

À MARGEM DO DEVIR: ESTAGNAÇÃO E DOR NA NARRATIVA KAFKIANA

Gilberto Figueiredo Martins*

RESUMO: O ensaio propõe uma leitura interpretativa do conto “Primeira Dor”, de Franz Kafka, a partir de tradução feita por Modesto Carone. Pretende-se verificar de que maneira forma e conteúdo encontram-se interligados, em especial quando focalizados os movimentos temporais e a progressão do enredo do texto.

Palavras-chave: Franz Kafka, conto moderno, tempo e movimento.

“Mas ainda que seja assim, a cada erro, que não pode faltar, tudo o fácil e o difícil vai ficar paralisado e eu precisarei girar de volta ao ponto de partida.”
(Franz Kafka)

Por vezes, a riqueza sugestiva de uma obra gera o impulso de filiá-la a universos - ainda que compatíveis - exteriores a ela, na tentativa de decifrar os códigos escondidos sob sua superfície. É isso o que ocorre com a ficção de Franz Kafka, freqüentemente vinculada pela crítica a sistemas filosóficos, religiosos, políticos e artísticos, vinculação que, se por um lado enriquece sua leitura, por outro, faz com que se perca de vista aquele que deve ser o principal objeto do foco analítico: o texto.

Conscientes desse risco - e, portanto, intencionando evitá-lo -, realizaremos aqui a análise interpretativa de um conto pertencente à última fase da produção literária de Kafka: “Primeira Dor” (“Erstes Leid”), provavelmente escrito entre janeiro e fevereiro de 1922 e publicado com outros textos no volume *Um Artista da Fome (Ein Hungerkünstler)*¹. Nosso material de trabalho irá restringir-se

(*) Mestrando em Literatura Brasileira (FFLCH-USP) e professor-pesquisador da Escola do Futuro (USP).
(1) KAFKA, Franz. *Um Artista da Fome e A Construção*. 4.ed. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1991.

quase que exclusivamente ao conto, sendo as raras referências bibliográficas extraídas da imensa fortuna crítica sobre o escritor tcheco de língua alemã.

I

O primeiro parágrafo do texto é estruturado a partir de um procedimento comum à obra do ficcionista e que será utilizado outras vezes no decorrer do conto: a quebra da seqüência sintática da frase para a inserção de novos elementos, desdobrados, indefinidamente, em suas múltiplas possibilidades. Tal atitude estilística - que já recebeu por parte da crítica o epíteto de "sintaxe da frustração"² -, particularmente nesse conto, é indício da perfeita conjugação entre forma e conteúdo. Sim, pois como veremos, a ocorrência verificada no plano formal resulta do fato de que o movimento oscilatório típico do trapézio - elemento material caracterizador do protagonista - parece contaminar não apenas a construção sintática do texto - nesse ir e vir constante, em que se interrompe o fluxo mas depois se volta ao ponto de partida -, como também o próprio foco de observação do narrador, as atitudes dos personagens e, quiçá, até nossa reação como leitores.

Já nas primeiras linhas, simultaneamente à interrupção sofrida pela seqüenciação lógica, ocorre também o desvio de foco da lente narrativa: do protagonista - aqui apresentado como "um artista do trapézio" - passa-se à arte que ele executa, salientada a ambígua mescla de dificuldade e acessibilidade que a caracteriza - "uma das mais difíceis entre todas as acessíveis" Essa mobilidade do foco repetir-se-á gradativamente durante todo o texto, sendo modificados apenas os pontos de fixação, porém reiterado obsessivamente o movimento.

Como no movimento pendular do trapézio, volta-se ao ponto inicial, e nossa atenção, temporariamente desviada, retorna ao artista. Ficamos sabendo que o estado de isolamento no qual se encontra deveu-se à sua busca de perfeição, ou seja, graças a uma ação pertencente ao domínio da vontade, portanto, uma opção. Porém, o que era vida organizada metamorfoseia-se em hábito "tirânico": passa-se da vontade ao costume incontrolável, instaurando-se uma espécie de imperativo, uma ordem, ainda que não exista quem ordene; estabelece-se uma exigência interna que impede o artista de controlar e decidir seu próprio destino. A mecanização destitui o indivíduo da vontade, tornado mera marionete. O "ser" transforma-se em "dever" e o mundo privado e o dos deveres assumem a configuração de mundo único, levada ao pé da letra a expressão "vivia trabalhando"

Havendo quem se interesse pela manutenção do estado de alheamento do trapezista, torna-se desnecessário, inclusive, qualquer esforço de adaptação por parte deste, já que o mundo resolve adaptar-se para atender suas ínfimas necessida-

(2) ROSENFELD, Anatol. "Kafka e kafkianos", in *Texto e Contexto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. (A expressão encontra-se à pág. 236).

des. Se há ainda algum vínculo entre sujeito e mundo, este é quem insiste em preservá-lo, ficando aquele indiferente frente aos mecanismos do universo ao qual não pertence.

A simplicidade do enredo é reforçada por esse estilo ziguezagueante que parece impedir a evolução dos acontecimentos. A ação propriamente dita é substituída por comentários acerca da visão que os outros têm do artista. Seu “modo de viver” é o centro das atenções dos “criados” que o servem, do público que o acompanha, dos diretores e empresários por quem é mantido, do narrador que o apresenta e de nosso olhar expectante de leitores-plateia.

No mundo institucionalizado e hierarquizado que se opõe espacialmente ao do “alto da cúpula dos grandes teatros de variedades”, o indivíduo só existe como profissional, engrenagem essencial à manutenção do sistema; a profissão é o elo que o mantém unido e vinculado ainda que frouxamente - ao mundo. O reconhecimento da condição de não-pertencente é que permite, paradoxalmente, que ele seja aceito como útil à sobrevivência do sistema:

“Mas os diretores o perdoavam /.../ porque era um artista extraordinário e insubstituível” (9).

Afirma o narrador, então, que “admitia-se com naturalidade” seu modo de vida “o espantoso em Kafka é que o espantoso não espanta ninguém”³ -, pois sabia-se “que ele não vivia assim por capricho e que só podia preservar a perfeição de sua arte mantendo-se em exercício constante” (9/10). Mais uma vez agora através do discurso do *outro* - é negado ao ofício do artista o estatuto de *opção*, substituído pelo de necessidade.

As alternâncias entre negação e afirmação (formalmente indicadas pelas conjunções explicativas e adversativas), entre vontade e necessidade, entre imagens do artista e do(s) outro(s) constituem índices da contaminação do oscilatório movimento do trapézio a que fizemos referência. Reforçando o que há de repetitivo no movimento pendular, verificamos, no último trecho citado, que apenas a constância e a repetição podem “preservar a perfeição”, tendo sido esta, portanto, já atingida. Aquele que é o centro da atenção não se expande nem evolui; não há avanço, mas estagnação.

A passagem do tempo existe apenas como soma dos movimentos pendulares. A repetição e o eterno retorno do mesmo criam a atmosfera de tempo paralisado o passar do tempo significa somente afirmação do já existente, impossibilitada a mudança/transformação⁴. E essa supremacia do “estagnado” e do “permanente”

(3) ANDERS, Günther. *Kafka: Pró e Contra*. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1969.

(4) Em outro trabalho, verificamos como movimentos temporais semelhantes aparecem no conto “Insônia”, de Graciliano Ramos:

MARTINS, Gilberto Figueiredo Martins. “Ritmos do tempo inerte: dialética e negatividade no conto de Graciliano Ramos” *Mimesis* (15). Bauru: USC, 1994 (p. 61-67).

evidencia-se, inclusive, na caracterização espacial: só em determinadas épocas do ano o ar é renovado e permite-se a entrada do sol; depois, retorna-se ao estado anterior de “espaço crepuscular”

II

Há muito a crítica tem apontado ser a problemática do (não) pertencer uma das principais preocupações temáticas de Kafka. Nesse conto, o protagonista está mais próximo do céu que os demais, mas não pode pertencer a ele devido à sua configuração física; também não se ajusta à terra, afastando-se dela. É, assim, um ser que vive o intermediário, tentando criar um universo paralelo para sua existência, um *intermezzo* em que sentirá a dor de existir e não pertencer. A seu poder de atrair a atenção está indissociavelmente ligada a impotência de usar esse poder em proveito próprio. Admirado, mas afastado da vida. Um pássaro - impedido, porém, de voar...

Além da profissão, são as poucas palavras que troca com as pessoas a prova de que, de alguma forma, está no mundo: a linguagem é instrumento de contato e vinculação. Fica estabelecido aqui um ponto de convergência entre personagem e narrador. Existe por parte deste uma explícita necessidade de apresentar os fatos em sua aparente irrealidade - com extrema logicidade, através do uso reiterado de expressões explicativas que dissipem toda e qualquer sombra de dúvida quanto à veracidade do relato, buscando a supressão - ou arrefecimento - do estranhamento pela estreita - e por vezes forçada - vinculação do narrado ao real. Talvez não seja o caso de o espantoso em Kafka não espantar ninguém, mas sim o de que há a necessidade de se racionalizar o espantoso para que não se prolifere o espanto. A busca de filiação ao real e à pretensa *normalidade* da lógica acaba por flagrar uma obsessiva necessidade do narrador de ser aceito por aqueles que detêm o poder e as regras do uso dessa *normalidade*. É nele - no narrador - que o leitor deposita - ou não - a crença; a existência do trapezista depende diretamente da credibilidade do relato; e desta quem cuida é aquele que narra. Parece-nos, portanto, que aqui não é tanto o personagem que busca adaptação - ao menos não diretamente -, mas o próprio narrador. Para este sim, eis a questão: pertencer ou não ser.

No ponto em que estamos - e percebemos o quanto, contaminados pelo estilo do autor, temos que lutar contra o tentador movimento oscilatório que nos leva às questões iniciais, anulando os esforços de progresso na interpretação do texto -, torna-se impossível não notar que a expressão que marca o distanciamento do trapezista - “altura que quase fugia à vista” - não é mera imagem, mas serve, inclusive, para explicar o posicionamento do narrador frente ao protagonista: freqüentemente o que presenciamos é a visão que os outros têm da vida e do espaço do artista. Nega-se a onisciência narrativa, já que o narrador e nós com ele - parece nada saber a respeito da vida passada, dos sentimentos e pensamentos

do personagem central⁵. A percepção que temos do artista do trapézio fica, assim, prejudicada; sua inacessibilidade não pode ser vencida nem pelo narrador...

De forma sutil, ocorre o desvio da lente narrativa em direção à figura do empresário. É através das reações deste que nos aproximamos da compreensão do que sente e vive o artista do trapézio.

Se é a busca do equilíbrio uma das principais exigências do ofício exercido pelo protagonista, manter esse equilíbrio é sua obsessão, o fator norteador de sua conduta como profissional e como indivíduo. A tentativa de manutenção do equilíbrio precário conquistado faz com que as mudanças/modificações das “inevitáveis viagens de lugar em lugar” sejam “extremamente molestas”. Se a estagnação pode ser angustiante, parece causar menos desconforto que a mudança, pois esta é suficiente para romper o estado de equilíbrio duramente alcançado.

O *fixo* torna-se objeto da busca tanto do personagem - ainda que essa fixidez se disfarce sob o ilusório movimento contínuo que nunca progride quanto do narrador, o qual utiliza a linguagem com características logicizantes com o intuito - também precário - de manter o equilíbrio entre o real e o fantástico, além de optar por acompanhar o percurso do empresário, mais comodamente fixado, com os pés no chão.

O descompasso entre a “mais alta velocidade” dos carros que transportam o artista e sua “nostalgia” põe a nu o desencontro existente entre a vida do indivíduo e o mundo que o cerca. Tal desequilíbrio causa vertigem e sofrimento.

Quando possível, o empresário para quem as viagens eram normalmente “bem sucedidas” -, percebendo o estado do trapezista, efetuava nos trens uma “substituição lamentável mas ainda possível de sua maneira habitual de viver”, colocando uma rede no compartimento de cargas, na qual o artista precariamente permanecia. Em uma dessas viagens dá-se, no entanto, o rompimento do equilíbrio; é importante observar que a mudança ocorrida no espírito do artista ocorre durante uma das viagens, quando, como se viu, a precariedade de sua condição acentua-se, só então tornando viável o surgimento de qualquer transformação. Note-se, ainda, que não há indicação da ocorrência de algum processo em particular a não ser o “modo de viver” do artista - que pudesse ocasionar tal mudança. O único indício que temos é o fato de estar o protagonista “sonhando” na rede, como se houvesse a necessidade do estado de semi-consciência para que se efetuasse a auto-percepção. Talvez uma das saídas oferecidas pelo autor para amenizar o estado de alienação e funcionalização em que se encontra o homem-marionete: o mergulho no sonho.

O desequilíbrio vivenciado pelo trapezista reflete-se no narrador e, conseqüentemente, na estrutura narrativa: o estilo torna-se mais visivelmente hesitante,

(5) Afirma Anatol Rosenfeld: “/.../ o narrador sabe por vezes um pouco mais do mundo que o herói poderia saber, mas de um outro lado sabe um pouco menos do herói do que dele deveria saber se lhe fosse congruente.” (pág. 234)

apesar da fria aparência lógica e formal; multiplicam-se as expressões dubitativas - “mas”, “como se”, “parecia” , e a narrativa vai perdendo o tom afirmativo.

A dimensão trágica do herói kafkiano transparece ao se perceber que nele o auto-reconhecimento dá-se como *pathós*, como sofrimento: o artista chora. O despertar para seu estado de alheamento leva-o a buscar alguma espécie de ilusória continuidade que possa amenizar seu sofrimento...

“*Só com esta barra na mão, como é que posso viver?*”

Isolado e ciente da impossibilidade de mudança de sua condição de excluído, busca a continuidade não através da acréscimo de um colega trapezista, mas sim de um novo trapézio. Resta-lhe a proliferação de seu mundo, de seu próprio universo - paralelo...

O foco, temporariamente desviado para a figura do artista, volta-se, ao final do conto, para a do empresário, mais facilmente enquadrado ou enquadrável no esquema de *normalidade* instituída, última tentativa do narrador de conquistar, pela verossimilhança, a credibilidade do leitor. Enquanto o trapezista dorme, o empresário “com grave preocupação” o examina. O numeral ordinal do título do conto parece assumir feição profética: aquela fora - acredita o narrador e acreditamos nós - apenas a “primeira dor” de uma série de outras futuras que, como no martelar do pêndulo e na oscilação do trapézio, retornarão, transfiguradas ou não.

O que sombriamente nos parece provar Kafka é a inutilidade dos esforços humanos, pois, ainda que surjam novas possibilidades, são apenas aparentes, *reproduções do mesmo*, negadas e anuladas com o tempo. O que ocorre, no caso do artista desse conto, é apenas a transferência dos pontos que marcam o movimento pendular: antes, em um trapézio, o artista oscilava de um ponto a outro; agora, transferir-se-á de trapézio a trapézio, tempo permanentemente paralisado, marcado pela reincidência do mesmo. O andar em frente é impedido, pois há o movimento de retorno efetuado pelo trapézio. O labirinto é sem saída.

A nós resta a ilusão da ficcionalização da impotência, receosos que somos em perceber que a arte é, aqui, substituição - nem tão lamentável de nossa maneira habitual de viver, esta sim, uma das mais difíceis artes entre todas as acessíveis.

ABSTRACT: The purpose of this essay is to make an interpretative analysis of “Primeira Dor”, a Franz Kafka’s short story, translated to portuguese by Modesto Carone. Such interpretation is made studying how form and matter are interlaced, specially when we focalize the temporal moviments and the progression of the story.