impacto de suas vivências em sua obra ou diminuir mesmo a sua obra, reflexo direto e indireto de uma mente cuja percepção das sensações, dos sentimentos, da atmosfera em que vivia, captavam tão bem e de maneira tão precisa e as transportavam para seu universo literário.

⁴ Max Brod não cumpre o desejo do amigo Franz em seu testamento: o de queimar todos os seus escritos.

Contudo, já dissemos aqui, não sendo exatamente o foco desta dissertação e tendo a consciência de que é pelo caminho inverso – do texto para fora – que a apreciação do universo kafkiano e sua análise serão realizadas, essas informações biográficas de nível mais geral apenas dão uma base ao trabalho que aqui segue. Não só, esta seção da dissertação também se propõe a traçar um panorama da fortuna crítica do autor que, ao lado das informações biográficas que possuímos, darão sustentação à nossa proposta, além de oferecer ao leitor o recorte que julgamos mais coerente de toda a vasta bibliografia a respeito do autor.

Não é difícil supor que, em todo um século após a consolidação de um autor como Franz Kafka, não tenha havido leitores o suficiente para fornecer um panorama crítico e investigativo de sua obra. Ao mesmo tempo em que uma homogeneidade parece impossibilitada, não só pela amplitude que tem o universo de Kafka, mas também pela variada lista de vertentes interpretativas, encontramos em sua fortuna crítica um norte comum que nos ajudará em nosso propósito, ou seja, fornecerá leituras que sustentam o motor desta dissertação: a literatura de Franz Kafka se encontra desgarrada em todos os seus desdobramentos, de modo intra e extra-textual.

Também não nos cabe traçar aqui, de modo algum, toda a fortuna crítica de um autor tão celebrado como Kafka; seria, além de tarefa impossível, tentativa despropositada que nos renderia nada mais que um panorama generalizado da recepção dessa obra, deixando a nossa análise de lado e trivializando a importância da mesma frente a um esgotamento crítico.

Portanto, nosso foco neste momento deve ser a crítica kafkiana que nos dá sustentação para a idéia defendida que, através desse choque bibliográfico recortado, ilustre de maneira bem rígida e embasada o desgarre que procuramos ler em Kafka. Assim, a eleição dos comentadores da obra não pode partir nem de uma arbitrariedade nem de uma preferência pessoal e sim de uma coerência que seja parelha à nossa leitura.

Sem mais justificativas quanto à eleição de alguns comentadores diante da extensa crítica kafkiana, desde sua consolidação como autor de importância universal, vamos a eles: primeiramente, a escolha de Walter Benjamin, que soube ler em Kafka a estratégia pela qual o cotidiano está ilustrado como uma espécie de esquecimento primitivo, típico de sua fragmentação enquanto matéria narrativa e enquanto agente narrador. Nesta mesma trilha de Benjamin, trabalharemos com um Gerschom Scholem, que vê no exercício interpretativo de Benjamin uma aproximação judaica em Kafka, de um judaísmo que, desgarrado, perdeu o sentido positivo da revelação e inverteu o pólo messiânico – e aqui entramos no mérito de Michael Löwy, quando trata bem dessa dualidade positivo-negativa dentro de um complexo judaísmo do início do século XX na Europa.

Outra linha que será abordada neste panorama crítico será a francesa, bastante considerada na crítica kafkiana em geral. Partindo de Gilles Deleuze e Félix Guattari, que dedicam a Kafka um livro todo sobre como este autor judeu de Praga se encaixa dentro dos moldes de uma literatura dita menor, conceito que eles desenvolvem nesse mesmo trabalho e elucidam com a obra e com o contexto histórico do autor. Maurice Blanchot, também da mesma linha pós-estruturalista de Deleuze-Guattari, merece certo destaque para os nossos propósitos, uma vez que analisa a dualidade essencial do universo kafkiano de existência – exílio, cuja morte não parece solucionar o dilema.

Por fim, uma apreciação da crítica brasileira, recentemente enriquecida com o trabalho de Enrique Mandelbaum. Sua análise e seu cuidadoso levantamento exegético da obra de Kafka são de grande valia para esta dissertação, dada a sua atualidade. Vale mencionar também que, ainda que de menor fôlego, a leitura que Roberto Schwarz faz de Kafka aproxima nossos conceitos defendidos e também amplia, sem dispersar, a discussão a que esta seção se propõe.

Antes de prosseguirmos, vale lembrar que este é um recorte da imensa fortuna crítica encontrada em Kafka. Tentamos partir de elementos que não soassem arbitrários para tal eleição e ao mesmo tempo dessem suficiente – dentro dos limites de uma dissertação de mestrado – sustentação à nossa principal idéia. Talvez a própria apreciação das análises que se seguem aqui sirva de argumento.

O primeiro nome que realmente nos vem à mente quando pensamos na apreciação crítica de Franz Kafka é o de Walter Benjamin e isto, sem dúvida, não é fruto de uma suposta preferência por este em relação a toda a crítica kafkiana através dos tempos. Explica-se: o primeiro ponto, apesar de não justificar nada, é o de que Benjamin (1892–1940) foi contemporâneo de Kafka e, sendo assim, apesar de ter nascido no contexto de uma Berlim do Império Alemão, vivia aquele momento histórico importante na Europa como um todo e, mais ainda, da mesma judeidade secular dos Kafka: “Como Scholem e Benjamin, Kafka irá revoltar-se contra a atmosfera assimilacionista de sua família; [...] A exemplo de Benjamin, Kafka terá por toda a vida uma atitude ambígua quanto à cultura e à religião judaicas” (LÖWY, 1989, p. 69).

O modo preciso com que Benjamin lê Kafka pode ser explicado por essa complexa contemporaneidade histórica, mas nossa intenção aqui não se prende a essa relação entre os dois, mas em pontuar as principais observações de Walter Benjamin sobre a obra do autor.

Em um ensaio, dez anos após a morte de Kafka e a propósito desta, Benjamin nos lega uma apreciação de fundamental importância, uma vez que ali o crítico berlinense expõe o choque essencial em Kafka, o do cotidiano com a fragmentação onírica. E como é típico em Benjamin, a estrutura textual também se fragmenta e se desdobra em diversos pontos nevrálgicos que sugerem não só a complexidade da interpretação kafkiana, mas também o sofrido pacto entre uma teoria clara e a dissolução, até contemplativa – como Susan Sontag lê (1972, p. 129) – do objeto no próprio meio em que se formaliza criticamente.

A primeira questão que Benjamin vê em Kafka é o peso de um cotidiano que ultrapassa as dimensões daquele fardo de Atlas. A analogia é significativa porque o universo kafkiano, seu cotidiano, já é suficientemente pesado e de fato atinge o “cosmos” mais do que o “mero” globo terrestre.

De certo modo, esse peso incalculável recai sobre a autoridade paterna, figura punitiva desse universo que impõe ao filho toda essa matriz cósmica e mais – e talvez aqui a relevância – torna viva aquela relação entre pai e filho; o pecado do filho ganhando a proporção do pecado original bíblico. Contudo, apesar de soar mítico, esse conjunto de relações que se constroem durante o narrado (pensar em Atlas e na mitologia bíblica), Benjamin atesta que Kafka “não cedeu à sedução do mito” (BENJAMIN, 1985, p. 143). Pois o mito representa uma promessa de liberdade que é impossível nessa literatura, em que os poderes míticos não mais vencem, por conta de um “truque narrativo” (ibid), invertendo essa imagem do mito. A ilustração não pode ser mais clara do que no conto “O silêncio das sereias”, em que estas silenciam – o modo com que o narrador expõe seu *plot*, refletindo nele suas personagens, e, se as sereias silenciam, há um truque narrativo que também silencia. Eis o que Benjamin capta em Kafka, esse truque narrativo do silêncio sobre o qual lidamos nesta dissertação e, além de abrir caminho a outras leituras de Kafka durante todo o século XX, sustenta a nossa suposição-base: um truque narrativo que silencia e que, por extensão, desprende personagens e leitor do que é narrado, o desgarre.

No mesmo ensaio de 1934, presente em *Magia e Técnica, Arte e Política*, não surpreende estar uma formulação encontrada em outro ensaio do mesmo livro, e talvez um dos ensaios mais importantes de Benjamin, aquele que trata da morte do narrador. Sendo a tarefa do narrador trabalhar a matéria-prima da experiência coletiva, através de uma superposição de camadas finas, translúcidas, constituídas de narrações sucessivas, essa forma que é artesanal, em um contexto de técnica industrial, aniquila o narrador, pois o segrega em seu isolamento. Kafka parece ter

consciência disto e então utiliza sua literatura como instrumento para problematizar essa questão. Só que não o faz como Benjamin, de modo ensaístico e não-ficcional, mas sim eleva sua ficção ao ponto de risco, à proximidade de sua destruição implosiva (pois vem de dentro). O artista se encontra encerrado nessa sociedade em que o próprio pai acusa o filho de ser artista, esperando dele algo mais prático ou mais “real”. Vejamos alguns trechos da *Carta ao Pai*:

“... a aversão que naturalmente você logo teve pelo que eu escrevia foi neste ponto excepcionalmente bem-vinda. É fato que minha vaidade e minha ambição sofriam com a acolhida que dava aos meus livros, famosa entre nós: ‘Ponha tudo em cima do criado-mudo!’ (em geral você estava jogando baralho quando chegava um livro)” (KAFKA, 2004, p. 51)

Claramente as peças se encaixam quando o pai atinge as dimensões de um mundo, de uma culpa fundamental, essencial e original – mundo este que, Benjamin constata, era aquele em que o narrador e o artista não mais tinham espaço e estavam destinados à anulação, como bem Kafka expõe, quase ao fim da carta, em outro trecho que demanda citação: “já insinuei que na minha atividade literária e naquilo que se relaciona com ela efetuei pequenas tentativas de independência e evasão com um resultado quase nulo [...] mas a saída final é certa: é preciso renunciar.” (idem, p. 69). Justamente essa renúncia que, através de uma estratégia narrativa bastante ardilosa e própria, o autor problematiza em sua literatura.

Benjamin faz atentar igualmente para uma aproximação, nessa anulação e nessa impotência da linguagem verbal, ao animal. Motivo bastante presente em toda a sua obra, o animal e suas metamorfoses sugerem o transporte a um mundo mais vasto onde o gesto acaba dissolvendo todo o acontecimento e todo o cotidiano. Desse modo, o gestual em Kafka tem bastante importância, uma vez que, diante da impossibilidade de solução via matéria escrita – a morte do narrador – não que uma solução seja encontrada no transporte ao animal, mas sim há um desdobramento que permite ao autor justificar e expor essa questão latente: não se salva nem na pele do animal, simplesmente não há salvação, e o ruído e o gesto animais apenas espelham

essa condição dada. Benjamin faz leitura parecida do famoso poema de Baudelaire, *O Albatroz*, em que detecta na figura da ave capturada e presa pelos marinheiros o artista capturado e preso pela sociedade.

Seria através da metáfora que Kafka constrói e sugere todas essas imagens captadas que Benjamin soube ler? Eis uma questão complexa que exige um parêntese e, mais, exige maiores sustentações de outros críticos para que, assim, possamos chegar, não a um consenso, mas a uma posição que guie os nossos propósitos aqui.

Um dos defensores de um Kafka metafórico é Günter Anders que em seu estudo, *Kafka: Pró e Contra*, alega que o autor checo traduz situações em imagens: “é a linguagem completamente quotidiana a que ... consiste de metáforas” (ANDERS, 2007, p. 57). Para o crítico, o maior problema está justamente nas colisões dessas metáforas: por ser preciso demais, o texto kafkiano dá margem a uma simultaneidade de elementos imagéticos em uma mesma imagem, sem contar o fato de que um objeto ou uma figura, que deve sua vida a uma determinada metáfora pode, no decorrer do texto, assumir outro tom. Um bom exemplo disto é o conto “Na Galeria”, analisado nesta dissertação, em que uma mesma imagem assume diversos matizes.

Tal proposta nos soa interessante, uma vez que o radar de Anders leva em conta as modulações internas do texto kafkiano, algo que é lido pela grande maioria da fortuna crítica, de Benjamin aos críticos mais contemporâneos. Além de tudo, a metáfora com que Anders trabalha não é a metáfora *stricto sensu*, imagem clássica literária, mas uma metáfora que colide diretamente com o mundo real e quotidiano explicitado no enredo. Partindo do exemplo mais direto, o inseto em “A Metamorfose” é a concretização de uma dada situação: “Aos olhos do mundo respeitável e ‘capaz’, Gregor Samsa é uma barata suja, porque quer viver como artista (isto é, como um ‘ser aéreo’): então ele acorda na *Metamorfose*, transformado em barata, que gosta de grudar no teto do quarto” (ibid). Desse modo, o terreno em que Kafka trabalha a

metáfora é sempre o da própria linguagem: ele utiliza a linguagem, não necessariamente a imagem geradora de metáfora, mas a linguagem de fato. Em outras palavras, Kafka leva ao pé da letra as metáforas criadas no texto. A barata é uma barata de fato, concebida não como figura imagética que representa uma idéia, mas sim como uma figura concretizada em linguagem. Eis a difícil operação que Kafka realiza.

Roberto Schwarz também analisa a questão metafórica em Kafka e, na mesma linha de Anders, nota que a linguagem deixa de mediatizar homens e coisas para objetivar o próprio sentido da mediação; é como se essa linguagem embrulhasse seu próprio usuário – um filtro kafkiano: “tentativa de revelar em sua pureza e violência os significados já existentes, combiná-los até que revelem, numa espécie de paradoxo lingüístico, sua contradição oculta” (SCHWARZ, 1981, p. 71).

Em Kafka, o universo descrito se torna pura figuração, composto com a significação das palavras dadas, ou seja, uma imagem da própria imagem, e não uma imagem da realidade que poderia ser torcida pela submissão prática a um objeto exterior. Schwarz nota uma intenção subjetiva que se torna linguagem plena em função da impotência e da subsequente aniquilação da mensagem, ponto este que consideramos essencial no autor checo e que ancora, de certo modo, o desgarre que observamos em sua obra.

O homem sofre seu próprio produto, desdobrado em duas operações (a da linguagem do narrador e a do mundo horroroso da personagem), e não consegue escapar a esta lógica invencível e diabólica – Deleuze-Guattari irão fazer menção a este termo ‘diabólico’, como veremos adiante, justificando nossa escolha semântica. Desse modo, toda ação em Kafka é ineficaz, cuja consciência sequer pode interferir – “o curso sobre-humano ratifica a atrocidade do princípio” (idem, p. 60).

A importância de detectar essa impotência e essa aniquilação de linguagem na obra nos soa essencial – pois, dentro da leitura que nos propomos a fazer aqui, esse aspecto fornece uma das chaves para a compreensão de Kafka, não uma chave que tem a pretensão de abrir a porta do castelo e revelar, desmistificando, toda a sua lógica interior, mas uma chave que consagra e ilumina um dos múltiplos lados sombrios de Kafka, já bastante discutidos entre sua bibliografia crítica.

Outro crítico que também discute esse ponto é Michael Löwy. Calcada na ciência social, sua análise estabelece contactos entre a linguagem do universo kafkiano, como ela é utilizada e o reflexo social desta relação; o pensador faz a leitura de um Kafka à moda benjaminiana, até mesmo dentro do pólo biográfico: assim como Benjamin, Kafka está no meio do caminho: nem religioso nem assimilado, nem sionista nem revolucionário – mais do que no meio, pois, Kafka está “no exterior” (LÖWY, 1989, p. 67).

Löwy, seguindo essa linha de pensamento de um Kafka judeu frente a uma Europa que pretende ser libertária, mas às portas de todo tipo de autoritarismo ditatorial, argumenta que Kafka inverte o pólo messiânico, a saber: um reconhecimento da ausência da redenção. Se, por um lado, de uma perspectiva ortodoxa, em que a redenção viria de forma “positiva”, na presença de um deus no mundo, do outro, na lógica kafkiana, essa redenção vem na forma do real, na não-presença de um deus (não necessariamente em sua ausência) e na não-redenção dos homens.

É Maurice Blanchot quem diz que Kafka busca na negação uma afirmação: ele afirma essa negação. Trata-se de uma ausência, ou uma falta, que não é absolutamente acidental, mas de onde se extrai o sentido do texto, uma essência fundamental. Não se tolera, tampouco se rejeita esse tipo de ausência, “é o sinal de uma impossibilidade que está presente em toda parte e jamais admitida – impossibilidade da existência comum, da solidão, de se limitar a essas impossibilidades” (BLANCHOT, 1997, p. 14).

Nessa questão do negativo na obra kafkiana, o teórico francês encontra uma certa ambigüidade do conceito de morte: um deus – que está morto – não aparece privado de seu poder ou de sua autoridade infinita; pior, desse modo, não há sequer a possibilidade de vencê-lo. Fica então fácil o leitor de Kafka se lembrar do seu conto “O caçador Graco”, que analisamos nesta dissertação sob a mesma ótica “ambígua”, como quer Blanchot. Aliás, o próprio crítico faz menção ao conto de forma mais explícita para ilustrar essa morte que, aparentemente, não é possível.

A impressão que temos, a cada leitura de cada conto ou de um romance de Kafka, é que o narrador (ou a narração des-vinculada ou des-garrada, conforme trataremos mais adiante e mais especialmente dentro das análises dos próprios contos) traça sempre uma linha de fuga, não para fugir dessa morte, que, ao mesmo tempo, tem esse aspecto dúbio que dela não é possível fugir – tampouco é em si uma saída, quando “encontrada” – mas sim uma linha de fuga que possa perder o sujeito daquela narrativa em inúmeras enunciações coletivas, de modo que haja uma condensação dos elementos. Ou seja, aquele sujeito, por exemplo, o protagonista, se encontra perdido e desgarrado, mas esse desgarre não é somente uma condição que não pode evitar ou uma fortuna da qual não pode se esquivar, mas principalmente a maneira como ele pode sobreviver, ainda que trôpego, ainda que como o caçador Graco, que está morto, mas deslocado dentro desse universo da morte. Não há outra saída para o sujeito kafkiano e aqui está a sua característica principal.

Dentro do panorama nacional, além do já citado crítico Roberto Schwarz, parece-nos necessária a menção ao estudo de Enrique Mandelbaum, que realizou um estudo comparativo pioneiro na área de literatura judaica, aproximando os vetores do trabalho textual de Kafka com o do rabi Nakhman de Bratzlav. A nossa principal inspiração no trabalho de Mandelbaum é

especialmente o intenso e dedicado cuidado que há com o texto, cujas reflexões se desdobram em seu interior somente, sem o tentador apelo a referências externas.

Apesar de ser um trabalho de ordem comparativa, a importância dessa consulta, além da inspiração na operação interna aos textos de Kafka e do rabi Nakhman de Bratzlav, os capítulos dedicados à contextualização do judaísmo de Kafka e à fortuna crítica do mesmo ajudaram no filtro da fortuna crítica aqui recortada e do panorama do judaísmo de Kafka.

Gilles Deleuze e Felix Guattari, em seu estudo intitulado *Kafka: pour une littérature mineure*, de 1975, souberam enxergar em Kafka um condensado de forças em potência que se anulam (complementando-se às avessas) umas nas outras. Potências e anulações que implicam uma certa margem literária, e, portanto, levam a esta classificação de “literatura menor”, conforme o título de sua obra.

Destacam-se três elementos característicos da literatura dita menor. São eles: primeiramente, a desterritorialização de uma língua maior (no caso, o alemão) através de uma literatura menor escrita na primeira língua, porém de uma posição marginalizada ou minoritária; dois, a natureza política da literatura menor, enquanto reconhecimento e presença em outro meio social e político; por último, seu valor enunciativo, em que há uma voz coletiva no sujeito, contaminada pelo domínio político.

Em relação ao segundo e terceiro pontos, Deleuze-Guattari ressaltam que essa literatura menor é incrédula, cujo poder evolucionar está em mapear, nos átomos do texto, um outro terreno espacial, político e coletivo. Seu ceticismo explica-se pela não-representatividade, em uma verdadeira “linha de fuga” que escapa a qualquer figuração, como dito antes, resistindo à mera representação mimética e à verossimilhança.

No caso de Kafka, sendo judeu de Praga e fazendo sua literatura em língua alemã, a máquina de escritura opera de tal modo que o escritor assume o papel de uma espécie de

estrangeiro em sua própria língua. Inverte-se o paradigma lingüístico, em um método que Deleuze-Guattari chamam de “devenir-mineur” (tornar menor) usando a qualidade opressiva de um parâmetro e de uma língua maior como subversão: torná-la menor.

Outro ponto importante levantado pelos críticos franceses é o que eles chamam de “devir-animal”. A presença do animal no universo kafkiano é clara, espalhada aqui e ali em diversos dos seus contos (atingindo talvez seu ápice em “A Metamorfose”) e mesmo nos romances, dando a impressão que a ênfase dada aos animais, quando estes aparecem, sugere sempre um processo de desvinculação do humano, quando o humano já não basta mais e parece haver essa necessidade de um suposto retorno ao primitivo, outro aspecto detectado por Deleuze-Guattari.

Em uma literatura desterritorializada, o animal permite esse desgarre de tudo, não como imitação – que é apenas aparente – mas como uma possessão propriamente dita, uma captura deste animal no homem, seguindo a equação proposta:

“En effet l’animal capturé par l’homme se trouve déterritorisé par la force humaine, tout le début du Rapport insiste sur ce point. Mais à son tour la force animale déterritorisée précipite et rend plus intense la déterritorialisation de la force humaine déterritorisante (si l’on peut dire)” (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 25)⁵

O animal acaba por conjugar duas desterritorializações, nos dois sentidos da via, tanto na do homem para o animal como no inverso, do animal para o homem. São potências que não se excluem, não necessariamente manifestas. Ora, o animal desterritorializado pela força humana produz uma força própria que intensifica, em reverso, a desterritorialização do homem que o desterritorializa. Trata-se de uma lógica difícil de ser compreendida, mas plenamente justificável na leitura que fazemos de Kafka, dentro desse pensamento pós-estruturalista francês. Em outras

⁵ Tradução nossa [todos os trechos do livro de Deleuze-Guattari são de tradução nossa]: De fato, o animal capturado pelo homem se encontra desterritorializado pela força humana, o início todo de *Um relatório para a Academia* insiste nesse ponto. Mas, por sua vez, a força animal desterritorializada precipita e torna mais intensa a desterritorialização da força humana desterritorializante (se é que podemos chamar assim).

palavras, o homem e o animal como duas pontas de um mesmo ciclo que rodopiam sem parar e se encontram a todo tempo. Para que o homem se desterritorialize em animal, a condição absoluta de o animal se desterritorializar no homem.

Também para Deleuze-Guattari, há em Kafka a perda do sujeito, de sua identidade propriamente individual para se destinar a uma enunciação coletiva:

“La lettre *K* ne désigne plus un narrateur ni un personnage, mais un agencement d’autant plus machinique, un agent d’autant plus collectif qu’un individu s’y trouve branché dans sa solitude (ce n’est que par rapport à un sujet que l’individuel serait séparable du collectif et mènerait sa propre affaire).” (idem, p. 33)⁶

Terceira característica essencial de uma literatura menor, essa impotência do narrador e, no caso aqui da personagem mais explicitamente, sugere o quanto o sujeito kafkiano deixa de exercer algum tipo de domínio ou mesmo de guiar sua história na direção que bem entende.

Trata-se assim de uma “distância irreduzível com a territorialidade primitiva checa” (idem, p. 30), e não à toa Deleuze-Guattari utilizam o termo *primitivo*: Kafka procura no primitivo, no mais absurdo primitivo, esse deslocamento que não permite reterritorializar-se no espaço checo, mas sim traçar um movimento que subverta a língua alemã, usando a precisão do discurso em um enredo tão irreal mas cotidiano. Um movimento que permita ao judeu checo de Praga pelo menos respirar em um território que não seja o alemão.

O valor coletivo que surge com essa arquitetura de desgarre, apesar de não excluir o individual, pois é dele que se parte, constitui uma ação que é comum, pois vivenciada no dia-a-dia, naquela determinada situação e mesmo nas circunstâncias em que se vive.

⁶ A letra *K* não designa mais um narrador nem uma personagem, mas sim um agenciamento mais maquínico, que quanto mais um coletivo é um agente, mais o indivíduo se acha preso à sua solidão (só em relação a um sujeito que o individual seria separável do coletivo e conduziria sua própria matéria).

Enfim, a questão trabalhada por Deleuze-Guattari em Kafka nos parece bastante importante, uma vez que nos ancora diretamente dentro de nossa proposta-base e, por isso, torna-se mister referenciar o estudo desses dois críticos franceses, ainda que – e ressaltando – que tal escola pós-estruturalista francesa não esteja tão em voga. Porém, no que diz respeito a isto, é difícil para o pesquisador de Kafka fixar sua leitura crítica na imensa fortuna de sua obra e eleger determinada linha; parece-nos que há um cruzamento significativo entre algumas linhas de pensamento, do neomarxismo de Walter Benjamin chegando até a questão da desterritorialização de Deleuze-Guattari. Necessário também dizer que há diversas outras abordagens da obra de Kafka, algumas de fundo essencialmente psicanalista, outras dentro de uma perspectiva existencialista, e até as de um certo biografismo – a controversa questão das análises de Max Brod, amigo pessoal – porém, dentro de nossos intuítos, fechamos essa fortuna crítica aos moldes de um filtro para melhor responder e para buscar mais coerência no trabalho que se segue.

CAPÍTULO 2 – ANÁLISE DE “UM CRUZAMENTO”

Publicada no Brasil como parte da coletânea *Narrativas do Espólio*, o conto “Um Cruzamento” (“Eine Kreuzung”) (VER ANEXO 1) tipifica bem, a nosso ver, como uma anomalia temática se insere em um cotidiano vulgar, de ordem familiar e corriqueira, motivo este pelo qual Kafka é altamente reconhecido. Ao mesmo tempo, a eleição desse conto para análise se justifica especialmente por fazer parte do espólio legado pelo autor, um conto que, até sua morte em 1924, nunca havia sido publicado, merecendo então um destaque aqui, a fim de encontrarmos uma unidade no todo kafkiano, mesmo entre as obras publicadas e aquelas não-publicadas.

Partimos sempre de uma mesma perspectiva de leitura, buscando, dentro do próprio texto, um desgarre – e verificando como este se desenvolve no conto, de que maneira ele se manifesta.

Em uma primeira leitura, trata-se de uma narrativa bastante calcada em motivos presentes na obra do autor: a presença anômala em um espaço cotidiano, conforme citamos acima; o cruzamento – aqui explícito – entre duas formas em uma mesma personagem; e o absurdo gerado não só pelo cruzamento improvável e inverossímil, mas pelo trabalho de linguagem que o desmitifica e o torna crível. Como dissemos, a temática do conto é um tanto quanto explícita, na linha de “A Metamorfose”, em que declaradamente e desde o início já uma forma híbrida que causa um conflito ao ser que serve de *hospedeiro* narrativo, afinal, como veremos em nossa análise, o animal metade gato e metade cordeiro serve de instrumento, além da anomalia descrita, da própria construção do texto. E é com base nesta leitura que uma espécie de desgarre será sugerido, não na superficialidade do animal, que sendo dimorfo, encontra-se desgarrado da própria pele e do meio dito “normal” que o circunda.

Vejamos, o conto se inicia na primeira pessoa e, já na primeira frase, podemos constatar alguns pontos de referência que guiarão nosso percurso analítico: “Tenho um animal singular, metade gatinho, metade cordeiro” (KAFKA, 2002, p. 98). Trata-se, em primeiro lugar, de um objeto de posse, e já fica sugerido que é um animal de estimação, não só pelos atributos animais

referidos, mas pela própria opção semântica no diminutivo para o “gato”. Esse objeto, porém, é “singular” pelos fatores expostos logo de início: duas metades diferentes e aparentemente impossíveis estão unidas: o felino e o cordeiro.

A primeira pessoa do singular, apesar de não ser uma escolha unânime de Kafka – pois alguns de seus escritos são narrados em terceira pessoa – será importante para a nossa análise, pois esse sujeito presente, explicitado e tornado parte da narrativa desde a primeira frase, pressuporia uma inevitável aproximação ao objeto protagonista do conto – o animal – mas não, percebe-se que há um distanciamento que é típico do *Ich* kafkiano, esse sujeito que não pode agir, justamente por estar desgarrado de sua própria matéria, de sua própria posse, de seu próprio objeto: no caso aqui, narrativa e animal.

Continuando, porém, nosso percurso, faz-se necessário um levantamento de informações temáticas que ajudam a construir o sentido do texto. Segue, em forma de tópicos, para facilitar a subsequente apreciação dos termos citados:

- o animal é herança do pai do narrador;
- o animal atingiu esse hibridismo “meio a meio” depois de tornar-se realmente posse do narrador; antes, quando ainda era posse do pai, “era muito mais cordeiro que gatinho” (ibid);
- foge dos gatos e quer atacar os cordeiros;
- não sabe miar e tem repulsa pelas ratazanas.

São informações iniciais, todas fornecidas no primeiro parágrafo da narrativa e já sugerem alguns pontos para melhor apreciação, até em contraste ou em paralelo com o que se segue na história até o fim. Primeiramente, o fato de o animal ser herança do pai do narrador e de ter se modificado ainda mais quando passou de pai para filho; algumas perguntas cabem em relação a isso: como isso aconteceu e por quê? Teria o bicho passado a viver em circunstâncias outras com o filho e então desenvolvido ao extremo essa dualidade anômala? O conto não nos fornece

nenhuma resposta satisfatória e julgamos que a resposta não pode ser encontrada fora do texto, uma vez que esses questionamentos fazem parte do intento criativo do autor e só podem ser solucionados através, às vezes, da própria apreciação da dúvida e não do saciar com uma resposta definitiva. O narrador, aliás, nos dá uma dica: “Fazem-se então as perguntas mais incríveis, que ninguém é capaz de responder” (p. 99).

Enfim, o fato de o animal ser herança do pai e ter se transformado mais e mais quando passou a ser posse do filho, aliás, o tempo corrente da narrativa só pode ser apreciado criticamente se em contato direto com as outras informações do mesmo parágrafo, citadas acima também: não sabe miar, foge dos gatos e das ratazanas, e quer atacar os cordeiros. Ou seja, apesar de sua aparência ser exatamente metade-metade, as características, digamos, comportamentais, pesam ora mais para o gato, ora mais para o cordeiro. Mas diante dos traços citados, a impressão transmitida é que não está à vontade nem em uma pele nem em outra, conforme se explicita depois: um gato que não sabe miar, foge dos seus e tem repulsa pelas ratazanas, não está à vontade; ao mesmo tempo que um cordeiro que ataca os seus também não pode ser essencialmente um cordeiro. Ora, o animal híbrido, justamente por ser assim, não “está à vontade na própria pele” (p. 100), conforme relata o narrador bem ao fim de sua história.

Esse animal desajeitado serve de espetáculo, por sua anomalia, às crianças, havendo até um horário especial de visitas – o domingo à tarde – como um verdadeiro espetáculo de circo. Aliás, Kafka parece ter uma predileção por esse tema e por esse universo: muitas de suas narrativas possuem motivos circenses e por vezes se passam no próprio espaço do circo (“Um Artista da Fome” e “Na Galeria”, conto este analisado também nesta dissertação, para citar dois exemplos mais diretos). Neste caso, a condição híbrida e cruzada do animal catalisa o espetáculo circense: com o bichinho no colo e as crianças ao redor fazendo todos os tipos de perguntas possíveis – e todas, conforme já comentamos, irrespondíveis.

É a partir deste momento que o narrador problematiza a questão, levando o conflito ao seu extremo: a partir das perguntas às quais não consegue responder sobre a origem do animal, sobre as causas de sua anomalia, sobre a sua incerta fortuna. A partir deste ponto, o narrador, possuidor do animal e personagem direto do conto, começa a considerar de mais perto a condição do animal cruzado. Reconhece ver no animal uma limitação que é propriamente sua pois acaba por aceitar a sua existência como fortuita, contingente até. Não se esforça para responder, apenas exhibe sua posse sem maiores explicações. Esta nossa suposição ganha luz quando é descrito o que acontece quando as crianças levaram gatos para travar algum contato com o estranho animal: “Os animais miraram-se com seus olhos de bicho e o manifesto é que aceitavam a existência um do outro como um fato disposto por Deus” (p. 99). Para a nossa leitura sugerida, essa aproximação se dá às avessas, pois, ao mesmo tempo em que se reconhece no animal, pelo fato de ambos aceitarem a existência um dos outros como contingente, um fato disposto por Deus, é necessário que haja um desprendimento um do outro para que essa condição se manifeste na forma de uma sobrevivência.

Fica claro o desgarre de um em relação ao outro na maneira em que o narrador-personagem mantém sua relação com seu animal-posse, a herança do pai. Apesar de manter-se aninhando ao narrador (e desse modo sentir-se melhor), o animal não lhe é fiel, apenas reflete seu instinto desgarrado de qualquer outro mamífero cujo sangue não se lhe aparenta. Assim, a impressão do narrador é que a proteção encontrada, uma espécie de ninho, na família e mais em especial nele próprio, chega a ser sagrada para o animal. Trata-se de uma proximidade, como dissemos, às avessas: o sangue não é o mesmo, por essência trata-se de um ser desgarrado de tudo e de todos, até mesmo do próprio narrador, ao qual é tão *agarrado*.

Se transportarmos essa lógica para um desdobramento que o texto permite, talvez a leitura realizada fique ainda mais coerente: o desdobramento que vemos possível neste texto é o de

narrador e narração com personagem e enredo, partindo mesmo da nomenclatura mais simples: ora, ao mesmo tempo que o animal é um personagem, uma herança paterna e uma posse do personagem, com quem tem essa relação ambígua, ele também é criação da máquina narrativa deste narrador, não mais como personagem, mas agora como narrador propriamente dito, que, apesar de ser indissociável da personagem, permite esse desdobramento interno. Tomando o animal como criação do narrado, fica mais fácil detectar um desgarre, por sua vez, desdobrado: do narrador com sua matéria textual, em um jogo de aproximações e distanciamentos que não se resolvem pois o aparente laço que une narrador e texto é frágil demais e pende sobre uma linha fina demais, regulada e alçada pela mera disposição divina, “um fato disposto por Deus”, conforme citado anteriormente.

“...notei que os pêlos imensos da sua barba gotejavam lágrimas. Eram minhas, eram dele? Será que aquele gato com alma de cordeiro tinha também ambições humanas?” (p. 100). Aqui, bem ao final do conto, o narrador ele próprio estabelece um parâmetro para o hibridismo do animal: seu físico é de gato e sua alma é de cordeiro. Devemos confiar nessa atribuição? Em uma narrativa clássica, em um autor que não fosse Franz Kafka, qualquer leitor confiaria no que lhe é informado, cria-se uma confiança no narrador, uma espécie de pacto entre texto e leitor que não se pode cindir ao meio. Aceita-se simplesmente. Porém, o narrador kafkiano, temos visto e confirmado em nossas análises, é ardiloso e desconfiável. Isto não compromete sua literatura – pelo contrário, talvez isto faça com que o autor checo esteja entre os maiores do século – porém cria um terreno acidentado pelo qual o leitor e o crítico devem pisar. Não podemos confiar no que nos é narrado pelo simples fato de que o narrador parece estar sempre desconfiado do que ele próprio está a contar: sua história parece estar sempre desprendida de um fio condutor regulado pelo narrador, ou, no caso, que deveria ser por ele regulado. Ao contrário, como o animal híbrido, o narrador foge dos gatos e quer atacar os cordeiros. E se quer atacar os cordeiros, como pode ter

alma de cordeiro? Verdadeiramente, a personagem não conhece seu animal – reconhece isto em um momento, não sabe o que responder a seu respeito – nem o narrador tem domínio de sua narrativa.

O círculo encerra-se e as perspectivas simplesmente não existem: o marginal que, apesar do seu caráter híbrido, não contempla nem a saída do lado esquerdo tampouco a do direito. O cruzamento kafkiano, do gato e do cordeiro, não é mais do que isto: um animal híbrido, imagem tão somente de si próprio enquanto matéria ficcional, que não está à vontade na própria pele e, por isso, inquieto em seu universo que não se abre.

O animal desterritorializado do narrador kafkiano torna-se aceito pelo leitor, não como suposta representação simbólica, mas como aquilo que é. Grande espetáculo para crianças, permanece quieto no colo do narrador, tido como sagrada proteção, não possuindo nenhum parente de sangue, apenas seres aparentados. Apegada ao narrador, essa matéria ficcional cruzada encontra no texto seu abrigo seguro, e tão somente ali que se exhibe e, melhor, torna-se visível aos olhos do, para ele, *alien* humano com quem não tem nenhuma relação nem transmissão sanguínea.

“Talvez uma solução para esse animal fosse a faca do açougueiro” (ibid), hipótese essa evitada pela condição de herança da criatura. Transmissão paterna, não lhe é dado o direito de matá-lo pois o mesmo já carrega um peso superior, o terrível peso do pai, motivo maior no texto kafkiano. Mais do que isso, trata-se de uma herança dos bens de seu pai, e esse ponto merece melhor apreciação.

Tido como produção direta ou indireta dos lucros do pai, o animal reflete a condição que mais parece atormentar o sujeito kafkiano por excelência: assim como Gregor Samsa, de *A Metamorfose*, não temos um sujeito da ação, mas alguém que a sofre em forma de assombro, na

trivialidade do grotesco⁷. O horror, na verdade, cria-se pelo sofrimento que o produto causa no mero ato de vislumbrá-lo ou somente percebê-lo enquanto tal, enquanto horror transmitido hereditariamente pelo pai.

Mais do que seu próprio produto repassado de pai para filho – o estranho animal – quem se marginaliza é o narrador em Kafka, pois não pode a ele escapar, está preso por uma convenção e por um peso que lhe são sufocantes, o peso do pai e de sua transmissão. Uma vez que não se pode esquivar e evitar tal circunstancialidade grotesca, a imagem do narrador fica perdida às margens de um paradigma literário, em cujo histórico temos sempre um narrador sujeito de suas ações. Em Kafka, o narrador, assim como o narrado, está desterritorializado em seu próprio espaço.

A alienação, temática bastante discutida por boa parte da crítica kafkiana, poderia ser contraposta aqui em relação ao termo “desgarre”. A questão terminológica pode gerar conflito: resultado de um abandono ou mesmo privação de um direito natural, a alienação, mesmo enquanto renúncia, pode estender seu sentido a uma indiferença a tudo que rodeia um ser. Não se trata bem disso, até porque tudo o que é agenciado em Kafka não compromete esse direito natural. Devemos acrescentar que nossa leitura não está calcada em um suposto estado de indiferença da personagem kafkiana ou de seu narrador. A opção pelo termo desgarre se dá por seu sentido primeiro de afastamento do rumo, um certo desvio, e aqui a distinção quanto à alienação: esta não permite ou não pressupõe esse desvio e sim há apenas a mera indiferença; já no desgarre, há um ponto de referência dado, por exemplo, o animal aqui não é indiferente à sua condição, nem seu dono o é em relação ao animal; mais ainda, o narrador não é indiferente ao que narra, a nada renuncia nem priva nenhum elemento de sua história de coisa alguma. Para guia de leitura, no

⁷ Segundo Kayser, em seu livro *Grotesco: Configuração na Pintura e na Literatura* (Perspectiva, 1986), o termo se refere, em literatura, a um objeto que induz, ao mesmo tempo, a uma simpatia e a um desgosto, seja ele personagem ou não – aspectos presentes no animal do conto trabalhado.

desgarre, não há a opção de agarrar-se a algo ou alguém, trata-se de uma ordem condicional (a essência, uma vez desgarrada, sem saída ou retorno), enquanto a alienação poderia partir de uma indiferença frente a essa condição de desgarre, o que não ocorre.

Não é intenção da dissertação contrapor os termos, apenas levanta-se um termo que parece mais apropriado à leitura de Kafka, sem derrubar qualquer conceituação ou caracterização anterior de sua obra. A alienação em Kafka é um motivo clássico, bastante estudado, apenas opta-se aqui por uma outra possibilidade de sutil distinção semântica.

CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DE “O CAÇADOR GRACO”

Parte do espólio legado pelo autor checo, “O caçador Graco” (“Der Jäger Gracchus” – VER ANEXO 2), assim como grande parte de sua obra, não havia sido publicado até sua morte. Na verdade, apenas um sexto de toda sua produção foi publicado em vida, produção condenada à destruição (à exceção de *Contemplação – Betrachtung*) no segundo testamento que deixou para Max Brod, enquanto que no primeiro apenas os textos não-publicados e os manuscritos deveriam ser destruídos pelo amigo. Fato é que nada disso, nem o que já havia sido publicado nem seus manuscritos inéditos, foi desfeito, fazendo-se possível aqui a leitura desse conto.

Nessa história, o narrador lida com o tema da morte e da viagem, idéias recorrentes no universo dessa literatura sempre tão seca e exata, que nunca fornece uma saída possível em que se poderia libertar, mas apenas um caminho, uma trajetória como uma linha sinuosa que deve ser seguida pelo sujeito da narrativa, sendo ele narrador ou personagem, fazendo com que se cruze o ponto de intersecção entre o que age com o que se deixa agir, o que se conta com quem conta.

A maneira de contar a história do caçador Graco segue o método tradicional do autor, em que um evento excepcional e surpreendente, fora do comum, dá-se imerso em um contexto absolutamente normal e cotidiano, como se seu caráter espetacular perdesse todo o peso e todo o possível impacto que teria caso contado de outro modo. Aqui, um morto chega à cidade de Riva (aparentemente a cidade italiana que Kafka de fato visitou com os irmãos Max e Otto Brod, por volta de 1909) guiado pelo barqueiro e trava um diálogo com o prefeito da cidade para quem seu estado agora inanimado não causa surpresa ou embaraço.

Riva, para efeito de curiosidade, parece ser o ambiente perfeito para que o enredo se desenrole, dada sua história milenar de civilização, arte e cultura ainda sobreviventes da Idade Média especialmente – marcada na arquitetura de modo mais claro.

Voltando ao conto, Graco se apresenta como um morto que ainda vive:

“Como o senhor vê, estou morto. Há muitos anos, devem ser descomunalmente muitos anos, caí na Floresta Negra – ela fica na Alemanha – de um penhasco quando perseguia uma camurça. Desde então estou morto.”
(KAFKA, 2002, p. 69)

Somente o fato de poder realizar o ato da fala e assim dialogar com o prefeito já bastaria para que esse hibridismo, meio morto e meio vivo (ou nem morto e nem vivo), fosse sugerido, porém deixa-se bem claro que ele também está vivo, quando o caçador é indagado pelo prefeito a esse respeito: a culpa é do barco fúnebre que erra os caminhos por todos os países da Terra, mirando, sempre em movimento, a grande escada que leva ao Além, até o momento aparentemente inacessível, somente cobiçado.

O trecho referenciado também cita a Floresta Negra na Alemanha e não podemos deixar de passar ao largo desse dado, afinal trata-se do local onde se deu a morte de Graco. O lugar é conhecido especialmente por seus relojoeiros e poderia haver aqui uma relação entre esse detalhe e a questão do tempo no conto, mas permitir-se essa liberdade interpretativa foge ao propósito da dissertação, além de o texto não fornecer nenhum indício que possibilite a afirmação convicta. De todo modo, fica a informação e o dado meramente ilustrativo a título de curiosidade, assim como na questão histórica de Riva.

Para melhor entendermos como a narrativa do caçador Graco constrói-se dentro dos limites que a nossa leitura e nossa proposta impõem, opta-se, aqui, por fazer uma análise acompanhando a evolução do conto, ou seja, seguindo a história propriamente dita e analisando item a item, acontecimento a acontecimento, descrição a descrição. A opção não tem uma mera natureza arbitrária de análise: “O caçador Graco”, por ter uma estrutura particular em que primeiro apresenta-se e preambula todo o contexto que gira em torno dessa personagem misteriosa para depois inseri-la na narrativa de fato, através da cena dialogada com o prefeito,

permite esse método de pinçar, um a um, na ordem em que aparecem, os elementos que justificam a leitura.

Assim, a narração se inicia com um enumerar descritivo, de tudo o que acontecia em Riva quando a barca que levava o morto chegou ali: meninos que brincavam com dados, o homem lendo jornal sombreado pela estátua de um herói na escadaria, jovem enchendo um balde d'água, enfim, figuras diversas e aparentemente sem importância apenas para caracterizar o clima de absoluta normalidade na cidade. Até que se introduz a personagem do morto: “um esquife sobre o qual era evidente que jazia um ser humano, debaixo de um grande tecido de seda estampado de flores e provido de franjas” (idem, p. 66). O *esquife* em português, sabe-se, pode tanto referir-se a uma pequena embarcação como a um caixão propriamente dito, por extensão de sentido, segundo o dicionário Houaiss. Aqui a ambigüidade soa perfeitamente precisa mas, como lidamos com a reconhecida tradução de Modesto Carone, há a necessidade de cotejar o original em alemão para confirmar se há igualmente essa ambigüidade ou trata-se de uma opção do tradutor, que, aliás, soou muito bem. E realmente a palavra usada no original é *Bahre*, que tem o mesmo significado de esquife no português, ou seja, realmente essa ambigüidade existe de fato no conto.

Logo no primeiro parágrafo, dois personagens importantes são apresentados, ainda que de maneira sutil, do mesmo modo que o esquife chega às terras de Riva: não só o morto mas também o barqueiro que o leva, pois, como se vê mais adiante, o fatalismo inevitável deve-se ao barqueiro que erra os caminhos, sua fortuna depende por completo da competência e mesmo dos desejos desse barqueiro, apresentado de modo bastante simples, “um homem de blusa azul” (ibid) auxiliado por um pequeno grupo de ajudantes. Nada mais é dito sobre o barqueiro, apenas o narrador parece ressaltar o fato de não terem dado muita importância àquela chegada, afinal as crianças continuavam brincando com dados, o homem lendo jornal etc. A narração existe em um plano concomitante, não consecutivo, marca do autor checo.

O próprio morto, até o momento, não se descreve – apresentado apenas como um ser humano em um esquife, coberto por um tecido de motivos florais – como o caçador Graco; acompanhando a narrativa, o leitor só toma conhecimento de sua condição extinta e também de sua identidade ao mesmo tempo que o prefeito da cidade. Até esse momento manifesto no diálogo (segunda parte da narrativa), sua morte está apenas potencializada nas sugestões descritivas e na atmosfera de luto que rodeia o conto.

Apesar do caráter estrangeiro – ou talvez justamente por isso –, ninguém na cidade deu muita atenção à chegada da embarcação e da pequena tripulação com aquele corpo que jazia no esquife. Como se estivesse sendo já esperada com antecedência, é o prefeito que vai receber a peculiar tripulação, vestindo luto (“Um homem de cartola e tarja de luto” (p. 67)), intensificando ainda mais toda a ambientação de morte, ainda que em sugestão e potência prestes a eclodir. Mas aqui, antes mesmo da introdução do prefeito à narrativa, há um outro elemento importante:

“Um bando de pombas, que até aquele instante havia voado em volta da torre do relógio, baixou então até a praça diante da casa. Como se sua comida fosse conservada na casa, as pombas se reuniram frente à porta. Uma delas voou até o primeiro andar e bicou o vidro da janela. Eram aves de cores claras, bem tratadas, vivazes. Da barca, com um grande ímpeto, a mulher atirou grãos para elas, que os recolheram e depois voaram na sua direção.”
(ibid)

As pombas são atraídas pela chegada do morto e prostram-se diante da porta, até o momento de a mulher atirar grãos da barca, chamando-as para si. Esse detalhe coloca a narrativa em um plano tal que já nos permite a aproximação a uma leitura de desgarre na literatura kafkiana. Ora, o que não pôde ser notado pelos habitantes de Riva, logo, por instinto animal, ficou claro para as pombas: a esfera primitiva, condição única dos animais, que comunica.

Há um misto de anunciação, representação e recepção em “O caçador Graco”. A anunciação de sua chegada não se faz através de um homem, mas somente da presença dos

pombos que, vemos mais adiante, haviam confirmado isso ao prefeito um dia antes; e, agora diante da porta da casa, a recepção, enquanto toda a cena de chegada era representada. Desse modo, os pombos são o instrumento pelo qual anuncia-se, recebe-se e faz-se representar a presença do caçador em Riva.

“Ontem à noite me *anunciaram* sua chegada. Fazia muito tempo que dormíamos, então por volta da meia-noite, minha mulher bradou: ‘Salvatore!’ – é esse meu nome – ‘veja a pomba na janela!’”. Era de fato uma pomba, mas grande como uma galinha. Voou até o meu ouvido e disse: ‘Amanhã chega o caçador Graco, receba-o em nome da cidade.’” (p. 69)⁸

A fala do prefeito, contando sobre a anúncio da chegada do caçador pelos pombos, ocorre enquanto a cena é representada, agora no diálogo desprovido de qualquer laço ou marca humana. Desgarrado da humanidade pela via da morte e aproximado a essa esfera primitiva e essencial, Graco só faz-se ouvir por uma representação que é atemporal. O tempo em Kafka, e mais explicitamente, nesse conto, gira em uma lógica tão própria que possibilita essa conjunção quase que absurda.

Vejamos mais atentamente os dados que temos: o caçador está morto mas faz-se vivo no tempo; seu tempo, como morto-vivo, por causa mas também por efeito, não tem registro e perde-se em uma linha sinuosa à qual o narrador segue; essa linha coloca tanto leitor como a narração como as personagens em um mesmo plano cíclico, em que o evento é acompanhado de perto e no instante, interferindo com a suposta ordem da chegada de Graco: narra-se primeiro a recepção e depois sabe-se da anúncio, pelas palavras do prefeito que, por sua vez, faz com que esse tempo absurdo tenha sua manifestação no espaço de Riva através da representação no diálogo que perpassa pelo crivo mais implacável e mais atemporal possível, o da morte.

⁸ O crivo é nosso.

A lógica é quase insana e parece digna de uma equação física – poderíamos até entrar nesse ponto, uma vez sabido que Kafka teve contato com Albert Einstein, sendo esse contato motivo de muitas leituras físicas de sua obra, especialmente no que se refere à questão do tempo, mas não cabe aqui entrar nos méritos, pois é outra a proposta de leitura aqui seguida.

Voltando à questão dessa esfera primitiva que parece rodear a tríplice de anúncio-representação-recepção da chegada, há um determinado momento do diálogo representado em que Graco se esquece:

“– Eu já sabia, senhor prefeito, mas no primeiro momento sempre esqueço tudo; fica tudo dando voltas e é melhor que eu pergunte, mesmo sabendo de todas as coisas. Provavelmente o senhor também sabe que sou o caçador Graco.” (ibid)

O motivo do esquecimento, da falta de memória (não de uma perda) é tipicamente kafkiano e, se tomarmos Walter Benjamin (1985), há uma ligação direta com o primitivo pois, para o pensador alemão, Kafka usa o esquecimento para justamente presentificar o aspecto humano primitivo, aniquilando qualquer possibilidade de ação volitiva ou consciente. O universo do autor parece desdobrar-se sempre sobre o paradigma de um conhecimento da liberdade (inclusive de ação) inalcançável. Em todas as narrativas, por mais que umas se distanciem um pouco mais dessa ordem, podemos notar esse conflito que não se resolve, mas sim já se encontra, sempre em potência, posto em uma rota eterna de fuga, de um desgarre absolutamente necessário para Kafka.

Daí sempre o gesto carregar essa força semântica tão pesada em Kafka. Em “O caçador Graco”, o diálogo do morto com o prefeito não resolve, não há sequer uma compactuação de modo e de lado algum – nem a cidade pode honrar sua presença o suficiente para que Graco ali

permaneça nem Graco pode escolher o seu destino, uma vez que preso pela arbitrariedade do barqueiro que o leva. Definitivamente não se permite resolver em Kafka.

Como dito antes, o diálogo representa e manifesta somente essa atemporalidade que o narrador deseja realçar por também estar inserido nesse tempo ilógico e absurdo, de uma morte que indetermina o tempo no diálogo e na narração, criando então esse desdobramento típico da engenharia kafkiana, entre o que está narrado e o ato propriamente dito da narração. Assim como nenhuma ponta do diálogo resolve os termos e a situação do caçador Graco permanece invariável e incerta, a narração, por choque aproximado com o que está narrado, também não permite de modo algum a resolução dos termos.

Insere-se o narrador na mesma perspectiva do leitor e das personagens, em que a narração não oferece qualquer saída, como se o caçador Graco se desdobrasse no leitor, guiado por esse narrador-barqueiro sem leme. Não há exagero em dizer que falta um leme, pois o leitor acaba sendo pego nesse fluir narrativo espiralado, objeto do esquecimento, aproximado da lógica cíclica, repetitiva e inconsciente do animal, da esfera primitiva.

A riqueza em Kafka está na maneira em que consegue trabalhar esse desdobramento entre a narração e o narrado que, partindo de um pressuposto primitivo onde a narrativa e a personagem agarram-se para esquematizar sua rota de fuga, opera uma estrutura completamente racional, fechada em si mesma, sem espaço para uma subjetividade que seria até cabível em um universo fantástico, absurdo e animal. Seu truque narrativo consiste de uma intervenção primitiva em uma enunciação seca, de uma precisão matemática que ratifica o quanto essa mesma precisão pode ser aniquilada diante do gesto e da morte.

Apesar do tom conclusivo das últimas considerações, ainda restam alguns elementos do conto não analisados, uma vez que estamos seguindo, dentro do que é possível em uma leitura

nesses modos, a estrutura e o enredo da narrativa; sem contar a questão do desgarre que ainda não foi abordada de maneira mais direta, norte que guia essa dissertação.

Em relação à questão da morte, não há como não referenciar Maurice Blanchot que, em seu ensaio sobre Kafka (BLANCHOT, 1997), faz um comentário sobre “O caçador Graco”. Para o crítico francês, a morte está além da possibilidade kafkiana, confirmando os temores mais horríveis e os mais presentes no universo kafkiano, que não há um fim por exemplo. Não se trata de uma imortalidade no sentido estrito da palavra, uma imortalidade ambicionada pelos grandes nomes do Império Romano, como o homônimo.

Graco, o político romano, uma vez declarado inimigo político da República, foi perseguido e acabou cometendo suicídio, entrando desse modo para a imortalidade histórica que lhe é atribuída. Já o caçador Graco de Kafka não comete suicídio e sim despenca de um barranco e sucumbe à morte, esperando a honraria de sua imortalidade através de seus feitos pelos quais tinha imensa popularidade – sua importância explicitada no diálogo com o prefeito (“Provavelmente o senhor também sabe que sou o caçador Graco. / – Certamente – disse o prefeito.” (KAFKA, 2002, p. 69)). Sua imortalidade lhe advém de modo literal, fazendo com que continue errando pela Terra por um tempo cuja indeterminação beira o eterno.

Blanchot lê em Kafka – e cita o conto do qual tratamos aqui – essa morte impossível, onde não há um Além acessível, apenas mirado ao longe, que, visto por um lado, trata-se de uma fina ironia: o símbolo maior que o homem tentou fazer de si durante toda a história (alcançar uma imortalidade) inverte seu sentido e ganha uma denotação negativa, mais do que uma conotação.

Não se morre e também não se vive: o arranjo narrativo kafkiano somente vislumbra a opção da sobrevivência – mais ainda, a ansiedade da sobrevivência cuja condição principal passa por essa espécie de rota de fuga aludida.

“Pois está aí a origem da nossa ansiedade. Ela não vem apenas desse vazio do qual, como nos dizem, a realidade humana emergiria para nele recair, ela vem do medo de que esse mesmo refúgio nos seja tirado, de que não haja o nada, de que esse nada seja ainda o ser. No momento em que não podemos sair da existência, esta existência não está terminada, ela não pode ser vivida plenamente, e nossa luta para viver é uma luta cega que ignora uma luta para morrer e que se atola numa possibilidade cada vez mais pobre. Nossa salvação está na morte, mas a esperança é viver. Donde decorre que nunca somos salvos e também que nunca estamos desesperados, e é de certo modo a nossa esperança que nos perde, é a esperança que é nosso desespero, de tal forma que o desespero também tem um valor libertador e nos leva a esperar” (BLANCHOT, 1997, p. 16).

Blanchot parece captar precisamente o raciocínio kafkiano: esse estado, de fato um semi-estado, pois sempre desgarrado de duas esferas maiores (vida e morte, homem e animal, liberdade e condenação), esse estado híbrido em que se toma uma possível e talvez única salvação pela morte que não resolve o conflito, não redime, não salva, apenas funciona como verdadeira estratégia – do herói inserido na história e também da narração propriamente dita – de fuga, de uma fuga que não chega a saída alguma. A morte não é o fim.

A leitura de Blanchot ancora-se bastante em notas autobiográficas do autor e traça interessantes paralelos com elementos da mística judaica e do poder que esta atribui às palavras; um registro bastante rico mas cujo cerne para a manutenção de uma coerência dentro de nossas propostas está nesse ponto de uma condenação que sempre recai em uma existência inversa: no animal, no primitivo, e, por extensão, na morte.

Típica contradição do mundo de Kafka manifestada em uma liberdade absoluta através da morte, mais o conhecimento de sua servidão eterna. O caçador Graco, condenado a servir à morte, perde seu status de sujeito da ação (na verdade, sempre encontrou-se perdido em potência), passando a funcionar como mero, sem pejoração, “agenciamento coletivo da enunciação”, como lê Deleuze-Guattari (1975, p. 33). O que confirma ainda mais a tese de um desgarre total, de uma desterritorialização, horrível, chocante, mas necessária, em que o herói não

age mas sofre a ação – e deixa-se levar pelo barqueiro-narrador, agenciado pela narração, ganhando um caráter coletivo, já que se encontra no mesmo plano desse narrador e desse autor judeu-checo que escreve em língua alemã.

CAPÍTULO 4 – ANÁLISE DE “O VEREDICTO”

Tomado pelo próprio autor como a história cujo processo de criação mais aproxima-se de seu ideal artístico, “O Veredicto” (“Das Urteil”) (VER ANEXO 3) foi escrito em 1912, quando Kafka tinha 29 anos de idade, e designado como novela; era projeto do autor compilar essa e mais duas outras novelas (“A Metamorfose” e “O Fogaista”) sob o título de *Filhos*, e, embora o plano tenha falhado, houve ainda uma segunda tentativa de publicação sob o título de *Punições*, dessa vez substituindo “O Fogaista” por “Na Colônia Penal”, intento também não concretizado – a publicação só viria um ano depois, isolada.

Sem esmiuçar a questão da designação de ‘novela’, trata-se de um gênero bem “distinto das outras modalidades narrativas” (CARONE, IN KAFKA, 2002, p. 74) na literatura alemã a partir de Goethe, como bem nota Modesto Carone no posfácio da tradução para a língua portuguesa. A ação aqui se desenvolve por um motor teatral, de guinada até abrupta, e justamente esse estilo viria a tornar-se uma marca característica da obra kafkiana.

A excelência de “O Veredicto” explica-se assim não só pelo aspecto inaugural das obras-primas de Kafka, mas também por ter vislumbrado um panorama estético ideal para seus propósitos, em que a ordem formal do bem estruturado texto revela o choque que há com a lógica interna da narração, ou seja, o caos do universo kafkiano ali colide – e aí está o ponto que o autor descobriu com essa história – com a precisão do narrador.

Talvez esse processo de construção literária só seja possível através de um contraponto essencial que catalise o conflito sempre sem saída: o rompante dramático, às vezes violento, descrito de modo tão realista que sua exatidão o torna crível, mesmo com o acervo horrendo ou fantástico de sua ficção.

Para Walter Benjamin, trata-se nada mais do que a ênfase kafkiana no gesto que dissolve o acontecimento – e são gestos extravasados, sem limite e sem controle, repentinos, intensos e destruidores. É a partir do gesto que começa a mover a máquina de Kafka, sempre com

uma lógica aproximada à do animal. Ele “priva os gestos humanos dos seus esteios tradicionais e os transforma em temas de reflexões intermináveis” (BENJAMIN, 1985, p. 147).

Em “O Veredicto”, os gestos – e aqui toma-se o termo ‘gesto’ em seu sentido mais estrito, ou seja, de uma dramaticidade inerente – irrompem no diálogo com o pai, esse que assume proporções animais, gigantescas, ferozes.

“Não! – bradou o pai de tal forma que a resposta colidiu com a pergunta, atirou fora a coberta com tamanha força que por um instante ela ficou estirada no vôo e pôs-se em pé na cama, apoiando-se de leve só com uma mão no forro.” (KAFKA, 2002, p. 20)

Tal explosão do pai intensifica seu caráter repentino por duas razões: primeiro, que o pulo do pai na cama dá-se logo após ter sido bem coberto pelo filho, que pensava, desse modo, tranquilizá-lo e fugir do assunto em pauta, ou seja, de suas relações com o amigo na Rússia e do noivado com Frieda; segundo, que é o próprio pai que se mostra pacífico na cama, perguntando repetidamente se está bem coberto, como se estivesse “particularmente atento à resposta” (ibid). Desse modo, o repente e o gesto aterrorizante do pai se revelam parte de um estratagema de ataque: enganou o filho com uma suposta tranquilidade, bem coberto na cama, para depois atacá-lo, dar o seu bote, saltar sobre a presa.

A lógica kafkiana acaba não por transformar, porque todas suas personagens já são animalizadas potencialmente, mas por formalizar realisticamente a dualidade primitiva: enquanto o pai está para o predador, o filho está para a presa: “Georg encolheu-se a um canto o mais possível distante do pai” (p. 21). Se o filho formaliza seu aspecto de presa é porque o pai também tornou-se animal (só que predador) e o ameaçou. Assim, ambas as potências vão de encontro uma com a outra, e o choque causado compara-se, parafraseando o próprio Kafka, à violência de uma batida de duas cabeças uma contra a outra.

Parece haver então um mimetismo do filho, adaptação natural ao pai ameaçador. E não se trata de uma solução encontrada, e sim de uma linha de fuga a que se refere Deleuze-Guattari: “C’est précisément faire le mouvement, tracer la ligne de fuite dans toute sa positivité, franchir un seuil, atteindre à un continuum d’intensités qui ne valent plus que pour elles-mêmes” (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 24)⁹. O *devir-animal* kafkiano é o resultado de uma culpabilidade, de uma maldição que também está potencializada nos pivôs temáticos da história.

Quando Georg Bendemann estabelece (ou supõe estabelecer) esse contato com o amigo na Rússia, todo um conjunto de motivos epistolares potencializa a sua culpabilidade e a maldição imposta pelo pai ao fim da história, a morte por afogamento. Em seu quarto, a personagem principal se alimenta de “um fluxo de cartas para um fluxo sanguíneo” (p. 54), marcado pela dualidade de dois sujeitos, aquele que escreve e aquele que se deixa escrever, como citamos no início do capítulo.

Não tendo mais do que um contato epistolar com o amigo e, principalmente, o mesmo não existindo senão que nas cartas, o autor – e aqui nos referimos ao autor das cartas, ou seja, a personagem – tende a fazer um uso perverso ou diabólico de sua escritura. Não por acaso o pai diz, em determinado momento: “Você sempre foi um trapaceiro e não se conteve nem mesmo diante de mim” (KAFKA, 2002, p. 18). Justamente a percepção de que há uma confusão entre os dois sujeitos em questão, eis a desconfiança do pai e a primeira razão para dar o seu veredicto único e final.

Qualquer ação mostra-se ineficaz diante dessa maldição em constante potência nos escritos de Kafka: desconstrói-se o poder da linguagem, a mensagem presentificada na carta é aniquilada, junto com seu próprio objeto (os dois sujeitos) e com a consciência da própria

⁹ Trata-se de precisamente realizar o movimento, traçar a linha de fuga em toda sua positividade, ultrapassar um limiar, atingir um continuum de intensidades que agora só têm valor em si mesmas.

personagem, enunciada e desdobrada na carta. Impotente, qualquer mensagem contida na carta encontra-se, desde o início, inacessível, obscura e absurdamente incerta, do mesmo modo que o jornal cujo nome já desconhecido para Georg reflete a impossibilidade de transmissão de mensagem.

Não é o jornal que o pai atira na direção do filho ao fim do conto que transmite algum tipo de mensagem (seu nome é desconhecido, não lhe diz absolutamente nada) mas sim o arremesso em si (o gesto) desencadeia a mensagem final e única, compreendida por Georg, que diz: “Então você ficou à minha espreita” (p. 24).

Por isso o que resplandece é o gesto em Kafka, o arremesso do jornal, como a maçã atirada no casco em “A Metamorfose” – gesto fatalista, horrendo e punitivo que dissolve todo o acontecimento fotografado e convida à lembrança primitiva, ou seja, a do animal.

Uma outra atitude quanto ao poder ou à falta de poder da linguagem em Kafka é de Maurice Blanchot (1997), que vê no autor checo um judeu que revisita uma tradição cabalística. Se Kafka tem dificuldades para expressar-se por conta de seu conteúdo sempre oblíquo, o crítico francês relaciona o processo de criação literária ao cíclico processo de auto-recriação do ser que se reconstitui a cada palavra posta em potência, ‘diabolicamente’ ou não.

Não assumimos aqui essa posição de ver em Kafka um artesão da prática judaica da Cabala, mas, ao mesmo tempo, é inegável e completamente clara a construção conflituosa do autor, de frágil equilíbrio entre a expressão e o conteúdo, entre o que se enuncia e quem enuncia.

É Blanchot que também nota, apoiado na leitura crítica de Mme. Claude-Edmonde Magny (1968) de “O Veredicto” essa passagem do *Ich* ao *Er*, que anula a si próprio para conceber uma obra que lhe seja totalmente independente.

Há um trecho que merece citação na íntegra, apesar de sua extensão, para melhor ilustrarmos esse ponto:

“– Então ele não virá de modo algum para o nosso casamento – dizia ela. – E eu tenho o direito de conhecer todos os seus amigos.

– Não quero perturbá-lo – respondia Georg. – Entenda bem, é provável que ele viesse, pelo menos é o que acredito; mas iria se sentir forçado e prejudicado, talvez ficasse com inveja de mim; e certamente insatisfeito e incapaz de pôr de lado essa insatisfação, regressaria sozinho. Sozinho – você sabe o que é isso?

– Sim, eu sei, mas ele não pode ficar sabendo do nosso casamento de outra maneira?

– Seja como for, isso eu não posso evitar; mas vivendo como vive, é improvável.

– Se você tem amigos assim, Georg, não devia ter ficado noivo.

– Bem, a culpa é de nós dois; mas mesmo agora eu não queria que as coisas fossem diferentes” (KAFKA, 2002, p. 13).

Bem, esse trecho suscita questões o suficiente para merecer um tratamento mais minucioso. Único diálogo relatado entre Georg Bendemann e a noiva Frieda Brandenfeld, trata do convite ao amigo para o casamento entre os dois. Primeiramente, há uma clara marca de identificação de Georg com o amigo no seu discurso: a ênfase dada à solidão do amigo (“Sozinho – você sabe o que é isso?”) serve de primeira pista, já que a personagem pressupõe conhecer e sentir o que o amigo sente.

O segundo ponto é que a noiva tem consciência da importância desse amigo e do quanto o comportamento, a distância e o isolamento deste podem prejudicar o noivado e o consecutivo casamento, advertindo Georg que, nesse caso, seria melhor não ter se comprometido com ela. E, por fim, a questão da culpabilidade que vem à tona de uma maneira, ainda que explícita, casual, com a frase do noivo “Bem, a culpa é de nós dois”.

Se a existência do amigo é colocada em xeque mais adiante na história quando o pai irrompe com seu gigantismo diante do filho, ela também se encontra em risco aqui com Frieda, não por desconfiar de sua não-existência mas pelo temor do casamento impossível.

A culpabilidade decorre, porém, diferente do que diz a Frieda, da própria existência desse amigo, não dos dois noivos, do noivado firmado. O envolvimento que tinha com o amigo

dava-se de um modo todo peculiar, epistolar e, justamente por isso, já estava (e sempre esteve) carregado de uma culpa inerente – o pacto que a troca de cartas formaliza. E a esta culpa, a esse sentimento, Georg Bendemann está subordinado, não querendo que “as coisas fossem diferentes”.

A lógica é de um totalitarismo interior, de estar atado a esse pacto diabólico, a esse amigo das cartas, a essa condição de eterno culpado e na expectativa de conhecer seu veredicto. A arbitrariedade, as exigências absurdas, a injustiça e a punição sempre desproporcional à falta aparentes, na verdade, confirmam o peso dessa culpabilidade e também ilustram bem o universo kafkiano, de labirintos sem saída, sem solução.

O que deve ser observado aqui é a extensão dessa temática, até que ponto o *Ich*, por ser inseparável ou confundido com o *Er*, ganha agenciamentos coletivos de enunciação, meio pelo qual a literatura de Kafka encontra-se desterritorializada, desgarrada de um núcleo comum.

Para Deleuze-Guattari (1975), o narrador que se confunde com a personagem, tanto no plano narrativo da história contada, como em seu desdobramento temático na relação de Georg Bendemann com o amigo epistolar (narrador – Georg – amigo na Rússia), não se trata especificamente de classificá-lo nem como narrador nem como personagem (embora sejam), mas sim como um agenciamento tão bem estruturado que a solidão de Georg, do narrador e do amigo exilado (não entremos no mérito de citar o próprio Kafka), que a questão do celibato, um *mot-clé* em potencialidade temática, é mais social, de um coletivo operado em um campo social nele mesmo.

Esse é o segredo de Kafka, o segredo do celibatário: em si, nesse agente solteiro que não pode casar-se, há uma proliferação de conexões polivalentes e coletivas por ele induzidas. Ao traçar sua linha de fuga, animalizada e sem sair do lugar, Georg Bendemann vale-se desse aspecto coletivo da literatura de Kafka (e de sua própria literatura epistolar), em que o sujeito

perde-se, nesse caso, pelo pacto explícito das cartas, no inevitável caos que a identidade, sempre posta em risco potencial, está.

O casamento e o esquecimento do amigo refugiado na Rússia seriam soluções plausíveis, mas não para a literatura desgarrada de Kafka. Tais alternativas resultariam em uma reterritorialização ao invés desse desgarre, desse deslocar-se sem se mover, sem casar, por exemplo, e tal circunstância não existe, porque não há essa possibilidade, em uma literatura menor, como defendem Deleuze-Guattari.

Mais evidente ainda, ressaltando o caos da identidade kafkiana, quando do aspecto celibatário do amigo:

“Assim é que ele se desgastava inutilmente no estrangeiro: a exótica barba cheia ocultava mal o rosto tão conhecido desde os anos de infância e a cor amarela da pele parecia apontar para uma moléstia em evolução. Como ele contava, lá não mantinha nenhuma ligação autêntica com a colônia de seus conterrâneos e quase nenhum contato social com as famílias do lugar, de maneira que se encaminhava definitivamente para a vida de solteiro” (KAFKA, 2002, p. 9-10)

O relato é sobre o amigo refugiado na Rússia mas poderia ser refletido na personagem de Georg Bendemann, basta tomarmos a questão do celibatário social mais a questão da identidade confusa entre as duas pontas desse triângulo, os dois amigos das cartas. Assim, esse narrador que, característica típica de Kafka, desdobra-se na personagem e não a toma pelas mãos, reflete não só sobre o amigo, nem sobre Georg, nem sobre a ambigüidade que há na relação entre eles, mas reflete sobre o contexto de sua literatura, sem “nenhuma ligação autêntica” nem com seus conterrâneos também estrangeiros nem com a população local.

Retrato da judiaria checa do início do século, a mínima possibilidade de uma ligação seria, no caso, pelo casamento ou pelo esquecimento, questões, como já dito, que necessitariam uma *re*-territorialização, impossível e sem nenhuma autenticidade para Kafka.

Em relação à questão do esquecimento, é Walter Benjamin (1985) que defende a idéia de que o olvidar kafkiano passa, antes de tudo, pelo primitivo. Em outras palavras, presentifica-se esse esquecimento por deformação animal e primitiva, pressupondo um movimento descendente a tal esfera já potencializada sempre desde o início. Concretização que pode vir tanto através de um inseto, de um *devir-animal stricto sensu*, como através das costas curvadas do pai de Georg (“tinha deixado pender sobre o peito a cabeça de cabelos brancos e desgrehados” (KAFKA, 2002, p. 18)), como também pelo seu próprio acumamento (“Georg encolheu-se a um canto o mais possível distante do pai” (p. 21)).

Ressaltando que esse esquecimento é social e nunca individual, Benjamin nota que a inconstância e o desespero do animal então projetam-se diretamente no cotidiano, aspecto fundamental da prosa de Kafka. Sendo social, fragmenta-se esse sujeito, justamente o agenciamento do qual Deleuze-Guattari falam.

Nesse processo, converte-se a existência em escrito, basta citarmos o agenciamento de Georg e do amigo refugiado mais as outras pontas antagonistas, no caso, o pai e Frieda Brandenfeld, aqui agenciada socialmente na instituição do matrimônio. Tudo contado nas cartas, como se a existência não passasse daqueles limites escritos, fator que ocasiona a desconfiança da noiva e o veredicto do pai.

Bem, mas aqui temos dois exemplos distintos de esquecimento, um que se concretiza em desterritorialização e outro que não oferece saída possível. Primeiro, concretizado socialmente na teatralidade grotesca do diálogo do pai, momento em que a metamorfose para o aspecto mais primitivo chega ao seu auge; segundo, o esquecimento que não se concretiza pois Georg não concebe a idéia de esquecer o amigo, isto lhe é impossível e impraticável, já que se trata de uma existência convertida em matéria escrita. Sem isso, não há existência e por isso, a aceitação do veredicto, ainda que absurdo: a morte por afogamento.

No conto, tais citações fornecem uma suficiente ilustração para esta questão: “Lembrou-se nesse momento da decisão há muito esquecida e a esqueceu de novo, como um fio curto que se enfia pelo buraco de uma agulha” (p. 21-22). E a ratificação “Pensou assim só por um instante, pois continuava esquecendo tudo.” (p. 23). Ora, perde-se a racionalidade e só resta, como solução viável e única da literatura desgarrada de Kafka, o primitivismo animal, daí a força do diálogo e seu aspecto teatral grotesco.

É importante atentar que, apesar de haver essa linha de fuga bem precisa e clara, tais estratégias não oferecem uma salvação ou uma redenção. Seu amigo, suas cartas para o amigo, a projeção no amigo, a conversão do existir em escrever, nada disso salva a personagem kafkiana, tampouco seu agenciamento com a narração, desdobrada como já vimos anteriormente. Se Gregor Samsa morre ao fim e o mesmo acontece com um K (partindo da organização capitular feita por Max Brod), por que seria diferente com Georg Bendemann, protagonista do conto que daria a forma e o modelo para toda a invenção kafkiana?

O ser celibatário também apenas fornece uma vida em fuga, não uma existência normal ou uma redenção, que também não poderia, por contraponto, ser encontrada no casamento. Pois o casamento acarretaria um processo de reterritorialização, não desse desgarre, desse deslocamento no mesmo lugar tão interno, talvez necessário, a Kafka e à sua literatura.

A condição de solteiro implica, desse modo, um vértice ativo em qualquer um de todos os triângulos temáticos que se unem no decorrer de sua prosa, não só em “O Veredicto”. Georg Bendemann é o ponto fraco de qualquer triângulo e esse trecho ilustra bem todas suas possíveis combinações vetoriais:

“... só porque ela levantou a saia assim, assim e assim, você foi se achegando, e para que pudesse se satisfazer nela sem ser perturbado, você profanou a memória de sua mãe, traiu o amigo e enfiou seu pai na cama para que ele não se movesse. Mas ele pode ou não se mover?” (p. 21)

Claro que o pai pode se mover, sua pergunta tem uma função discursiva de poder, como que mostrando, com seus pulos na cama, na prática, a sua superioridade, culpando o filho em diversos vértices desse triângulo, seja no da mãe, que tem a memória traída – e aqui vale lembrar o que já foi dito sobre o esquecimento para a literatura de Kafka acima –, seja no do próprio amigo, supostamente esquecido por condição do casamento, e claro, no do próprio pai, o vértice de maior peso e em choque direto.

O amigo cumpre um papel duplo no discurso perspicaz do pai: ao mesmo tempo que tem sua identidade posta em prova e desconfiada, ele é vitimado, fornecendo mais uma razão para o veredicto paterno, fatal. Assim, do mesmo modo que há uma colocação e uma suposição do aspecto inexistente e meramente ficcional (o amigo como matéria narrativa somente, produto da escrita) do filho, o pai também, por mimetismo, ratifica a criação por um estratagema quase marcial, utilizando-se do mesmo poderio e das mesmas armas para poder enfrentar o filho e assim fundar seu principal argumento, contra o qual Georg não pode lutar.

Trata-se de uma lógica dual entre filho e pai, em um jogo discursivo, de uma ficção criada por ambos (criada por um e reescrita ou recontada por outro), que o pai sagra-se vencedor sempre. Mas não temos uma vitória no sentido de que quem perde sai prejudicado. Não, há algo de fatalista nessa perda, há algo de inevitável, algo de uma impossibilidade e impotência desde o início, em que essa desterritorialização de Georg Bendemann, na criação do amigo refugiado e no *devoir-animal* kafkiano, em potência, não fornecem uma saída vitoriosa, mas apenas um plano de fuga, um caminho cujo fim já se sabe, é a culpa.

Se o narrador coloca a questão da impossibilidade de saída e de vitória ou mesmo de uma possibilidade de respiro como impossível pela criação de uma matéria ficcional, ou seja, sugerindo que a literatura não possibilita redenção, eis uma questão que não cabe, para o nosso propósito de leitura, ser analisada. A morte por afogamento do filho redimiu a personagem e o

salvou? Se a literatura salva ou não salva realmente não importa. O que há de ser pontuado é que essa literatura encontra-se completamente desgarrada de tudo. Não há um norte, o narrador (e seus desdobramentos) não é mais uma base segura para a escrita, nem suas personagens podem apoiar-se nele. Há uma condensação da enunciação que faz tudo perder-se diabolicamente. De um diabolismo, de um pacto sufocante.

CAPÍTULO 5 – ANÁLISE DE “NA GALERIA”

Publicada no início de 1920, a coletânea *Um médico rural* (*Ein Landarzt*) representa, de certo modo, a maturidade de Franz Kafka, reunindo narrativas diferenciadas quanto aos gêneros e obedecendo a uma rigorosa seqüência estrutural planejada pelo autor, todas ligadas por motivos que puxam uns aos outros transmitidos pela corrente protocolar, base de seu estilo e marca própria cunhada.

“Na Galeria” (“Auf der Galerie”) (VER ANEXO 4) é a terceira peça do livro e parece estar ligada aos dois relatos anteriores que iniciam o livro pelo motivo do cavalo, aspecto abordado mais amplamente na análise de *Um médico rural*.

Tendo em sua estrutura apenas dois parágrafos, servindo um de contraponto ao outro, temos aqui uma das narrativas kafkianas de maior complexidade porque, além de sua brevidade, “Na Galeria” se desenha e exige que seja montado um quebra-cabeça de apenas duas pecinhas, não que não se encaixam, mas cujo encaixe demanda um cálculo matemático para que a colisão inevitável forneça algum sentido através dela própria, operação típica de Kafka.

O *plot*, apesar da complexidade com que ele se realiza, é simples e bastante direto: a performance de uma amazona sobre o cavalo em um circo atrai a atenção de um espectador na galeria lido de maneira desdobrada, pelo filtro e pelo trabalho panorâmico do narrador – o espectador revertido em leitor, como terceiro pivô da ordem kafkiana: no caso, narrador, espectador e leitor, fluindo os três em um movimento cíclico, análogo à apresentação da amazona sobre o cavalo, rodando em círculos.

Bem, esta apreciação e estudo de “Na Galeria” parte da suposição de haver camadas sobrepostas umas sobre as outras, onde se constrói a história relatada da perspectiva #01, onde se contrapõe a perspectiva #02 da mesma cena e, principalmente, onde os mecanismos narrativos alcançam seu efeito mais estarrecedor, ou seja, no limiar que une e separa (efeito de aproximação e distanciamento da amazona no circo) o narrador do narrado, e também do espectador do leitor.

Trata-se de um jogo discursivo empregado pelo narrador (aqui sim em essência o narrador) que sobrepõe os elementos da narrativa circular, como se uma mesma cena fosse filmada por diversos ângulos, com e sem close.

O corte explícito da narrativa ocorre no choque brusco que separa os parágrafos, em que a distância é tal que se faz necessária a nova aproximação: “Mas uma vez que não é assim” (KAFKA, 1999, p. 22). Aqui a visada ganha contornos completamente novos e o panorama é diverso e joga com o que se descreveu no parágrafo anterior. A adversativa confirma o choque e ganha ênfase na condição dada e sempre presente, desmentindo o dito prévio. O que acontece é que esses cortes permeiam toda a narrativa, não no plano da superfície da história (em que o espectador se arroja ou não no picadeiro), mas pela troca e pelo contato conflitante dos elementos que fazem parte do enunciado.

Vejamos, tal relato do picadeiro pode ser visto como que em uma sucessão de slides: primeiro, o quadro da amazona tísica e frágil no picadeiro dá origem ao cavalo que oscila diante do público, depois o diretor que chicoteia implacável, que catalisa mais uma vez a imagem da amazona e do cenário que se abre diante dela, tudo isso com a trilha sonora da orquestra e dos ventiladores. Até o jovem espectador surgir como personagem que pretende agenciar (porque não agencia – há só essa pretensão, como veremos mais adiante), esse primeiro trecho do primeiro parágrafo fornece no mínimo três quadros passando em velocidade, como na sucessão de slides ou fotogramas.

Notamos que o espectador em questão que ganha status de personagem ao fim do primeiro parágrafo se confunde com o narrador até esse momento, pois a possibilidade de sua ação tem origem e é causa da cena que ele vê (ou cria). Em outras palavras, o que foi contado pelo narrador até o momento da possibilidade de ação da personagem se confunde com o que este viu – unindo isso ao fato essencial de que todo o primeiro parágrafo é desmentido no segundo, o choque maior

de “Na Galeria” está em separar esses dois espectadores que são a mesma personagem e colocá-los diante do crivo preciso e ardiloso do narrador.

Para facilitar essa suposição de que a personagem se converte uma na outra e também na narração que não a retém – pelo contrário, a expelle do universo e da lógica de seu enunciado – é preciso que nos ancoremos em Deleuze-Guattari, que vêem na escrita kafkiana um condensado de forças em potência (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 21-22) que se anulam umas nas outras e causam esse efeito labiríntico, bem próximo ao cenário do circo e da galeria onde se encontra(m) o(s) espectador(es) e/ou o narrador.

Temos então o espectador da cena como personagem e narrador em potência, pois não manifestados explicitamente ou de modo clássico: sua entrada como personagem é posta em risco, dada a indefinição da possibilidade de sua ação: “talvez então um jovem espectador da galeria descesse às pressas” (KAFKA, 1999, p. 22). O *talvez* impede qualquer concretização do espectador enquanto ação – seu papel na narrativa, mal surge, se destroça. Por isso, reflete e se condensa no narrador que também põe em ameaça seu próprio enunciado, desmentindo o relato e o espectador relatado.

A lógica do conto e da leitura aqui realizada não é simples mas não o é também o problema quase físico concebido e idealizado pelo autor checo. A condensação das forças e das potências das forças nos elementos narrativos kafkianos sempre parte de um universo em rota de colisão com outro: do que se narra com quem narra, problema que abordamos aqui, dada a importância dessa leitura para nossos fins.

Como dito anteriormente, os desdobramentos são múltiplos – no mínimo três – mas todos subprodutos (se é que podemos chamar assim) de uma operação discursiva maior e clara no texto: a cena contradita. Eis o principal desdobramento discursivo de “Na Galeria” – quando a descrição precisa da cena faz crer ao leitor uma visada específica, esse paradigma até o momento tão bem

fundamentado e verossímil se rompe ao meio e então já não temos mais uma mão narrativa que guia, perde-se a confiança não só no que é narrado mas em quem narra. *Não é assim* com a personagem e por isso *não é assim* com a narração e o resultado disso materializa-se no choro inconsciente da mesma personagem.

“Chorar sem o saber” (idem, p. 23) pressupõe e ao mesmo tempo indica o fatalismo crítico que permeia todo o universo de Kafka. Não há uma ação propriamente dita, pois se chora sem saber, e sim uma ineficácia tanto no quadro da personagem na cena relatada como no plano do enunciado, do como a cena foi relatada. Para Roberto Schwarz (1981), é a consciência que não pode mais interferir, aniquilada e condenada, como a amazona e a sua eterna volta pelo circo sobre o cavalo.

A aproximação ao animal então fica clara. A inconsciência dos atos serve de pista mas não só, pois, antes mesmo, há o diretor do circo que se animaliza (“respira voltado para ela numa postura de animal fiel” (KAFKA, 1999, p. 22)), luta para dominar sua natureza animal (“afinal dominando-se ele o dá com um estalo” (idem, p. 23)), “corre de boca aberta ao lado do cavalo” (idem) e “mal pode entender sua [da amazona] destreza” (idem).

Com o diretor do circo, sua construção enquanto personagem se faz por mão dupla, acompanhando a dubiedade da narração: no primeiro parágrafo, apenas uma referência a ele: “diretor de circo impiedoso de chicote na mão” (idem, p. 22), justamente contraponto do que viria a seguir, como relatamos acima. Mas com ressalvas: mesmo no segundo e derradeiro parágrafo, o diretor ainda conserva os traços humanos, pois exclama em inglês para a amazona, implora o silêncio da orquestra, tira a amazona do cavalo e a beija no rosto. Temos aqui o híbrido kafkiano materializado no diretor, rota de fuga para o conflito instaurado.

Para Deleuze-Guattari, esse *devenir-animal* não passa por uma distinção entre o animal e a sua metamorfose, os dois estados se confundem no mesmo produto, como é o caso do diretor de

circo, aparentado ao cavalo e tomado como avô da amazona, o que faz dela, por consequência (e não só), animalizada potencialmente.

Sobre a amazona, todo o foco dado a ela no primeiro relato, apesar de sua realidade nua e crua, como as referências ao seu frágil estado físico e ao sofrimento na atividade que exerce, perde para a descrição do diretor na segunda parte. E aqui o processo inverso: enquanto na segunda volta da narrativa ela é animalizada potencialmente, no início, há um estado manifesto de sua condição híbrida e animalesca: está ali por força, porque é impelida a apresentar-se diante do infatigável público. Fácil lembrar os relatos do artista da fome e também do trapezista, todas atividades circenses à mercê de sedentos olhos humanos.

O diretor tem um chicote na mão, aparentemente para o cavalo, mas que oferece risco direto à amazona, já que impelida por esse diretor. O aplauso do público é barulhento, incômodo e assustador pois “na verdade são martelos a vapor” (idem). Toda essa descrição da primeira cena indica a rota da personagem, não como solução, mas como condição necessária para permanecer. Só no circo e só sendo essa amazona ameaçada pelo chicote do diretor.

Há um grande atordoamento em “Na Galeria”. O *devir-animal* manifesto e em potência obedece a uma regra rígida, imposta por seu enunciado. É a regra kafkiana, o seu labirinto preferido. O diretor de circo se animaliza na versão distorcida do conto e a menina na versão nua e crua; o primeiro relato não se concretiza por sua marca condicional e o indicativo da segunda lhe dá um status definitivo e final. *Em qual confiar* não é a pergunta correta – deve-se indagar *se é confiável*.

Tomando a segunda volta na galeria, bastam suas primeiras linhas para que sua condição de distorção e até de um pretenso conto de fadas kafkiano fique clara:

“Mas uma vez que não é assim, uma bela dama em branco e vermelho entra voando por entre as cortinas que os orgulhosos criados de libré abrem diante dela; o diretor, buscando abnegadamente os seus olhos, respira voltado para ela numa postura de animal fiel; ergue-a cauteloso sobre o alazão como se fosse a neta amada acima de tudo que parte para uma viagem perigosa” (idem, p. 22-23)

Ora, a entrada se desenha de modo espetacular e incrível, no sentido de não-crível. Aqui todo o realismo clássico de Kafka se desmancha em uma intencional prosa que chega a ser divertida. O autor, através de sua máquina narrativa, expõe duas cabeças para o leitor-espectador e as bate violentamente uma contra a outra, o que pode gerar uma reação, ainda que improvável, da primeira (o *talvez então*), e o que gera de fato uma reação (não uma ação) da segunda, concretizada em lágrimas e impotência. Temos uma ilustração clara da impotência como única ação possível: as lágrimas inconscientes como resultado e produto de uma ação externa.

A reação improvável e apenas em potência da primeira cena tem contornos heróicos, de um arrojo incomum à personagem kafkiana: “se arrojasse no picadeiro e bradasse o basta!” (idem, p. 22), desdobrando o conflito dentro do próprio parágrafo e relato pois une a condição do pretérito subjuntivo (o *se fosse, se acontecesse, então talvez* – o uso do alemão *wenn, vielleicht dann* – “*Wenn irgendeine hinfällige, lungensüchtige Kunstreiterin [...] vielleicht eilte dann ein junger Galeriebesucher*”¹⁰) com um heroísmo que demanda a convicção do presente do indicativo, esse presente no segundo relato, em forma *romanticizada* e não-crível para a lógica do enunciado de Kafka.

De um modo mais simples, basta partir da seguinte fórmula que parece dirigir a narrativa: o realismo cru da primeira cena demandaria um heroísmo impossível, enquanto o relato fantasioso da segunda impede qualquer tipo de intervenção ou mesmo de ação volitiva (porque

¹⁰ KAFKA, Franz. Werke: Geschichtensammlungen. Ein Landarzt. Auf der Galerie. Disponível em: <<http://www.kafka.uni-bonn.de/cgi-bin/kafka?Rubrik=werke&Punkt=geschichtensammlungen&Unterpunkt=landarzt&Teil=galerie>> Acesso em: 16 agosto 2007.

“chora *sem o saber*¹¹”). Porém o proposto por Kafka, e aqui a peculiaridade de “Na Galeria”, explicita a fantasia como fato e a realidade como suposição; enquanto da primeira cena surge a mera e distante possibilidade de ação, da segunda, a certeza da sanção imposta, ou seja, o sofrimento sem que se entenda sua origem ou se justifique.

Seguindo ainda sua fórmula estrutural, fica sugerido que não há salvação – o ato heróico que salvaria a amazona relata-se somente como mera hipótese. O trivial de dizer que é a experiência kafkiana por excelência, a não-redenção ou, melhor, a mesma em vias negativas, como propõe Michael Löwy (1989) que lê em Benjamin uma espécie de teologia negativa de um judaísmo que perdeu o sentido positivo da Revelação, ou seja, acabando por inverter o pólo de concepção messiânica – a redenção estaria no forro do real.

Nesse mundo, nenhuma ação se concretiza: nem o heroísmo, pois hipótese, nem o próprio choro inexplicável e ignorante de sua causa. Sofre-se a ação, sempre como sanção e como pena, vide o sistema punitivo de *O processo* (*Der Prozess*). Porém, o que ocorre nos contos e o que se distingue dos romances é que, nos primeiros, o enunciado, por estar amarrado na própria armadilha que constrói, traça uma linha de fuga intimista que passa pelo *devir-animal*, enquanto nos romances, a desterritorialização parte de uma ordem de desmontagem dos agenciamentos ‘maquínicos’, em que nada há de intimista, segundo Deleuze-Guattari (1975).

Não se deve confundir, porém, essa ausência de intimismo notada pelos autores franceses sem o senso coletivo a ele inerente. Mesmo nos contos, e é o caso de “Na Galeria”, o sujeito perdido tem o status de um enunciado coletivo, por causa desse tipo de pacto firmado entre narrador e sua obra, na confusão de seus papéis e mesmo de seus limites. A diferença é que nos romances:

¹¹ Crivo nosso.

“C’est comme si le pôle négatif de l’animal avait été neutralisé, et que le pôle positif avait pour sa part émigré ailleurs, du côté de la machine et des agencements. Comme si le devenir-animal était insuffisamment riche en articulations et embranchements.” (idem, p. 69)¹²

Ou seja, o *devenir-animal* não basta nos romances porque esses exigem, para a literatura desterritorializada de Kafka, agenciamentos maiores e um tanto quanto mais imbricados entre si, o que seria impossível através da linha de fuga do animal em potência ou mesmo em concretude.

O caso é que essa questão da diferenciação e da delimitação entre os contos e os romances do autor checo não exige uma atenção tão grande dentro dos propósitos dessa dissertação, que são outros. Ao mesmo tempo, seria inevitável e errôneo citar esse ponto sem a devida apreciação do tema para quem o propõe, no caso, a nossa base pós-estruturalista francesa de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Sendo assim, podemos partir para outros aspectos importantes de “Na Galeria”, dentro do próprio universo do conto, do relato menor. Por exemplo, os motivos recorrentes em Kafka que aparecem aqui e dão sustentação à proposta.

A primeira marca e a mais evidente é o cavalo. Eis um motivo em sequência na compilação de *Um médico rural*. Como dissemos no início do capítulo, o livro se inicia com “O novo advogado” e com o conto homônimo “Um médico rural”, duas narrativas que têm em comum o fato de tratarem, direta ou indiretamente, de cavalos. No primeiro, a personagem de Bucéfalo, referência explícita ao cavalo de guerra de Alexandre da Macedônia. Só que aqui trata-se do novo advogado, um ser igualmente híbrido, com características físicas eqüinas mas exercendo a função de um humano, mergulhado nos códigos. Já no segundo, o cavalo aparece

¹² É como se o pólo negativo do animal tivesse sido neutralizado, e que o pólo positivo, por sua vez, emigrado a outro lugar, ao lado da máquina e dos agenciamentos. Como se o *devenir-animal* não fosse suficientemente rico em articulações e ramificações.

como tal mas seu comportamento supostamente guiado pelas pessoas da aldeia, ora adiantando sua chegada e adiando eternamente o seu retorno, sem contar a observação preocupada e quase humana do doente moribundo na cama, sugere uma aproximação aos homens inimigos do médico – mas acima de tudo, ele é meio de transporte que leva o médico à pequena aldeia.

Em “O novo advogado”, há uma inversão da fábula kafkiana, em que o animal está potencializado em homem, confirmando nossa suspeita e suposição de que esse *devir-animal* é um processo corrente de duas mãos, como também sugerem Deleuze-Guattari.

“... c’est que la métamorphose est comme la conjonction de deux déterritorialisations, celle que l’homme impose à l’animal en le forçant à fuir ou en l’asservissant, mais aussi celle que l’animal propose à l’homme, en lui indiquant des issues ou des moyens de fuite auxquels l’homme n’aurait jamais pensé tout seul (la fuite schizo); chacune des deux déterritorialisations est immanente à l’autre, précipite l’autre, et lui fait franchir un seuil”(idem, p. 64)¹³

Assim, o circuito kafkiano da metamorfose é fechado a ponto de não haver distinção entre o animal e sua metamorfose seja ela prévia ou posterior, não importa – o sentido fluido dessa corrente não desliza em um único sentido e sim faz voltas cíclicas. O que não quer dizer que o cavalo da amazona em “Na Galeria” também necessariamente faça parte desse sistema, não se trata disso.

O cavalo da amazona, ao contrário do animal em “O novo advogado”, é descrito como cavalo em seu sentido estrito, oscilante e trêmulo, apenas as duas qualidades levantadas pelo narrador kafkiano. Interessante notar que o único elemento não-cambiável na troca de uma cena para outra é justamente o cavalo e tal peculiaridade do conto merece uma melhor apreciação.

¹³ ... é que a metamorfose é como a conjunção de duas desterritorializações, a que o homem impõe ao animal ao forçá-lo a fugir ou ao subjugá-lo mas também a que o animal propõe ao homem, indicando-lhe saídas ou meios de fuga nos quais o homem por si só jamais teria pensado (a fuga esquizo); cada uma delas é imanente à outra, precipita a outra, e lhe faz passar por uma saída.

Em Kafka, e temos feito essa leitura na dissertação, tudo se carrega de uma potência que, através de uma guinada sempre brusca, catalisa todo o aspecto absurdo de sua prosa e, mais, permite à sua literatura esse desgarre de tudo, essa distância (ainda que no mesmo local, ou seja, em língua alemã) essencial. E “Na Galeria”, o mesmo acontece da passagem da primeira para a segunda cena, especialmente pelo impacto do subjuntivo ao indicativo, contrapondo as duas realidades ali potencializadas e manifestas.

É somente o cavalo que permanece o mesmo nas duas cenas, tanto a que está carregada de potência como a que está firmada de fato. O foco da narrativa inteira está na metamorfose do enredo, não há um apego do narrador e do enunciado ao elemento do cavalo, fazendo com que o motivo eqüino sirva tão somente de instrumento, de meio para que essa operação se realize: a operação narrativa de Kafka e a operação circense da amazona e do diretor de circo, esses sim perdidos em um enunciado coletivo típico ao animal cujo íntimo é comum a toda a espécie.

Assim, o alazão se desenha como único meio pelo qual a narrativa kafkiana em “Na Galeria” pode e deve fluir, pois, mantendo-se igual nas duas cenas, catalisa a mudança e a nova, ou melhor, a outra perspectiva. Não se trata de uma novidade e sim de uma outra volta que será repetida: o ciclo interminável kafkiano. E só o animal ou sua potência que o sujeito kafkiano lhe toma emprestado pode permitir esse movimento de desterritorialização, usando a terminologia de Deleuze-Guattari.

Outro motivo recorrente da literatura kafkiana, e que também aparece aqui, é o da cabeça pendida, quando “o espectador da galeria apóia o rosto sobre o parapeito” (KAFKA, 1999, p. 23), momentos finais da segunda cena e da narrativa, o choro. Partindo da fórmula sugerida pelos filósofos franceses nos quais se apóia esta leitura, a cabeça pendida tem ligação tanto com o som da orquestra como com o som dos aplausos descritos e sentidos pela amazona, pelo crivo do narrador-espectador, como “martelos a vapor” (idem, p. 22).

Tais aplausos parecem desterritorializados pois abertos a novas conexões, como “bloco de infância ou bloco animal” (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 11). Mais ainda, o som violento soa como matéria sonora pura; não interessa a Kafka a música composta e organizada (no caso, a da orquestra) e por isso o contraste presente: na organização imaginada, não há a possibilidade da desterritorialização: ou se chora sem o saber na marcha final ou a possibilidade levantada de se pedir o *basta!* para as fanfarras da primeira cena que o narrador enfatiza “sempre pronta a se ajustar às situações” (KAFKA, 1999, p. 22).

“Na Galeria”, assim, tem o status de uma narrativa tipicamente kafkiana, só que com uma complexidade maior do que qualquer outro conto, não por haver uma linguagem imprecisa e subjetiva, pelo contrário, mas justamente pela precisão atordoante do conto com seus conflitos internos que se contradizem no próprio enunciado. O desgarre da literatura de Kafka se mostra aqui nesse desapego maior e mais evidente do narrador quanto ao que é narrado, usando-se ora de um condicional crível e realista ora de uma fantasia incrível: a necessidade inconsciente (e única, sem outra possibilidade) desse plano de fuga, perdendo-se o sujeito, fragmentando-o em uma coletividade absurda e estonteante: o espectador perdido na narração que não o guia, a amazona e o diretor de circo aproximados ao animal, cada um em sua volta pela arena, círculo eterno onde somente o cavalo se mantém intacto, mesmo que oscilando e tremendo.

CAPÍTULO 6 – ANÁLISE DE “UM MÉDICO RURAL”

Conto homônimo à compilação de pequenas narrativas escritas entre 1916 e 1917 – a publicação sairia em 1920 – “Um médico rural” (“Ein Landarzt”) (VER ANEXO 5) encontra-se nesta seleção de contos analisados por motivos bastante claros: primeiro, o conto carrega em si a típica impotência kafkiana, em que nada é possível fazer – mas esse aspecto permeia toda a obra do autor, então a necessidade de justificar por outros motivos: dois, sua síntese explícita do universo kafkiano, fazendo um diálogo com “A próxima aldeia”, “Uma visita à mina”, “Uma mensagem imperial” e “Chacais e árabes”, todos pertencentes à coletânea, pois há, ao mesmo tempo, o tema da visita, do isolamento e principalmente da viagem que nunca chega ao fim. Desse modo, “Um médico rural” reúne em sua estrutura temática diversos pontos que fazem dele rico o suficiente para a leitura que propomos nesta dissertação.

Sem contar o contexto histórico em que o conto foi escrito e publicado, fase altamente produtiva da vida de Kafka, dedicada às peças de fôlego menor e também o período em que sofreria sua primeira hemoptise provocada pela tuberculose, o tema da doença e da visita do médico ultrapassam, porém, a mera coincidência com esse período de sua vida e sugerem uma chave de compreensão do universo kafkiano como um todo.

“Um médico rural” trata da visita de um médico a uma aldeia distante que, na pressa e no dever de profissão, deixa sua criada e companheira à mercê de um cavaliário selvagem que a ataca; já na casa do doente, não consegue a cura, sofrendo também grande abalo pois se coloca na mesma situação e posição daquele, corroído por vermes. Ao fim, o médico parte sem curar mas, porque expulso pelo povoado, cavalga sem qualquer previsão de chegada a qualquer lugar que seja, quanto menos seu lar.

Inteiramente pontuado de elementos fantasmagóricos, desde o surgimento repentino e quase sobrenatural do cavaliário, passando pela ambientação do quarto e do povo da aldeia, o estranho comportamento dos cavalos assistindo *o* e *ao* doente pela janela, e os coros entoados

especialmente pelas crianças, carregados de desgraça e infortúnio, essa narrativa é magistral no modo como o narrador em primeira pessoa trabalha com todos esses elementos, tornando-os críveis pela descrição crua e precisa dos eventos, a estratégia de concepção peculiar de Kafka.

Kafka formaliza o realismo pela linguagem precisa e sem maquiagem, tornando o universo crível inconscientemente. O terror não se manifesta pois sua potência está presa nas linhas da corriqueira atividade médica. O leitor não aceita o que lhe é narrado, e sim tudo já está aceito sem o saber, tudo no cotidiano até trivial da história.

O conto tem início com a marca da primeira pessoa, o *Ich* em “Eu estava num grande aperto” (KAFKA, 1999, p. 13) que já aparece em uma situação de conflito, estratégia comum a Kafka, de apresentar um evento problematizado desde as primeiras linhas, tanto nos contos como nos romances: *K d’O processo*, *Gregor Samsa d’A metamorfose*, para citar os exemplos mais clássicos e mais explícitos. Logo após a seqüência explicativa desse *grande aperto*: a viagem urgente, o doente que esperava a milhas de distância, a nevasca que separava um do outro, a fragilidade do veículo do médico e a falta de um cavalo. A ênfase dada a esse último imprevisto fica clara quando se repete o termo: “mas faltava o cavalo, o cavalo” (idem), esse que havia morrido na véspera, conforme relata o narrador e protagonista da história.

A criada procurava por algum cavalo que pudesse ser emprestado nas redondezas mas o narrador sabia que sua busca era vã; enquanto imobilizado e coberto de frio, permanecia inútil. Mais uma vez, logo no início, a lógica narrativa de Kafka deixa clara qualquer impossibilidade de ação: tudo era inútil e assim também o narrador se sentia. Qualquer ação em Kafka é ineficaz e a consciência jamais pode interferir, não há qualquer possibilidade pois esta já parece e aparece condenada desde as primeiras linhas do conto, regra geral do autor.

Há aqui a certeza da pena, da condenação ao Inferno, como Michael Löwy lê no ensaio de Erich Heller, de 1974:

“Erich Heller observa com razão que há em Kafka ao mesmo tempo um sonho de *liberdade absoluta* e o conhecimento da terrível *servidão*: dessa contradição insolúvel nasce a ‘convicção da danação’, que é ‘tudo o que resta da fé’” (LÖWY, 1989, p. 75)

Essa *convicção da danação* à qual o ensaísta checo (Heller) refere-se é questão indiscutível na obra de Kafka, ainda que Heller faça uma leitura de certo modo alegórica a partir desse aspecto, ponto que não cabe esmiuçar aqui devido ao propósito de nossa análise ser diverso. De todo modo, fica claro no primeiro parágrafo que o narrador-protagonista se vê condenado a essa pena, sem perspectiva de saída. É a questão da *linha de fuga* que trabalhamos aqui, nunca há a perspectiva da saída ou da solução, apenas a fuga não só como meio viável de locomoção dentro do mesmo espaço mas como condição absoluta: “não havia perspectiva, eu o sabia, e cada vez mais coberto de neve, cada vez mais imobilizado, eu permanecia ali, inútil” (KAFKA, 1999, p. 13).

A fuga vem quando dois cavalos são encontrados mais o cavalariaço, meios que permitem a partida do médico não como dever de profissão, mas como rota e busca por uma saída, não a liberdade, mas o deslocamento essencial e necessário, ainda que no mesmo local. Não é à toa que os dois cavalos encontrados levam o médico à aldeia (tomada no início do conto a dez milhas de distância) em questão de um flash:

“Bate palmas; o veículo é arrastado como madeira na correnteza; ainda ouço quando a porta da minha casa estrala e se espatifa ao assalto do cavalariaço, depois olhos e ouvidos são tomados por um zunido que penetra uniformemente todos os meus sentidos. Mas *por um instante apenas*, pois como se diante do portão do pátio se abrisse o pátio do meu doente, já estou lá” (idem, p. 15)¹⁴

¹⁴ F. Kafka. Um médico rural, trad. de Modesto Carone, São Paulo: Companhia da Letras, 1999, p. 15. Crivo nosso.

Vejamos como a lógica kafkiana opera aqui de um modo preciso e sem choque, sem surpresas, apesar da guinada brusca e do panorama que ganha cores mais intensas: primeiramente, como dito, agora não se trata mais de um dever de profissão médica partir para a aldeia, mas sim uma circunstância inevitável à qual se atrela, como um animal que encontra, inconscientemente, no instinto, sua fuga. Em poucas linhas, a partir do encontro do cavaliário, o conto expõe sua metamorfose potencializada: o médico, por meio dos cavalos, desloca-se como se fosse no mesmo lugar (por um instante apenas, ele já estava lá na aldeia, conforme enfatizamos em nosso crivo na citação); a experiência do zunido que lhe penetra todos os sentidos sugere explicitamente um distanciamento do ser humano, como se o gesto do cavaliário – e assim o é – catalisasse toda essa transformação.

O poder do gesto do cavaliário então presentifica-se de modo derradeiro e isso permite ao médico, sem o saber, passar por esse processo de *devir-animal* cuja manifestação mais contundente ainda está por aparecer na narração.

Quanto ao cavaliário, o narrador o apresenta desde o início animalizado, manifestada sua condição selvagem e primitiva:

“Um homem acororado no cômodo baixo mostrou o rosto aberto e de olhos azuis. / ... rastejando de quatro pra fora. / Mas ela estava perto no entanto ele a agarra e comprime o rosto no dela. A jovem dá um grito e se refugia em mim; duas fileiras de dentes estão impressas em vermelho na maçã do seu rosto. / – Animal! – grito furioso. – Você quer o chicote? / Mas logo me lembro que ele é um estranho, que não sei de onde vem e que me ajuda espontaneamente onde todos os outros falham. Como se conhecesse meus pensamentos, ele não leva a mal minha ameaça, mas apenas se volta para mim, sempre lidando com os cavalos.” (idem, p. 14-15)

A citação é extensa mas necessária, pois bem ilustrativa do que se quer colocar aqui. A condição animal do cavalição parece clara e, em certo ponto, imprescindível para o destino do médico, quando esse admira a ajuda, onde todos os outros falharam. Ou seja, admira aqui a natureza animal do cavalição, havendo uma dupla aproximação, de um para com o outro. O cavalição parece entender o médico e sua repreensão, como um animal acuado que acaba de ser castigado (o chicote citado como maneira de ameaça), assim como o médico compreende a natureza animalizada do sujeito, o que confirma a suposição de esta ser o meio pelo qual ele também se potencializa em *devir-animal*.

Um detalhe da descrição que merece comentário é dos olhos azuis do cavalição. Aqui, Kafka expõe bem sua maneira de trabalhar a matéria literária e construir seu sistema narrativo. Apesar de todas as outras descrições tomarem o cavalição como sujeito animalizado, esse pequeno mas importante detalhe acaba por conjugar as duas naturezas desgarradas uma da outra, ou seja aproximando não só o médico do outro sujeito mas esse do médico.

Apesar de preocupar-se com a criada Rosa, o médico capta a natureza do cavalição e deixa entregar-se pelo gesto fatal daquele que impulsiona os cavalos adiante – e a chegada instantânea à aldeia do doente. Mais tarde, já no quarto do doente, ele sabe que o sacrifício é grande demais mas quer tentar, “por meio de sofismas” (idem, p. 18), fazer com que isso lhe entre na cabeça, pois não quer partir violentamente para cima da família que o prende ali e que, por nada nesse mundo, lhe devolveria Rosa.

O fatalismo vai ganhando contornos cada vez mais claros e o médico rural sofre todas as ações pelas quais passa e sua pouca consciência não apresenta eficácia alguma: “... como vou salvá-la, tirá-la das garras desse cavalição, a dez milhas de distância, os cavalos incontroláveis na frente do meu carro?” (idem, p. 16) – não há saída, Rosa está perdida assim como o médico.

A indagação referente ao *salvar* Rosa desdobra-se em uma outra questão. Ora, é o narrador-protagonista que se faz essa pergunta e tal dúvida aponta também para dois outros vértices de um mesmo triângulo: (1) ele mesmo pode se salvar?; (2) sua visita pode salvar o doente? Ou seja, esse triângulo de redenção *si próprio-Rosa-doente* está ligado a uma questão maior, justamente o quanto e se a narrativa pode redimir ou salvar. A estratégia de Kafka é clara pois, ao colocar um médico em primeira pessoa na situação limite de precisar salvar três pontas de um mesmo triângulo, problematiza-se a questão da ineficácia e da impotência da narração, mais do que a do personagem em si.

Se o narrador falha em salvar Rosa (“Rosa é sua [do cavaliário] vítima; mas não quero pensar nisso” (idem, p. 21)), falha em salvar o doente (“Pobre rapaz, não é possível ajudá-lo” (idem, p. 18-19)) e falha em salvar a si próprio, confirmando o tom fatalista presente desde o início do conto (“Assim nunca vou chegar em casa [...] não há mais o que remediar, nunca mais” (idem, p. 21)), sua fabulação falha onde deveria acertar, não só como médico mas também como narrador, portador de uma mensagem que não chega, de uma viagem realizada mas inútil e eterna.

Suas palavras para o doente são postas em xeque tanto pelo moribundo que está na cama como pela sua família que a tudo observa, com olhos de uma comunidade fantasmagórica que, em coro, entoa canções proféticas tanto de uma maldade como de uma morbidez típicas do universo kafkiano.

A viagem do médico tem duas mãos: a da ida e a da volta, não só como uma condição da outra, mas parte de um pacto, de um ritual cujo fim é confirmar sua perdição enquanto médico e narrador. Na ida, potencializa-se o *devir-animal* a que nos referíamos antes, especialmente pelo contato com a natureza já manifestada do cavaliário; já a chegada do médico à aldeia e ao quarto do doente servem como circunstância para a manifestação animalizada do médico.

Trata-se o paciente, mas de um modo que se sabe ser inútil e o médico é colocado na mesma posição do primeiro, na cama, desnudo, ao lado da ferida sangrenta e verminosa.

“Estou então sem roupa e, os dedos na barba, a cabeça inclinada, olho com tranqüilidade as pessoas. Completamente composto e *superior* a todos, permaneço assim embora *isso não me ajude em nada*, pois elas agora me pegam pela cabeça e pelos pés e me carregam para a cama. Colocam-me junto à parede, ao lado da ferida. Depois saem todos do quarto; a porta é fechada; o canto emudece; nuvens cobrem a lua; em torno de mim a coberta está quente; as cabeças dos cavalos balançam como sombras nos vãos das janelas.” (idem, p. 19-20)

O trecho está carregado de trevas, trata-se de uma cena em que o médico, ainda que saiba ser superior, reconhece sua impotência diante da insana família do doente. Não há aqui um rebaixamento de posição hierárquica, de médico para doente, mas sim parece haver uma uniformização no sentido de um rito de iniciação para que sua saída de casa no meio da noite se complete, a manifestação desse *devir-animal*. Se, antes o cavaleiro utiliza os cavalos como instrumento, agora a família utiliza o doente para que se complete o rito.

Em uma literatura desterritorializada cujo animal permite esse desgarre de tudo, segundo Deleuze-Guattari, não temos uma imitação – essa apenas aparente – pois o caso em Kafka não é a reprodução de figuras, mas uma captura em si, uma possessão. A equação é a seguinte:

“En effet l’animal capturé par l’homme se trouve déterritorialisé par la force humaine, tout le début du Rapport insiste sur ce point. Mais à son tour la force animale déterritorialisée précipite et rend plus intense la déterritorialisation de la force humaine déterritorialisante (si l’on peut dire)” (DELEUZE ; GUATTARI, 1975, p. 25)¹⁵

¹⁵ De fato, o animal capturado pelo homem se encontra desterritorializado pela força humana, o início todo de *Um relatório para a Academia* insiste nesse ponto. Mas, por sua vez, a força animal desterritorializada precipita e torna mais intensa a desterritorialização da força humana desterritorializante (se é que podemos chamar assim).

Bem, esse processo de metamorfose é complexo e exige uma análise detalhada do trecho citado pelos críticos franceses. Em primeiro lugar, o animal aqui, como já abordado anteriormente, conjuga duas desterritorializações, a do homem para o animal e a do animal para o homem, sempre como potências que não se excluem e não são necessariamente manifestadas, apenas em um processo de devir, já que comportam características tanto humanas como animais. Daí dizermos que o médico, o cavaliço e o doente não são animais, mas potências desse processo.

Ora, o animal desterritorializado pela força humana produz uma força própria que intensifica, em reverso, a desterritorialização do homem que o desterritorializa. Trata-se de uma lógica difícil de ser compreendida, mas plenamente justificável na leitura que fazemos de Kafka, dentro desse pensamento pós-estruturalista francês. Em outras palavras, o homem e o animal como duas pontas de um mesmo ciclo que rodopiam sem parar e se encontram a todo tempo. Para que o homem se desterritorialize em animal, a condição absoluta de o animal se desterritorializar no homem.

Voltando ao trecho em que o médico é jogado à cama do doente, o rito de passagem dá-se justamente nesse momento, em que há essa conjugação, em que tanto o doente iguala-se ao médico como este ao doente. A animalização, que não está em estado bruto, tem sua manifestação a ponto de eclodir, como em uma troca de casco, a transmissão sangüínea da moléstia presentificada na ferida verminosa do doente para aquele que supostamente veio dela tratar. Os vermes na ferida potencializam ainda mais essa transmissão e esse rito animalesco:

“Vermes da grossura e comprimento do meu dedo mínimo, rosados por natureza e além disso salpicados de sangue, reviram-se para a luz, presos no interior da ferida, com cabecinhas brancas e muitas perninhas.” (KAFKA, 1999, p. 18)

Desnudo e em contato direto não só com o doente mas também com os vermes (um usando-se de instrumento para o outro), o médico rural trava um diálogo que permite agora igualá-lo ao mal. Ao ser criticado pelo doente que, em vez de socorrer, só deixa seu leito mais estreito, o médico simplesmente responde que para ele também não é fácil. Afinal, também havia cogitado o desejo de morrer junto com o doente momentos antes na narrativa, ou seja, compartilhava do sofrimento alheio, apesar de sua suposta posição superior como médico que, no entanto, não lhe ajudava em nada pois já animalizado, colocado em um status animal.

“O que eu mais gostaria de fazer seria arrancar os seus olhos” (idem, p. 20), diz o doente a ele. Tratam-se já como animais apesar de o diálogo ser rico, bem estruturado e de o protagonista ainda tentar impor a palavra de honra de um médico, dando-lhe garantias de sobrevivência, ou melhor, de salvação.

Depois o médico rural parte, em um pulo, da cama, ainda nu (pois não queria perder tempo vestindo-se), para o carro cujos cavalos, fiéis, já se encontram prontificados para o caminho de volta. Aqui no final da história, dois pontos merecem uma atenta observação: primeiro, o casaco de pele que pende só por uma manga em um dos ganchos do carro; segundo, o novo coro entoado pelas crianças, canção que embala a sofrida e interminável volta para casa.

Quanto ao primeiro ponto, “meu casaco de pele pende atrás da carroça, mas não posso alcançá-lo e ninguém na móvel canalha dos pacientes mexe um dedo” (idem, p. 21). Ora, o casaco do doutor, sendo de pele, não poderia ser mais representativo, até como – arriscamos aqui – uma imagem bem ilustrativa do *modus operandi* kafkiano do *devir-animal*. O médico rural, após o contato com o doente e com os vermes, está nu e seu casaco de pele, que poderia protegê-lo do terrível frio bastante citado no conto, não está a seu alcance e nada pode ser feito a respeito disso. Eis uma condição estabelecida, sem reversão: o sujeito de Kafka, animalizado, por ter essa

composição híbrida, em que uma pele não cai à outra, não é nem o animal nem sua metamorfose. Trata-se de um processo em eterno devir cuja identidade se estraçalha, não podendo nem vestir o casaco de pele, que faria dele indício de metamorfose, nem sendo o animal em seu sentido estrito, que não precisaria do casaco.

Já a questão do canto das crianças, tido como equivocado, finaliza o conto com uma atmosfera de mistério e intensificando ainda mais seu lado sombrio. Os versos entoados são os seguintes:

*“Alegrai-vos, ó pacientes,
O médico foi posto na vossa cama!” (idem)*

O fato de o médico ter sido colocado na cama junto com o doente, para as crianças, passa por uma lógica de substituição: o médico adquiriu a moléstia e o doente curou-se, lógica que se explica pelo imperativo do verbo alegrar. Porém o médico reconhece o erro da canção e por isso a chama de equivocada. Acontece que o paciente não se cura, as palavras do médico são enganadoras e enganam também às crianças, o que reforça nossa leitura feita anteriormente, ancorada em Deleuze-Guattari, em que a intervenção do animal em potência passa por captura mútua, não de uma mera imitação que permitiria, entretanto, essa cura do doente. Não cura-se, apenas captura-se a moléstia, eis o método do sujeito kafkiano, aqui no caso, do médico rural.

Outro ponto referente à canção final é que ela anuncia mais doentes além daquele da ferida verminosa, fato confirmado mais ao fim quando – já citamos – o narrador comenta sobre o grupo de pacientes que o segue e, talvez por isso, o narrador pensa a canção estar equivocada, pois não sabia dos outros.

O tempo, em “Um médico rural”, segue uma fórmula bastante comum à literatura de Kafka: trata-se de um passado, de um fato ocorrido antes, mas que se faz acompanhar no

momento de sua realização. Para um relato em primeira pessoa como esse, o efeito obtido permite ao leitor acompanhar os acontecimentos de acordo com a percepção e mesmo os enganos (o que, claro, acontece a todo momento em Kafka, dada a fragilidade da mensagem) de quem narra e de quem ao mesmo tempo vive o que se narra.

Perceber que fora enganado ao fim do conto, eis a mensagem final: “Fui enganado! Enganado! Uma vez atendido o alarme falso da sineta noturna – não há mais o que remediar, nunca mais.” (idem). O alarme falso que anunciava, como uma mensagem quebrada e irrealizável, a condição à qual o médico rural sempre esteve preso: desse vagar interminável, desafortunado como o terrível tempo, condenado a essa identidade vária, única alternativa de fuga, em que o casaco de pele, ainda que sua posse, encontra-se inalcançável. Condição de um exílio que transforma sua individualidade em uma ordem coletiva animal, na qual os médicos carregam a exigência do impossível e os doentes prostram-se e multiplicam-se nesse ciclo interminável de sofrimento por todos os lados.

CONCLUSÕES E PERSPECTIVAS

Uma vez realizada a análise de um corpo textual que supomos abarcar os mais diversos momentos da prosa kafkiana, desde a primeira publicação até seus últimos escritos, inclusive selecionando alguns contos que só se viram publicados como espólio do autor, e levantada e posta em choque a bibliografia escolhida, uma leitura crítica, para defender a hipótese desse desgarre na literatura de Kafka, cabe aqui neste momento final tecer alguns comentários e fazer algumas digressões, para primeiro concluir uma proposta e então avistar as futuras, possíveis e reais perspectivas, no sentido do que o trabalho pode inspirar novas investigações.

Kafka definitivamente não é um autor fácil de trabalhar e isso é aqui dito porque sua leitura demanda esforço e a precisão de seu texto, apesar de fechar o leitor no mesmo cubículo em que suas personagens se encontram, ganhou diversas interpretações, algumas colidindo umas com as outras; daí o cuidado a ser tomado não se refere tão somente ao objeto de estudo – a ficção de Kafka – mas também à recepção desse objeto. Por ser um dos autores mais reconhecidos do século passado, chegando a figurar entre as principais figuras literárias, junto com um Proust ou com um Joyce, comentadores da sua obra não faltam e, portanto, leituras, diferentes pontos de vista, diferentes posições.

Dentro da nossa proposta de leitura, elege-se de maneira explícita um fio condutor que, além do mais, permitiu a realização dessa dissertação: vimos na leitura de Deleuze-Guattari uma coesão estrutural e uma relação primorosa com o projeto kafkiano de literatura, levando em consideração o contexto histórico vivido, em especial a difícil concepção artística de um judeu checo em um meio dominado por língua e cultura alemãs. Essa proposição serviu de ponto de partida para desdobramentos dela própria e foi o que se pretendeu neste trabalho, desdobrar a leitura pós-estruturalista francesa em novos paradigmas interpretativos, dialogando com outras críticas de Kafka e, por fim, enriquecendo ainda mais a fortuna crítica do autor, só possível com esse choque essencial de leituras, por desdobramento, extensão do tema.

As conclusões, apesar de não serem um fim em si, primeiramente levam a um conflito concomitantemente combustível e motor essencial para o universo kafkiano: não se resolvendo, concebe uma rota de fuga, eterna, o que leva a esse aspecto desgarrado que postulamos na dissertação. Um desgarrar que pressupõe não uma mutação completa, concretizada, mas sim em um constante estado de *vir a ser*, em potência, esta sempre em vias de eclosão, de uma emergência mesmo, seguindo o caminho semântico do termo, como no caso de um inseto adulto que sai da última pele da ninfa, mas ainda mantendo-a sempre no casco, não como traço da *pele* antiga mas como estigma do qual não se pode livrar.

Enfatizando o paradigma entre enunciação e enunciado, a riqueza de Kafka está em como seus narradores operam seus desdobramentos de linguagem mesmo, uma estrutura lógica, fechada em si, sem espaço para uma subjetividade pressuposta de uma literatura e de um enredo próximo ao fantástico. O agente conciliador dessas duas esferas, da enunciação precisa e do enunciado exótico e onírico, parte sempre de uma intervenção primitiva, esteja em forma animal ou do gesto da morte, que permite o desgarre, horrível, mas indispensável.

Trata-se, enfim, de um estado híbrido desdobrado na experiência da personagem, um caminho que não resolve o conflito mas funciona como estratégia de fuga, em que a morte nem o próprio *devir-animal* de Deleuze-Guattari são o fim. Apenas processos em andamento de um agenciamento maior, coletivo, que encontra eco e perfeita simetria com o paradigma da narração. Procura-se sua manutenção interna, enquanto história criada e contada, e por isso a atmosfera singular do enredo só se torna crível e se mantém na precisão da linguagem e no conflito que daí resulta.

O elemento marcado pela linguagem tão precisa mas tão frágil, tão prestes a ser aniquilada – como a personagem (o desdobramento) – que insere o leitor na mesma situação, como alguém que acompanha o ocorrido no momento em que ele acontece, sem o suporte que

deveria vir da enunciação. Não há esse suporte, nem o tempo em Kafka, pela complexidade tão frágil do instante fotografado.

Condição sócio-histórica de um autor judeu checo inserido em um ambiente alemão, a literatura de Kafka sugere esse caminho de desgarre. Reflexo de uma impossibilidade de âncora na literatura alemã, dita maior: o código alemão não supera o que ele narra, em vez disso, põe em conflito. São pólos completamente opostos com que Kafka lida, fazendo deles matéria para sua literatura, matéria mais pura e mais real.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Sobre a sua obra

- ALTER, Robert. *Anjos Necessários: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- ANDERS, Günter. *Kafka: Pró e Contra*. São Paulo: CosacNaify, 2007.
- ARENDT, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- BATAILLE, Georges. *La Littérature et le Mal*. Paris: Gallimard, 1957.
- BECK, Evelyn Torton. *Kafka and the Yiddish Theater*. Madison, Milwaukee, Londres, The University of Wisconsin Press, 1971.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BLANCHOT, Maurice. *A Parte do Fogo*. São Paulo: Rocco, 1997.
- _____. *De Kafka à Kafka*, Paris: Gallimard, 1981.
- BROD, Max. *Souvenirs et Documents*. Paris: Gallimard, 1949.
- CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1953.
- CANETTI, Elias. *O outro Processo*, trad. de Herbert Caro. São Paulo: Espaço e Tempo, 1988.
- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Kafka: pour une littérature mineure*, Paris: Minuit, 1975.
- LÖWY, Michael. *Redenção e Utopia – O judaísmo libertário na Europa Central*, São Paulo: Companhia das Letras.
- MAGNY, C. Edmond. *Essai sur les limites de la littérature: les sandales d'Empédocle*, Paris: Payot, 1968.
- MANDELBAUM, Enrique. *Franz Kafka – Um judaísmo na ponte do impossível*, São Paulo: Perspectiva, 2003.

ROBERT, Marthe. *Acerca de Kafka. Acerca de Freud*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1980.

ROBBINS, Jill. *Prodigal Son / Elder Brother – Interpretation and Alterity in Augustine, Petrarch, Kafka, Levinas*, Chicago: University of Chicago, 1991.

SCHWARZ, Roberto. *A Sereia e o Desconfiado*, São Paulo: Paz e Terra, 1981.

SHAKED, Gershon. *Sombras de Identidade*. São Paulo: Associação Universitária de Cultura Judaica.

SONTAG, Susan. *Under the sign of Saturn*, Nova Iorque: Farrar Straus Giroux, 1972.

STEINER, George. *Linguagem e Silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

2. Obras de Franz Kafka

KAFKA, Franz. *A Metamorfose* [*Die Verwandlung*, 1915] 1997.

_____. *Carta ao Pai* [*Brief an den Vater*, 1919, póstumo] 1997

_____. *O Processo* [*Der Prozess*, 1925, póstumo] 1998.

_____. *Um Artista da Fome & A Construção* [*Ein Hungerkünstler*, 1922; *Der Bau*, 1923-24, póstumo] 1999.

_____. *O Veredicto & Na Colônia Penal* [*Das Urteil*, 1913; *In der Strafkolonie*, 1919] 1998.

_____. *Um Médico Rural* [*Ein Landarzt*, 1919] 1999.

_____. *A contemplação & O Foguista* [*Betrachtung*, 1913; *Der Heizer*, 1913, póstumo] 1999.

_____. *O Castelo* [*Das Schloss*, 1923-24, póstumo] 2000.

_____. *Narrativas do Espólio* [*Erzählungen aus dem Nachlass*, 1914-24, póstumo] 2002.

*Todas traduções acima citadas são da Companhia das Letras.

_____. *Lettres à Milena*, Paris, Gallimard, 1956.

_____. *Diarios*, Buenos Aires, Emecé, 1953.

ANEXOS

ANEXO I

“Um cruzamento”

Tenho um animal singular, metade gatinho, metade cordeiro. É uma herança dos bens do meu pai. Mas ele só se desenvolveu depois de ficar comigo, antes era muito mais cordeiro que gatinho. Agora no entanto possuí, sem dúvida, características iguais dos dois. Do gatinho, cabeça e garras; do cordeiro, tamanha e forma; de ambos, os olhos, que são flamejantes e selvagens; o pêlo, macio e aderente à pele; os movimentos, que tanto podem ser pulos como gestos furtivos. Ao sol, no parapeito da janela, enrodilha-se e ronrona; no prado corre como um louco e quase não se pode apanhá-lo. Dos gatos ele foge, os cordeiros ele quer ataca. Nas noites de lua, seu caminho preferido são os telhados. Não sabe miar e tem repulsa pelas ratazanas. Pode ficar horas espreitando ao lado do galinheiro, mas até agora nunca aproveitou uma oportunidade para matar.

Alimento-o com leite doce, é a coisa que mais aprecia: sorve-o em tragos compridos através dos seus dentes de fera. Naturalmente, ele é um grande espetáculo para crianças. O horário de visita é domingo à tarde. Ponho o bichinho no colo, e as crianças de toda a vizinhança ficam em pé ao meu redor. Fazem-se então as perguntas mais incríveis, que ninguém é capaz de responder – por que existe um animal assim, por que justamente eu o possuo, se já houve antes dele um bicho como aquele e como vai ser depois da sua morte; se ele se sente sozinho, porque não tem filhotes, como é seu nome e daí por diante.

Não faço esforço para responder, mas me limito a mostrar o que tenho sem maiores explicações. Às vezes as crianças trazem gatos consigo, uma ocasião chegaram a trazer até dois cordeiros. Ao contrário porém de suas expectativas, não aconteceram cenas de reconhecimento. Os animais miraram-se com seus olhos de bicho e o manifesto é que aceitavam a existência uns dos outros como um fato disposto por Deus.

No meu colo o animal não conhece nem medo nem desejo de caçar. É aninhado em mim que ele se sente melhor. Apega-se à família que o criou. Certamente não se trata de nenhuma fidelidade excepcional, mas do instinto seguro de um animal que tem na Terra inúmeros seres aparentados, embora talvez nenhum parente de sangue, para o qual, por esse motivo, é sagrada a proteção que encontrou em nós.

Muitas vezes tenho de rir quando me fareja, desliza entre minhas pernas e não há como apartá-lo de mim. Não contente com o fato de que é cordeiro e gato, quase quer ser, ainda por cima, um cachorro. – Certa vez, quando eu, como pode suceder com qualquer um, estava num beco sem saída nos meus negócios e em todas as coisas que lhes dizem respeito, querendo abandonar tudo, sentado em casa, nesse estado, na cadeira de balanço, o animal no colo, ao baixar casualmente a vista, notei que dos pêlos imensos da sua barba gotejavam lágrimas. Eram minhas, eram dele? Será que aquele gato com alma de cordeiro tinha também ambições humanas? – Não herdei muita coisa de meu pai, mas esta parte da herança é algo que conta.

Ele tem dentro de si as inquietações de ambos – as do gato e as do cordeiro, por mais diferentes que sejam. Por isso não está à vontade na própria pele. Às vezes salta para a poltrona ao meu lado, afunda as patas das pernas dianteiras no meu ombro e conserva o focinho junto ao meu ouvido. É como se dissesse algo, e de fato, depois, inclina-se e me olha no rosto para observar a impressão que a mensagem causou em mim. Para ajudá-lo, faço como se tivesse entendido alguma coisa e aceno com a cabeça. Ele então salta para o chão e saracoteia em torno de mim.

Talvez uma solução para esse animal fosse a faca do açougueiro, mas tenho de recusá-la por ser ele uma herança minha. É necessário, pois, esperar que o alento que o anima desapareça espontaneamente, por mais que me fite com sensatos olhos humanos que incitam um ato de sensatez.

ANEXO II

“O caçador Graco”

Dois meninos estavam sentados na amurada do cais jogando dados. Um homem lia um jornal na escadaria de um monumento, à sombra do herói que brandia o sabre. Uma jovem enchia o balde de água na fonte. Um vendedor de frutas estava estendido ao lado de sua mercadoria e olhava para o mar. No fundo de uma taverna viam-se dois homens tomando vinho, através dos buracos vazios da porta e da janela. O taverneiro estava sentado a uma mesa adiante e cochilava. Uma barca balançava suavemente, como se fosse levada sobre as águas ao pequeno porto. Um homem de blusão azul saltou para a terra e puxou o cabo pelas argolas. Outros dois homens de casacos escuros com botões de prata transportavam atrás do barqueiro um esquife sobre o qual era evidente que jazia um ser humano, debaixo de um grande tecido de seda estampado de flores e provido de franjas.

No cais ninguém prestou atenção nos recém-chegados, mesmo quando eles depositaram o ataúde para aguardar o barqueiro, que ainda manipulava os cabos; ninguém se aproximou, ninguém perguntou nada a eles, ninguém os olhos mais detidamente.

O barqueiro foi retardado mais um pouco por uma mulher que, com uma criança ao colo, cabelos desfeitos, apareceu naquele momento no molhe. Aí o barqueiro veio, apontou para uma casa amarelada, de dois andares, que se erguia retilínea, à esquerda, perto da água; os carregadores levantaram a carga e a transportaram pelo portão baixo, mas feito de colunas esguias. Um rapazinho abriu uma janela, conseguiu ainda ver como o grupo desaparecia na casa, e voltou a fechar rápido a janela. Em seguida, o portão também foi fechado; era de carvalho escuro cuidadosamente entalhado. Um bando de pombas, que até aquele instante havia voado em volta da torre do relógio, baixou então até a praça diante da casa. Como se sua comida fosse

conservada na casa, as pombas se reuniram frente à porta. Uma delas voou até o primeiro andar e bicou o vidro da janela. Eram aves de cores claras, bem tratadas, vivazes. Da barca, com um grande ímpeto, a mulher atirou grãos para elas, que os recolheram e depois voaram na sua direção.

Um homem de cartola e tarja de luto desceu por uma das ruazinhas estreitas, fortemente inclinadas, que davam para o porto. Olhou em torno com atenção; tudo o preocupava; a visão de sujeira num canto o fez contorcer o rosto. Nos degraus do monumento havia cascas de fruta; ao passar por elas atirou-as para baixo com a bengala. Ao chegar à taverna, bateu na porta; ao mesmo tempo tirou a cartola com a mão direita, coberta por uma luva preta. Abriram logo, e pelo menos cinquenta meninos formaram alas no longo corredor, inclinando-se em sinal de reverência.

O barqueiro desceu a escada, saudou o senhor, levou-o para cima; no primeiro andar deu com ele uma volta no pátio circundado por pórticos graciosos, de construção leve, e os dois entraram – enquanto os rapazes, em respeitosa distância, se apinhavam – num espaço frio, grande, no lado posterior da casa, diante da qual já não havia construção alguma; apenas uma falésia nua, cinza-escura, podia ser avistada. Os transportadores estavam ocupados em pôr em pé e acender, na cabeceira do esquife, algumas velas compridas, mas com isso não se fez luz; a única coisa que se conseguiu foi que as sombras, que antes estavam quietas, ficassem agitadas, bruxuleando sobre as paredes. O pano havia sido retirado da essa. Ali jazia um homem de cabelo e barba selvagememente revoltos, pele bronzeada, semelhante talvez a um caçador. Estava imóvel, aparentemente sem respirar, de olhos cerrados, embora só o meio ambiente desse a entender que talvez fosse um morto.

O senhor aproximou-se do palanquim, colocou uma mão sobre a testa daquele que jazia ali, ajoelhou-se e rezou. O barqueiro fez um aceno para os transportadores deixarem o lugar; eles saíram, afastaram os meninos que tinham se reunido fora e fecharam a porta. Mas nem mesmo

esse silêncio pareceu suficiente para o senhor, fitou o barqueiro, este compreendeu e entrou no aposento contíguo por uma porta lateral. Imediatamente o homem que estava no esquife abriu os olhos, voltou o rosto para o senhor com um sorriso doloroso e disse:

– Quem é o senhor?

O senhor ergueu-se, sem se espantar mais visivelmente, de sua posição ajoelhada e respondeu:

– O prefeito de Riva.

O homem que estava na essa acenou a cabeça, apontou com fraqueza o braço para uma cadeira e disse, depois que o prefeito atendeu ao seu convite:

– Eu já sabia, senhor prefeito, mas no primeiro momento sempre esqueço tudo; fica tudo dando voltas e é melhor que eu pergunte, mesmo sabendo de todas as coisas. Provavelmente o senhor também sabe que sou o caçador Graco.

– Certamente – disse o prefeito. – Ontem à noite me anunciaram sua chegada. Fazia muito tempo que dormíamos, então por volta da meia-noite minha mulher bradou: “Salvatore!” – é esse meu nome – “veja a pomba na janela!”. Era de fato uma pomba, mas grande como uma galinha. Voou até o meu ouvido e disse: “Amanhã chega o caçador morto Graco, receba-o em nome da cidade”.

O caçador assentiu com a cabeça e insinuou a língua entre os lábios:

– Sim, as pombas vêm voando antes de mim. O senhor crê, senhor prefeito, que devo ficar em Riva?

– Isso eu ainda não posso dizer – respondeu o prefeito. – O senhor está morto?

– Sim – disse o caçador. – Como o senhor vê, estou morto. Há muitos anos, devem ser descomunalmente muitos anos, caí na Floresta Negra – ela fica na Alemanha – de um penhasco quando perseguia uma camurça. Desde então estou morto.

– Mas o senhor também vive – disse o prefeito.

– Num certo sentido, sim – disse o caçador. – Num certo sentido estou vivo também. Meu barco fúnebre errou o caminho, uma volta equivocada do leme, um instante de desatenção do piloto, um desvio através da minha pátria maravilhosa, não sei o que foi, só sei que permaneci na Terra e que meu barco, desde então, navega por águas terrenas. Assim é que eu, que queria viver só nas montanhas, viajo, depois de minha morte, por todos os países da Terra.

– E não tem parte alguma no Além? – perguntou o prefeito com a testa franzida.

– Estou sempre na grande escada que leva para o alto – respondeu o caçador. – Fico dando voltas por essa escadaria infinitamente ampla, ora para cima, ora para baixo, ora à direita, ora à esquerda, sempre em movimento. O caçador tornou-se uma borboleta. Não ria.

– Não estou rindo – defendeu-se o prefeito.

– Muito ajuizado – disse o caçador. – Estou sempre em movimento. Mas, se tomo o impulso máximo e lá em cima já se ilumina para mim o portal, acordo no meu velho barco, encalhado em alguma água terra, desolado. O erro fundamental da minha morte naquela época gira por meu camarote, sorrindo-me sardônico. Júlia, a mulher do barqueiro, bate à porta e traz até a minha essa a bebida matutina do país ao longo de cuja costa estamos navegando. Estou estendido num catre de madeira, visto – não é um prazer me contemplar – uma mortalha suja; o cabelo e a barba, grisalhos e pretos, emaranham-se mutuamente; minhas pernas estão cobertas por uma grande manta feminina, de seda, estampada de flores, de franjas longas. À minha cabeceira uma vela de igreja me ilumina. Na parede à minha frente há um pequeno quadro, evidentemente de um bosquímano, que aponta para mim com uma lança e se esconde o mais que pode atrás de um escudo fantasticamente pintado. Nos navios a pessoa encontra várias imagens estúpidas, esta é uma das mais estúpidas. Fora isso, minha jaula de madeira está totalmente vazia. Por uma escotilha da parede lateral entra o ar quente da noite meridional e ouço a água batendo de

encontro ao velho barco. Desde então permaneço aqui estendido – desde aquela vez em que eu, o ainda vivo caçador Graco, perseguindo em sua terra, na Floresta Negra, uma camurça, sofreu uma queda. Tudo seguia uma ordem. Eu estava perseguindo, caí, sangrei num barranco, morri, e esta barca deve me transportar para o Além. Ainda me lembro com que alegria me estendi pela primeira vez neste catre. Nunca as montanhas ouviram de mim um canto como, na ocasião, estas quatro paredes ainda crepusculares.

Tinha vivido com prazer e morrido com gosto; antes de subir a bordo atirei longe de mim a parafernália da espingarda, da algibeira, das outras armas de caça, que eu sempre levava com orgulho, e enfiei-me na mortalha como uma jovem no vestido de casamento. Aqui fiquei esticado, esperando. Foi então que aconteceu o infortúnio.

– Um triste destino – disse o prefeito com a mão levantada num gesto de autodefesa. – E não tem culpa alguma nisso?

– Nenhuma – disse o caçador. – Eu era caçador, por acaso isso é alguma culpa? Estava estabelecido na condição de caçador na Floresta Negra, onde na época ainda havia lobos. Ficava à espreita, atirava, acertava, arrancava a pele, isso é culpa? Meu trabalho era abençoado. “O grande caçador da Floresta Negra”, diziam. Isso é culpa?

– Não fui chamado para decidir a esse respeito – disse o prefeito. – Mas a mim também parece não existir nenhuma culpa. Porém, de quem ela é?

– Do barqueiro – disse o caçador. – Ninguém vai ler o que aqui escrevo, ninguém virá me ajudar; se fosse colocada como tarefa me ajudar, todas as portas de todas as casas, todas as janelas ficariam fechadas, todas as pessoas permaneceriam em suas camas, as cobertas puxadas sobre as cabeças, a Terra inteira um albergue noturno. Faz sentido, pois ninguém sabe de mim; e, se soubesse de mim, não saberia do meu paradeiro e sendo assim não saberia como me reter ali, não saberia como me ajudar. O pensamento de querer me ajudar é uma doença e deve ser curada

na cama. Disso eu tenho consciência e por isso não grito pedindo ajuda, mesmo que, por momentos – exaltado como estou, como agora, por exemplo –, pense muito a sério em fazê-lo. Mas sem dúvida basta, para expulsar esses pensamentos, olhar ao meu redor e tomar ciência de onde estou e – posso com certeza afirmá-lo – onde habito faz séculos.

– Extraordinário – disse o prefeito –, extraordinário. E cogita em permanecer conosco em Riva?

– Não penso nisso – disse o caçador rindo e, para neutralizar o tom de escárnio, colocou a mão sobre o joelho do prefeito. – Estou aqui, mais que isso não sei, mais que isso não posso fazer. Meu barco não tem leme, navega com o vento que sopra nas regiões mais inferiores da morte.

ANEXO III

“O Veredicto”

(uma história para a senhorita Felice B)

Era uma manhã de domingo no auge da primavera. Georg Bendemann, um jovem comerciante, estava sentado no seu quarto, no primeiro andar de um dos prédios baixos, de construção leve, que se estendiam em longa fila ao longo do rio, diferentes um do outro quase só na altura e na cor. Tinha justamente acabado de escrever uma carta a um amigo que se achava no estrangeiro, fechou-a com a uma lentidão lúdica e depois, o cotovelo apoiado sobre a escrivaninha, olhou da janela para o rio, para a ponte e para as colinas da outra margem, com o seu verde sem vigor.

Ficou pensando como esse amigo, insatisfeito com suas perspectivas na própria terra, já fazia anos havia literalmente se refugiado na Rússia. Tinha agora uma casa comercial em São Petersburgo, que a princípio havia caminhado muito bem, mas que parecia há muito ter estacionado, conforme se queixava o amigo nas suas visitas cada vez mais raras. Assim é que ele se desgastava inutilmente no estrangeiro: a exótica barba cheia ocultava mal o rosto tão conhecido desde os anos de infância e a cor amarela da pele parecia apontar para uma moléstia em evolução. Como ele contava, não mantinha nenhuma ligação autêntica com a colônia de seus conterrâneos e quase nenhum contato social com as famílias do lugar, de maneira que se encaminhava definitivamente para a vida de solteiro.

O que se devia escrever a um homem assim, que evidentemente tinha saído fora dos trilhos e a quem se podia lastimar mas não prestar auxílio? Devia-se talvez aconselhá-lo a voltar de novo para casa, a transferir para cá sua existência, a retomar as velhas relações de amizade – para o que certamente não havia obstáculo algum – e no mais confiar na ajuda dos amigos? Mas isso não

significava outra coisa senão estar ao mesmo tempo lhe dizendo, de uma maneira tanto mais ofensiva quanto maior a consideração, que suas tentativas até agora tinham malogrado, que ele devia finalmente desistir delas, regressar e permitir que todos o olhassem com espanto como a alguém para sempre de volta, que só os seus amigos sabiam um pouco das coisas e que ele era uma criança crescida, pura e simplesmente necessitada de seguir os companheiros bem-sucedidos que haviam permanecido em casa. E além do mais, era mesmo certo que todo esse transtorno, que seria preciso infligir a ele, tivesse um sentido? Talvez não se conseguisse nem ao menos trazê-lo de volta – ele mesmo afirmou que não entendia mais as condições vigentes no seu país – e desse modo, a despeito de tudo, talvez continuasse na terra estranha, amargurado com os conselhos e um pouco mais distanciado dos amigos. Se ele porém seguisse de fato o conselho e – naturalmente sem essa intenção, mas em virtude dos fatos – fosse esmagado, não se encontrasse nos seus amigos nem sem eles, sofresse com o vexame, de fato então não possuísse lar ou amigos, nesse caso não teria sido muito melhor para ele ficar no estrangeiro, do modo como estava? Era possível, em tais circunstâncias, pensar que aqui ele iria efetivamente levar as coisas avante?

Por essas razões, mesmo que se quisesse manter a ligação por correspondência, não se podia na verdade transmitir a ele nenhuma comunicação real, como se faria sem temor até aos conhecidos mais distantes. O amigo já não vinha ao país fazia mais de três anos e explicava muito precariamente esse fato pela incerteza da situação política na Rússia, que não permitira nem mesmo a mais breve ausência de um pequeno comerciante, ao passo que centenas de milhares de russos circulavam tranqüilamente pelo mundo. Para Georg, entretanto, muita coisa havia mudado no curso desses três anos. Sobre a morte da mãe de Georg, que havia ocorrido dois anos antes, e depois da qual ele passara a viver em comum com o velho pai na mesma casa, o amigo naturalmente tinha recebido notícia e manifestado o seu pesar numa carta de tamanha

secura, que o motivo só podia ser que no estrangeiro o luto por um acontecimento dessa natureza é inteiramente inconcebível. Mas desde aquela época, Georg havia assumido com maior determinação o negócio, bem como tudo o mais. talvez o pai, enquanto a mãe era viva, por querer fazer valer só o seu próprio ponto de vista na firma, o tivesse impedido de exercer uma atividade pessoal efetiva; talvez o pai, desde a morte da mãe, embora ainda continuasse trabalhando no estabelecimento, tivesse ficado mais retraído; talvez – o que era muito provável – acaso felizes houvessem desempenhado um papel muito mais importante; fosse como fosse, porém, nesses dois anos a firma tinha se desenvolvido de um modo totalmente inesperado, fora preciso dobrar o pessoal, o movimento havia quintuplicado e sem dúvida se estava na iminência de um novo avanço. Mas o amigo não fazia idéia dessa mudança. Anteriormente – talvez pela última vez naquela carta de pêsames – tinha querido convencer Georg a emigrar para a Rússia, estendendo-se sobre as perspectivas que existiam em São Petersburgo justamente para o ramo comercial de Georg. As cifras desapareciam diante do volume que os negócios de Georg tinham alcançado. Mas este não havia sentido vontade alguma de escrever ao amigo sobre seus êxitos comerciais, e caso o tivesse feito agora, em retrospecto, isso realmente teria adquirido uma aparência estranha.

Assim sendo, Georg se limitava sempre a escrever ao amigo só sobre os incidentes insignificantes, da maneira como estes se acumulam desordenadamente na lembrança, quando se reflete sobre eles num domingo tranqüilo. Ele não pretendia senão deixar inalterada a imagem que o amigo, no decorrer do longo intervalo, tinha feito da cidade natal e à qual se havia conformado. Aconteceu assim que Georg, em cartas bem distantes uma da outra, anunciou por três vezes o noivado de uma pessoa sem importância com uma moça igualmente sem importância, até que o amigo, na realidade contra as intenções de Georg, começou a se interessar por essa ocorrência notável.

Mas Georg preferia escrever-lhe sobre coisas como essa a admitir que ele própria tinha ficado noivo, um mês atrás, da senhorita Frieda Brandenfeld, uma jovem de família bem situada. Muitas vezes conversou com a noiva sobre esse amigo e a situação peculiar da correspondência que mantinha com ele.

– Então ele não virá de modo algum para o nosso casamento – dizia ela. – E eu tenho o direito de conhecer todos os seus amigos.

– Não quero perturbá-lo – respondia Georg. – Entenda bem, é provável que ele viesse, pelo menos é o que acredito; mas iria se sentir forçado e prejudicado, talvez ficasse com inveja de mim; e certamente insatisfeito e incapaz de pôr de lado essa insatisfação, regressaria, sozinho. Sozinho – você sabe o que é isso?

– Sim, eu sei, mas ele não pode ficar sabendo do nosso casamento de outra maneira?

– Seja como for, isso eu não posso evitar; mas vivendo como vive, é improvável.

– Se você tem amigos assim, Georg, não devia ter ficado noivo.

– Bem, a culpa é de nós dois; mas mesmo agora eu não queria que as coisas fossem diferentes.

E quando ela, então, respirando rápido sob seus beijos, ainda argumentava: “na verdade isso me ofende”, ele achou que realmente não era embaraçoso escrever tudo ao amigo.

“Eu sou assim e é assim que ele tem de me aceitar”, disse consigo. “Não posso talhar em mim mesmo uma pessoa que talvez fosse mais ajustada à amizade com ele do que eu sou.”

E de fato, na longa carta que escreveu nessa manhã de domingo, relatou ao amigo a realização do noivado com as seguintes palavras: “A melhor novidade eu guardei para o fim. Fiquei noivo da senhorita Frieda Brandenfeld, uma jovem de família bem-posta que só se estabeleceu aqui tempos depois de sua partida e que portanto você dificilmente poderia ter conhecido. Ainda haverá ocasião para lhe contar mais sobre a minha noiva, basta hoje que lhe

diga que estou muito feliz e que nossa atual relação só mudou alguma coisa na medida em que agora você terá em mim ao invés de um amigo comum, um amigo feliz. Além disso você ganha, com a minha noiva, que manda saudá-lo cordialmente, e que em breve vai escrever pessoalmente a você, uma amiga sincera, o que não é sem importância para um solteiro. Sei que muita coisa o impede de nos visitar, mas não seria justamente o meu casamento a oportunidade certa para afastar os obstáculos? Seja como for, porém, aja sem qualquer escrúpulo e segundo o que achar melhor”.

Com essa carta na mão Georg ficou longo tempo sentado à escrivaninha, o rosto voltado para a janela. Mal respondeu, com um sorriso ausente, a um conhecido que, passando pela rua, o cumprimentara.

Finalmente enfiou a carta no bolso e, do seu quarto, atravessando um pequeno corredor escuro, entrou no quarto do pai, ao qual não ia já fazia meses. De resto não havia necessidade disso, pois sempre encontrava o pai na loja e almoçavam juntos num restaurante; à noite, efetivamente, cada um cuidava de si a seu critério, mas na maioria das vezes, quando Georg não estava com os amigos ou visitava a noiva, o que acontecia com mais freqüência, ficavam sentados ainda um pouco na sala de estar comum, cada qual com seu jornal.

Surpreendeu Georg como estava escuro o quarto do pai mesmo nessa manhã ensolarada. A sombra era pois lançada pelo muro alto que se erguia do outro lado do estreito pátio. O pai estava sentado junto à janela, num canto enfeitado com várias lembranças da finada mãe, e lia o jornal segurando-o de lado para compensar alguma deficiência da vista. Sobre a mesa jaziam os restos do café da manhã, do qual não parecia ter sido consumida muita coisa.

– Ah, Georg! – disse o pai e caminhou ao seu encontro.

Seu roupão pesado se abriu quando andava e as pontas esvoaçaram em volta dele. “Meu pai continua sendo um gigante”, pensou Georg consigo.

– Aqui está insuportavelmente escuro – disse depois.

– É verdade, está escuro – respondeu o pai.

– Você fechou também a janela?

– Prefiro assim.

– Fora está fazendo bastante calor – disse Georg como um acréscimo ao que havia dito antes e sentou-se.

O pai retirou a louça do café e colocou-a em cima de uma cômoda.

– Na realidade eu só queria dizer a você – continuou Georg, acompanhando completamente absorto os movimentos do velho – que acabo de anunciar a São Petersburgo o meu noivado.

Puxou um pouco a carta de dentro do bolso e deixou-a cair outra vez.

– Como assim, a São Petersburgo? – perguntou o pai.

– Ao meu amigo, é claro – disse Georg buscando os olhos do pai.

“Na loja ele é totalmente diferente do que é aqui, sentado com todo o peso do corpo e os braços cruzados sobre o peito”, pensou.

– Ah, sim, ao seu amigo – disse o pai com ênfase.

– Você sabe muito bem, pai, que a princípio eu quis ocultar o meu noivado dele. Por consideração, por nenhum outro motivo. Você mesmo sabe que ele é uma pessoa difícil. Eu disse cá comigo: ele pode ter notícia do meu noivado através de terceiros, embora seja pouco provável com o tipo de vida solitária que leva – isso eu não posso evitar –, mas por mim é que ele não deve ficar sabendo.

– E agora você mudou de opinião? – perguntou o pai, pôs o amplo jornal sobre o parapeito da janela e sobre os óculos, que cobriu com a mão.

– É, agora mudei de opinião. Se ele é um bom amigo, pensei comigo, então um noivado que me faz feliz é também uma felicidade para ele. Por isso não hesitei mais em anunciá-lo. Antes porém de remeter a carta, queria dizer isso a você.

– Georg – disse o pai esticando para os lados a boca desdentada –, ouça bem. Você veio a mim para se aconselhar comigo sobre esse assunto. Isso o honra, sem dúvida. Mas não é nada, é pior do que nada, se você agora não me disser toda a verdade. Não quero levantar questões que não cabem aqui. Desde a morte da nossa querida mãe aconteceram certas coisas que não são nada bonitas. Talvez chegue a hora de também discuti-las – e talvez ela chegue mais cedo do que pensamos. Na loja muita coisa foge ao meu controle, talvez não pelas minhas costas – não quero agora supor que seja pelas minhas costas –, não tenho mais força suficiente, minha memória começa a falhar, já não tenho visão para tudo isso. Em primeiro lugar, é o curso da natureza; em segundo, a morte da nossa mamãe me abateu muito mais do que a você. Mas já que estamos falando desse assunto, dessa carta, peço-lhe o favor, Georg, que não me engane. É uma ninharia, não vale nem um suspiro, por isso não me engane. Você realmente tem esse amigo em São Petersburgo?

Georg levantou-se, embaraçado.

– Vamos deixar de lado os amigos. Para mim mil amigos não substituiriam meu pai. Sabe o que eu acho? Você não se poupa o necessário. Mas a idade reclama os seus direitos. Você sabe muito bem que me é indispensável na loja, mas se for para ela ameaçar sua saúde, amanhã mesmo eu a fecho definitivamente. E isso não é possível. Portanto temos de encontrar um novo modo de vida para você. Radicalmente novo. Você fica sentado aqui no escuro, no entanto na sala de estar teria uma boa luz. Belisca o café da manhã ao invés de se alimentar direito. Senta-se junto à janela fechada quando o ar lhe faria tão bem. Não, pai! Vou chamar o médico e nós seguiremos as prescrições dele. Vamos trocar de quarto, você vai para o da frente, eu venho para

este. Não significará nenhuma mudança para você, todas as suas coisas serão transportadas junto. Mas tudo isso tem tempo, deite-se agora mais um pouco na cama, você precisa de repouso sem falta. Venha, vou ajudá-lo a tirar a roupa, você vai ver como sei fazer isso. Ou quer ir já para o quarto da frente? Se é assim, deite-se por enquanto na minha cama. Aliás, seria uma coisa muito sensata.

Georg estava em pé bem ao lado do pai, que tinha deixado pender sobre o peito a cabeça de cabelos brancos e desgrehados.

– Georg – disse o pai em voz baixa, sem se mover.

Georg ajoelhou-se imediatamente ao seu lado, viu nos cantos dos olhos do rosto cansado do pai as pupilas dilatadas se voltarem para ele.

– Você não tem nenhum amigo em São Petersburgo. Você sempre foi um trapaceiro e não se conteve nem mesmo diante de mim. Como iria ter justamente lá um amigo? Não posso de maneira alguma acreditar nisso.

– Pense outra vez, pai – disse Georg, erguendo o velho da cadeira e lhe tirando o roupão, enquanto o pai ficava em pé numa posição frágil. – Agora vai fazer três anos que o meu amigo nos fez uma visita. Ainda me lembro que você não simpatizou muito com ele. Pelo menos duas vezes omiti de você a sua presença, embora ele estivesse sentado logo ali no meu quarto. Eu podia compreender perfeitamente sua aversão por ele: meu amigo tem muitas idiossincrasias. Mas depois você sem dúvida se entendeu bem com ele. Na ocasião fiquei muito orgulhoso porque você lhe deu atenção, assentiu com a cabeça e lhe fez perguntas. Se pensar um pouco, logo vai se lembrar. Daquela vez ele contou histórias incríveis sobre a revolução russa. Como por exemplo ter visto, numa viagem de negócios, durante um tumulto em Kiev, um padre que, no alto de uma sacada, havia cortado na palma da mão uma grande cruz de sangue, levantando-a

enquanto conclamava a multidão. Você mesmo contou aqui e ali essa história para outras pessoas.

Nesse meio tempo Georg tinha conseguido fazer o pai se sentar outra vez, despindo com cuidado a calça de malha que ele vestia sobre as ceroulas de linho, bem como as meias. Ao ver que a roupa de baixo não estava muito limpa, censurou-se por ter descuidado do pai. Teria sido sem dúvida seu dever zelar pela troca dessa roupa. Ainda não havia conversado expressamente com a noiva sobre a maneira como pretendiam organizar o futuro do velho, pois tinham admitido de forma tácita que ele iria ficar sozinho na antiga casa. Nesse momento porém ele decidiu, rápido e com toda firmeza, levá-lo para sua futura residência. Num exame mais atento, quase parecia que o tratamento a ser lá dispensado ao pai poderia estar vindo tarde demais.

Carregou nos braços o velho para a cama. Teve um sentimento terrível quando, ao dar uns poucos passos até lá, notou que o pai estava brincando com a corrente do seu relógio. Não conseguiu colocá-lo logo na cama, tão firme ele se agarrava à corrente.

Mas mal o pai ficou na cama tudo pareceu estar bem. Ele mesmo se cobriu e depois puxou o cobertor bem acima dos ombros. Ergueu os olhos para Georg de um modo não inamistoso.

– Você já se lembra dele, não é verdade? – perguntou Georg enquanto lhe fazia um aceno de estímulo com a cabeça.

– Estou bem coberto agora? – perguntou o pai, como se não pudesse verificar se os pés estavam suficientemente protegidos.

– Então você já se sente bem na casa – disse Georg, estendendo melhor as cobertas sobre ele.

– Estou bem coberto? – perguntou o pai outra vez; parecia estar particularmente atento à resposta.

– Fique tranqüilo, você está bem coberto?

– Não! – bradou o pai de tal forma que a resposta colidiu com a pergunta, atirou fora a coberta com tamanha força que por um instante ela ficou completamente estirada no vôle e pôs-se em pé na cama, apoiando-se de leve só com uma mão no forro. – Você queria me cobrir, eu sei disso, meu frutinho, mas ainda não estou recoberto. E mesmo que seja a última força que tenho, ela é suficiente para você, demais para você. É claro que eu conheço o seu amigo. Ele seria um filho na medida do meu coração. Foi por isso que você o traiu todos esses anos. Por que outra razão? Você pensa que não chorei por ele? É por isso que você se fecha no seu escritório: ninguém deve incomodar, o chefe está ocupado – só para que possa escrever suas cartinhas mentirosas para a Rússia. Mas felizmente ninguém precisa ensinar o pai a ver o filho por dentro. E agora que você acredita tê-lo aos seus pés, tão submetido que é capaz de sentar em cima dele com o traseiro sem que ele se mova, o senhor meu filho se decidiu casar!

Georg levantou os olhos para a imagem aterrorizante do pai. O amigo de São Petersburgo, que de repente o pai conhecia tão bem, o comoveu como nunca antes. Viu-o perdido na vasta Rússia. Viu-o na porta da loja vazia e saqueada. Entre os escombros das prateleiras, das mercadorias destroçadas, dos tubos de gás caindo, ele ainda continuava em pé. Por que tinha precisado viajar para tão longe?

– Mas olhe para mim! – bradou o pai, e Georg, quase distraído, correu até a cama para registrar tudo, mas ficou parado no meio do caminho.

– Só porque ela levantou a saia – começou o pai em voz de falsete –, só porque a nojenta idiota levantou a saia – e para fazer a mímica suspendeu tão alto o camisolão, que dava para ver na parte superior da coxa a cicatriz dos seus anos de guerra –, só porque ela levantou a saia assim, assim e assim, você foi se achegando, e para que pudesse se satisfazer nela sem ser perturbado, você profanou a memória da sua mãe, traiu o amigo e enfiou o seu pai na cama para que ele não se movesse. Mas ele pode ou não se mover?

E, sem se apoiar em nada, passou a esticar as pernas para a frente. Resplandecia de perspicácia.

Georg encolheu-se a um canto o mais possível distante do pai. Fazia já algum tempo tinha tomado a firme decisão de observar tudo de maneira absolutamente precisa, para não ser surpreendido num descaminho, seja por trás ou de cima para baixo. Lembrou-se nesse momento da decisão há muito esquecida e a esqueceu de novo, como um fio curto que se enfia pelo buraco de uma agulha.

– Mas o seu amigo não foi atraído! – exclamou o pai, sublinhando a fala com o dedo indicador que se mexia de lá para cá. – Eu era o seu representante aqui no lugar.

– Comediante! – gritou Georg sem conseguir se conter, reconheceu logo o erro e, com os olhos arregalados, mordeu – só que tarde demais – a língua com tanta força que se dobrou de dor.

– Sim, sem dúvida interpretei uma comédia! Comédia! Boa palavra! Que outro consolo restava ao velho pai viúvo? Diga – e no instante da resposta seja ainda o meu filho vivo – o que me restava, neste meu quarto dos fundos, perseguido pelos empregados desleais, velho até os ossos? E o meu filho caminhava triunfante pelo mundo, fechava negócios que eu tinha preparado, dava cambalhotas de satisfação e passava diante do pai com o rosto circunspecto de um homem respeitável! Você acha que eu não o teria amado – eu, de quem você saiu?

“Agora vai se inclinar para a frente”, pensou Georg. “Se ele caísse e rebentasse!” Essa palavra passou zunindo pela sua cabeça.

O pai se inclinou para a frente, mas não caiu. Uma vez que Georg não se aproximou como ele esperava, endireitou o corpo outra vez.

– Fique onde está, não preciso de você! Julga que ainda tem força para vir até aqui e que só não faz isso porque não quer. Cuidado para não se enganar! Continuo sendo de longe o mais

forte. Sozinho eu talvez precisasse recuar, mas sua mãe me transmitiu a energia que tinha, liguei-me ao seu amigo de uma forma estupenda e tenho aqui no bolso a sua clientela!

“Até no camisolão ele tem bolsos!”, disse Georg a si mesmo; achava que com essa observação podia tornar-lhe a vida impossível no mundo inteiro. Pensou assim só por um instante, pois continuava esquecendo tudo.

– Pendure-se na sua noiva e venha ao meu encontro! Vou varrê-la do seu lado, você não imagina como!

Georg fez caretas como se não acreditasse nisso. O pai simplesmente acenou com a cabeça, acentuando a verdade do que estava dizendo, em direção ao canto de Georg.

– Como você hoje me divertiu quando veio perguntar se devia escrever ao seu amigo sobre o noivado! Ele sabe de tudo, jovem estúpido, ele sabe de tudo! Eu escrevi a ele porque você se esqueceu de me tirar o material para escrever. É por isso que há anos ele não vem, ele sabe de tudo cem vezes mais do que você mesmo, amassa sem abrir as suas cartas na mão esquerda enquanto com a direita segura as minhas diante dos olhos para ler.

De entusiasmo, arremessou o braço sobre a cabeça.

– Ele sabe de tudo mil vezes melhor! – gritou.

– Dez mil vezes! – disse Georg para ridicularizar o pai, mas já na sua boca as palavras ganharam uma tonalidade mortalmente séria.

– Estava aguardando há anos que você viesse com essa pergunta. Você acha que eu me preocupava com qualquer outra coisa? Você acha que leio jornais? Olhe aí – e atirou na direção de Georg uma folha de jornal que de algum modo tinha sido carregada para a cama – um jornal velho, com um nome já completamente desconhecido de Georg.

– Quanto tempo você levou para amadurecer! Sua mãe precisou morrer, não pôde viver o dia da alegria, o amigo se arruinando na Rússia – três anos atrás ele já estava amarelo de jogar fora – e quanto a mim você está vendo como vão as coisas. É para isso que tem olhos!

– Então você ficou à minha espreita – bradou Georg.

Compassivamente disse o pai, de passagem:

– Provavelmente você queria dizer isso antes. Agora já não dá mais.

E em voz alta:

– Agora portanto você sabe o que existia além de você, até aqui sabia apenas de si mesmo! Na verdade você era uma criança inocente, mas mais verdadeiramente ainda você era uma pessoa diabólica! Por isso saiba agora: eu o condeno à morte por afogamento!

Georg sentiu-se expulso do quarto, levando ainda nos ouvidos o baque com que o pai, atrás dele, desabou sobre a cama. Na escadaria, sobre cujos degraus passou correndo se fosse por cima de uma superfície oblíqua, atropelou a criada que se dispunha a subir para arrumar a casa pela manhã.

– Jesus! – exclamou ela, cobrindo o rosto com o avental, mas ele já tinha desaparecido. No portão do prédio deu um pulo, impelido sobre a pista da rua em direção à água. Já agarrava firme a amurada, como um faminto a comida. Saltou por cima dela como o excelente atleta que tinha sido nos anos de sua juventude para orgulho dos pais. Segurou-se ainda com as mãos que ficavam cada vez mais fracas, espiou por entre as grades da amurada um ônibus que iria abafar com facilidade o barulho da sua queda e exclamou em voz baixa:

– Queridos pais, eu sempre os amei – e se deixou cair.

Nesse momento o trânsito sobre a ponte era praticamente interminável.

ANEXO IV

“Na Galeria”

Se alguma amazona frágil e tísica fosse impelida meses sem interrupção em círculos ao redor do picadeiro sobre o cavalo oscilante diante de um público infatigável pelo diretor de circo impiedoso de chicote na mão, sibilando em cima do cavalo, atirando beijos, equilibrando-se na cintura, e se esse espetáculo prosseguisse pelo futuro que se vai abrindo à frente sempre cinzento sob o bramido incessante da orquestra e dos ventiladores, acompanhado pelo aplauso que se esvai e outra vez se avoluma das mãos que na verdade são martelos a vapor – talvez então um jovem espectador da galeria descesse às pressas a longa escada através de todas as filas, se arrojasse no picadeiro e bradasse o basta! em meio às fanfarras da orquestra sempre pronta a se ajustar às situações.

Mas uma vez que não é assim, uma bela dama em branco e vermelho entra voando por entre as cortinas que os orgulhosos criados de libré abrem diante dela; o diretor, buscando abnegadamente os seus olhos respira voltado para ela numa postura de animal fiel; ergue-a cauteloso sobre o alazão como se fosse a neta amada acima de tudo que parte para uma viagem perigosa; não consegue se decidir a dar o sinal com o chicote; afinal dominando-se ele o dá com um estalo; corre de boca aberta ao lado do cavalo; segue com olhar agudo os saltos da amazona; mal pode entender sua destreza; procura adverti-la com exclamações em inglês; furioso exorta os palafreiros que seguram os arcos à atenção mais minuciosa; as mãos levantadas, implora à orquestra para que faça silêncio antes do grande salto mortal; finalmente alça a pequena do cavalo trêmulo, beija-a nas duas faces e não considera suficiente nenhuma homenagem do público; enquanto ela própria, sustentada por ele, na ponta dos pés, envolta pela poeira, de braços estendidos, a cabecinha inclinada para trás, quer partilhar sua felicidade com o circo inteiro –

uma vez que é assim o espectador da galeria apóia o rosto sobre o parapeito e, afundando na marcha final como num sonho pesado, chora sem o saber.

ANEXO V

“Um médico rural”

Eu estava num grande aperto: tinha diante de mim uma viagem urgente; um doente grave me esperava numa aldeia a dez milhas de distância; forte nevasca enchia o vasto espaço entre mim e ele; eu dispunha de um veículo leve, de rodas grandes, exatamente como convém às nossas estradas do campo; envolto em peles, a valise de instrumentos na mão, já estava no pátio pronto para a viagem; mas faltava o cavalo, o cavalo. O meu tinha morrido na última noite extenuado pelo excesso de esforço naquele inverno gelado; minha criada corria agora pela aldeia tentando emprestar um; mas não havia perspectiva, eu o sabia, e cada vez mais coberto de neve, cada vez mais imobilizado, eu permanecia ali, inútil. A moça apareceu sozinha no portão do pátio e balançou a lanterna: naturalmente, quem empresta afora o seu cavalo para uma viagem dessas? Percorri o pátio mais uma vez; não via nenhuma possibilidade; distraído, atormentado, bati com o pé na frágil porta da pocilga que já não era usada fazia anos. Ela se abriu, foi e voltou estalando nos goncos. Veio de dentro um bafo quente e um cheiro como que de cavalos. Uma fosca lanterna de curral oscilava pendente de uma corda. Um homem acorado no cômodo baixo mostrou o rosto aberto e de olhos azuis.

– Devo atrelar? – perguntou, rastejando de quatro para fora.

Eu não soube o que dizer e me inclinei só para ver o que ainda havia na pocilga. A criada estava ao meu lado.

– A gente não sabe as coisas que tem armazenadas na própria casa – disse ela e nós dois rimos.

– Olá irmão, olá irmã! – bradou o cavaleiro e dois cavalos, possantes animais de flancos fortes, as pernas coladas ao corpo, baixando as cabeças bem formadas como se fossem camelos,

saíram um atrás do outro, impelidos só pela força dos movimentos do tronco, através da abertura da porta que eles ocupavam por completo.

Mas logo ficaram em pé, altos sobre as pernas, o corpo saltando um vapor denso.

– Ajude-o – eu disse e a moça solícita se apressou em entregar os arreios do carro ao rapaz da estrebaria.

Mal ela estava perto no entanto ele a agarra e comprime o rosto no dela. A jovem dá um grito e se refugia em mim; duas fileiras de dentes estão impressas em vermelho na maçã do seu rosto.

– Animal! grito furioso. – Você quer o chicote?

Mas logo me lembro que ele é um estranho, que não sei de onde vem e que me ajuda espontaneamente onde todos os outros falham. Como se conhecesse meus pensamentos, ele não leva a mal minha ameaça, mas apenas se volta para mim, sempre lidando com os cavalos.

– Suba – diz ele.

Efetivamente está tudo pronto. Noto que nunca viajei com uma parelha tão bonita e subo contente.

– Quem dirige sou, você não sabe o caminho – eu digo.

– Sem dúvida – diz ele. – Mas eu não vou, fico aqui com Rosa.

– Não! – grita Rosa e corre para a casa com o correto pressentimento de inevitabilidade do seu destino.

Ouçó retinir a corrente que ela põe na porta; escuto a lingüeta entrar na fechadura; além disso vejo-a apagar na corrida todas as luzes do vestibulo e dos quartos que atravessa com o intuito de impedir que seja encontrada.

– Você vai junto – digo ao cavaleiro – ou então desisto de viajar, por mais urgente que seja. Não cogito em entregar a moça como preço pela viagem.

– Em frente! – diz ele.

Bate palmas; o veículo é arrastado como madeira na correnteza; ainda ouço quando a porta da minha casa estrala e se espatifa ao assalto do cavaliário, depois olhos e ouvidos são tomados por um zunido que penetra uniformemente todos os meus sentidos. Mas por um instante apenas, pois como se diante do portão do pátio se abrisse o pátio do meu doente, já estou lá; os cavalos estão quietos; a neve parou de cair; o luar em volta; os pais do doente saem correndo da casa, a irmã dele atrás; quase me arrancam do carro; não capto nada das falas confusas; no quarto do doente o ar é quase irrespirável; negligenciada, a estufa fumeja; vou abrir a janela, mas primeiro quero ver o doente. Magro, sem febre, nem frio nem quente, os olhos vazios, sem camisa, o jovem se ergue de debaixo do acolchoado, pendura-se no meu pescoço, cochicha-me no ouvido:

– Doutor, deixe-me morrer.

Olho em torno; ninguém escutou; os pais mudos estão inclinados para a frente e aguardam o meu veredicto; a irmã trouxe uma cadeira para a minha valise. Abro-a e remexo nos instrumentos; da cama o jovem tateia sem cessar na minha direção para me lembrar dos seus apelos; apanho uma pinça, examino-a à luz da vela e ponho-a de volta no lugar.

– Sim – penso, blasfemando –, em casos como este os deuses ajudam, enviam o cavalo que falta, em vista da pressa acrescentam um segundo, de quebra ainda dão de presente o cavaliário.

Só agora Rosa me vem outra vez à mente; o que vou fazer, como vou salvá-la, tirá-la das garras desse cavaliário, a dez milhas de distância, os cavalos incontroláveis na frente do meu carro? Esses cavalos que agora de algum modo afrouxaram as correias; que não sei como escancararam as janelas pelo lado de fora; que enfiam cada qual a cabeça por uma janela e sem se perturbarem com a gritaria da família contemplam o doente.

– Vou voltar imediatamente – penso, como se os cavalos me convidassem a viajar; mas permito que a irmã, que imagina que estou anestesiado pelo calor, me tire o casaco de pele.

Preparam um copo de rum para mim, o velho me dá um tapinha no ombro, essa familiaridade se justifica por ele me haver confiado o seu tesouro. Sacudo a cabeça; eu me sentiria mal no estreito mundo do velho; só por esse motivo me recuso a beber. A mãe está em pé ao lado da cama e me atrai com um sinal; eu atendo e, enquanto um cavalo relincha forte para o teto, coloco a cabeça no peito do jovem, que se arrepia ao toque da minha barba úmida. Confirma-se o que sei: o rapaz está são, a circulação do sangue funciona um pouco mal, ele está encharcado de café dado pela mãe ansiosa, mas são: o melhor seria tirá-lo com um tranco da cama. Não sou reformador do mundo, por isso deixo-o deitado. Sou médico contratado pelo distrito e cumpro o meu dever até o limite, até o ponto em que isso quase se torna um excesso. Mal pago, sou no entanto generoso e solícito em relação aos pobres. Tenho ainda de cuidar de Rosa, além disso o jovem pode estar com a razão e também eu quero morrer. O que estou fazendo aqui neste inverno interminável? Meu cavalo morreu e na aldeia não há ninguém que me empreste o seu. Preciso tirar minha parelha da pocilga; se por acaso não fossem cavalos eu teria de viajar puxado por porcas. Assim é. E aceno com a cabeça para a família. Eles não sabem de nada e se soubessem não acreditariam. Escrever receitas é fácil, mas entender-se no resto com as pessoas é difícil. Bem, minha visita estaria terminada aqui, outra vez me chamaram sem necessidade, estou acostumado com isso, o distrito inteiro me martiriza valendo-se da sineta para os chamados à noite; mas que desta vez eu ainda tivesse de sacrificar Rosa, essa bela moça que durante anos viveu na minha casa quase sem que eu a percebesse – esse sacrifício é grande demais e preciso de algum modo fazer com que isso entre na minha cabeça por meio de sofismas, a fim de não partir correndo para cima dessa família que nem com a melhor boa vontade pode me devolver Rosa. Mas quando fecho a valise e aceno pedindo o meu casaco de pele, a família está reunida, o pai cheirando o copo de rum que tem na mão, a mãe, provavelmente decepcionada comigo – mas o que é que as pessoas esperam? –, mordendo os lábios, os olhos cheios de

lágrimas, a irmã agitando um lenço empapado de sangue, eu estou de algum modo disposto a admitir, quem sabe, que o jovem talvez esteja de fato doente. Dirijo-me até ele, ele sorri para mim como se eu lhe estivesse levando a mais vigorosa das sopas – ah, agora relinham os dois cavalos; o ruído com certeza deve, ordenado por uma esfera superior, facilitar o exame – e então descubro: sim, o jovem está doente. No seu lado direito, na região dos quadris, abriu-se uma ferida grande como a palma da mão. Cor-de-rosa, em vários matizes, escura no fundo, tornando-se clara nas bordas, delicadamente granulada, com o sangue coagulando de forma irregular, aberta como a boca de uma mina à luz do dia. Assim parece à distância. De perto mostra mais uma complicação. Quem pode olhar para isso sem dar um leve assobio? Vermes da grossura e comprimento do meu dedo mínimo, rosados por natureza e além disso salpicados de sangue, reviram-se para a luz, presos no interior da ferida, com cabecinhas brancas e muitas perninhas. Pobre rapaz, não é possível ajudá-lo. Descobri sua grande ferida; essa flor no seu flanco vai arruiná-lo. A família está feliz, ela me vê em atividade; a irmã diz à mãe, a mãe ao pai, o pai a algumas visitas que, na ponta dos pés, equilibrando-se de braços estendidos, entram pelo luar da porta aberta.

– Você vai me salvar? – sussurra o jovem soluçando, totalmente ofuscado pela vida na sua ferida.

Assim são as pessoas na minha região. Sempre exigindo o impossível do médico. Perderam a antiga fé; o pároco fica sentado em casa desfiando uma a uma as vestes litúrgicas; mas o médico deve dar conta de tudo com sua delicada mão de cirurgião. Bem, como quiserem: não me ofereci; se abusam de mim visando a objetivos sagrados deixo que também isso aconteça comigo; o que mais desejo de melhor, eu, velho médico rural a quem roubaram a criada? E eles vêm, a família e os anciãos da aldeia, e me despem; um coro de escola, professor à frente, está diante da casa e canta uma melodia extremamente simples com a letra:

Dispam-no e ele curará!

E se não curar, matem-no!

É apenas um médico, apenas um médico!

Estou então sem roupa e, os dedos na barba, a cabeça inclinada, olho com tranqüilidade as pessoas. Completamente composto e superior a todos, permaneço assim embora isso não me ajude em nada, pois elas agora me pegam pela cabeça e pelos pés e me carregam para a cama. Colocam-me junto à parede, do lado da ferida. Depois saem todos do quarto; a porta é fechada; o canto emudece; nuvens cobrem a lua; em torno de mim a coberta está quente; as cabeças dos cavalos balançam como sombras nos vãos das janelas.

– Sabe de uma coisa? – ouço dizerem no meu ouvido. – Tenho muito pouca confiança em você. Atiraram-no aqui de algum lugar, você não veio por vontade própria. Em vez de me socorrer, está tornando mais estreito o meu leito de morte. O que eu mais gostaria de fazer seria arrancar os seus olhos.

– Você está certo – digo. – É uma vergonha. Mas eu sou médico. O que devo fazer? Acredite: para mim também não é fácil.

– Devo me contentar com essa desculpa? Ah, certamente que sim. Tenho sempre de me contentar. Vim ao mundo com uma bela ferida; foi esse todo o meu dote.

– Jovem amigo – digo – o seu erro é: você não tem visão das coisas. Eu, que já estive em todos os quartos de doentes, por toda parte, eu lhe digo: sua ferida não é assim tão má. Aberta com dois golpes de machado em ângulo agudo. Muitos oferecem o flanco e quase não ouvem o machado na mata, muito menos que ele se aproxima.

– É realmente assim ou na febre você me engana?

– É realmente assim, aceite a palavra de honra de um médico oficial.

Ele aceitou e ficou em silêncio. Mas já era hora de pensar na minha salvação. Fiéis, os cavalos ainda permaneciam nos seus lugares. Roupas, pele e valise foram rapidamente reunidas; eu não queria perder tempo me vestindo; se os cavalos se apressassem como na viagem da vinda, eu de certo modo saltava desta cama para a minha. Obediente, um cavalo se afastou da janela; atirei a trouxa dentro do veículo; o casaco de pele voou longe demais e ficou preso só por uma manga num gancho. Era o suficiente. Subi de um salto no cavalo. As rédeas deslizando soltas, um cavalo quase desligado do outro, o carro rodando atrás ao trancos, por último a pele arrastando na neve.

– Em frente! – eu disse, mas eles não foram a galope.

Devagar como homens velhos trilhamos o deserto de neve; durante muito tempo soou atrás de nós a canção nova mas equivocada do coro das crianças:

Alegrai-vos, ó pacientes,

O médico foi posto na vossa cama!

Assim nunca vou chegar em casa; meu próspero consultório está perdido; um sucessor me rouba, mas sem proveito, pois não pode me substituir; em minha casa se enfurece o asqueroso cavaliário; Rosa é sua vítima; mas não quero pensar nisso. Nu, exposto à geada desta época desafortunada, com um carro terrestre e cavalos não-terrenos, vou – um velho – vagando. Meu casaco de pele pende atrás da carroça, mas não posso alcançá-lo e ninguém na móvel canalha dos pacientes mexe um dedo. Fui enganado! Enganado! Uma vez atendido o alarme falso da sineta noturna – não há mais o que remediar, nunca mais.