

LITERATURA E CRIMÊ

sobre a demolição da máquina de sonhadas invenções em Kafka¹

LITERATURE AND CRIME: ON THE DEMOLITION OF KAFKA'S MACHINE OF DREAMED INVENTIONS

Enrique Mandelbaum*
Psicanalista

RESUMO

O autor relaciona crime e literatura, levando em consideração o impacto como experiência que a literatura pode ter sobre o leitor. Utilizando o livro *Dom Quixote de la Mancha*, argumenta sobre a importância de o leitor problematizar sempre a leitura que realiza. Dois textos de Kafka, “Desista” e “O timoneiro”, são lidos criticamente para deixar surgir uma poética da problematização da leitura e dos livros.

PALAVRAS-CHAVE

Leitura e experiência, Kafka, literatura e educação

Crime e literatura, em princípio, devem ser terrenos separados. É recorrente afirmarmos com ênfase que a educação é o melhor antídoto contra o crime, isto é, contra a realização de um ato agressivo, tempestuoso, violento, que se caracteriza por romper de algum modo tanto uma barreira moral pessoal quanto um limite sociocultural, podendo ferir ou arriscar o bem-estar de um outro ou de um coletivo. A educação teria a competência de organizar os homens de modo a interiorizarem a noção de bem público, de uma moral estruturadora e até de um psiquismo capaz de não sucumbir com facilidade às demandas pulsionais mais agressivas e invejosas, isto é, um psiquismo capaz de dar conta da agressividade desestabilizadora que naturalmente faz parte de nosso ser. E assim como o crime é a realização do criminoso, o livro seria a ferramenta principal do educado. Claro que o livro nunca chega fora de um contexto vivencial, e por isto a educação implicaria leitura e vivência. Porque através da leitura, a vivência pode transformar-se em experiência, isto é, em crescimento pessoal, o que sem dúvida significa

*eimande@terra.com.br

¹Este texto é resultado da minha participação na disciplina “Crimes Literários”, organizada pelos professores Julio Jeha e Lyslei Nascimento na UFMG, no primeiro semestre de 2010.

uma maior incorporação moral. Viver nem sempre nos leva a crescer. A Psicanálise serviu para salientar o quanto do infantil pode nos organizar durante toda a vida. E só superamos a infância através da realização de sucessivas experiências, isto é, de sucessivas iluminações a respeito do que somos, do que vivemos, de como vivemos, e do que virá a ser quando não mais vivermos. Aqui entra o livro, como também entram as narrativas que a voz de um outro próximo pode nos trazer. A mídia em geral não transmite essa narrativa. Ao menos, não com a proximidade suficiente para se tornar um outro semelhante a nós. A música, sim, talvez. Quem sabe toda a arte, se bem que, nos dias de hoje, a arte em muito se esforçou em abrir mão de seu caráter educativo, para querer ser apenas fruída como vivência, sem suportar o peso de ser uma ferramenta educativa. Cinema educa? Alguns críticos diriam que sim. Entre nós, por exemplo, Contardo Calligaris, que gosta de se apresentar como psicanalista, isto é, que entende sua tarefa crítica como um ato psicanalítico, em grande parte de suas colunas semanais no jornal *Folha de S.Paulo*, utiliza o cinema, um filme em questão, para levar o leitor a refletir sobre algum aspecto de sua vivência pessoal, esperando assim que ele, o leitor, com o auxílio da trama e da montagem cinematográfica, tenha uma iluminação sobre essa sua vivência específica. Calligaris quer assim, talvez, colaborar para que seu público leitor possa transformar vivência em experiência. O cinema serviria como uma espécie de *mimesis* da vida, um espelho onde ela possa refletir-se e dar-se a perceber, iluminando-se. Será que o cinema espelha a vida, ou o cinema sonha a vida, isto é, suscita amplificadamente as expectativas narcísicas que nos mobilizam, com suas demandas de realização de desejos? Esta é uma questão complexa, e talvez haja cinema e cinema. Mas que a mídia, por ser mais imagética, é familiar ao onírico, isto é indubitável. E se bem que o onírico seja algo extremamente íntimo e extremamente um outro em nós, isto não lhe confere a qualidade do outro íntimo capaz de nos iluminar, transformando vivência em experiência. Porque o sonho em si raramente traduz-se em experiência. Ele é um fenômeno próprio da vivência. É a interpretação do sonho, tal como Freud nos ensinou a realizar, que pode transformar o onírico num campo fértil para suscitar a experiência pessoal. Sabemos, também a partir de Freud, que a linguagem onírica nada mais é do que a realização de desejos, e seria a interpretação psicanalítica aquela capaz de pôr de manifesto essa estrutura desejante, para permitir que o sonhador veja iluminado um aspecto de si, vindo a ganhar uma experiência sobre o que é e um fortalecimento de sua condição enquanto existente. Calligaris talvez entenda que o cinema é algo assim como um sonho coletivo, isto é, uma linguagem onírica cultural. E suas colunas pretendem ser uma interpretação desse sonho coletivo – modo como a engrenagem cultural participa na formatação das vidas singulares de cada um, na situação contemporânea. Não é nosso intuito entrar aqui nessa polêmica tão obrigatória nos dias de hoje, sobre a maciça penetração das mídias imagéticas em nossas vidas. Essa proliferação é tão ampla que, para além do cinema e da televisão, chega a abocanhar todas as demais artes e a própria literatura, que, através do computador, talvez perca a sua essência de livro para se reproduzir na forma de imagem. Mas cabe ainda, pensando na tarefa que Calligaris a nosso ver se impõe, perguntarmo-nos se uma coluna de jornal pode educar, no sentido de auxiliar a transformar vida em experiência. Talvez sim, dependendo da habilidade do articulador para romper a distância que um jornal tem como objeto em relação ao

outro íntimo a que nos referíamos antes – porque a intimidade provém de reconhecermos esse outro como um semelhante próximo a nós. O jornal é anônimo em demasia para merecer o título de um outro íntimo. Não é assim com o livro. Este sempre carrega consigo um autor. E autor é sempre aquele que quer transferir uma experiência aos demais, ou abrir a possibilidade para uma experiência do leitor. Isto é o que a grande literatura faz. E é para isto que existem os críticos, para desdobrar essa experiência que está contida no livro, tanto em suas dimensões manifestas quanto latentes, ao público de leitores. O crítico amplifica a dimensão educativa contida na obra de que trata e no conjunto de textos em que essa obra específica está inserida, ao promover a discussão que essa obra suscita na história dos textos em que se insere. E pode fazer isto ressaltando a forma original como a obra singular em questão re-diz o que vinha sendo dito ou desdiz algo.

Se esta nossa linha argumentativa se sustenta, crime e literatura devem manter, na dimensão vivida, isto é, na realidade histórica, uma relação de potencialidade inversa: menos livros, mais crimes. Menos livros e menos críticos, mais crimes. Claro que os homens aprenderam que nem sempre a educação promovida pelos livros e autores significou uma situação melhor do estado de coisas em suas vidas. As grandes tragédias do século 20, os grandes crimes, não foram propriamente aqueles realizados por iletrados. Ao contrário: o nazismo, por exemplo, levou muito a sério livros e críticos, e os promoveu à condição de ponta de lança de uma organização ideológica capaz de, utilizando a razão e o entusiasmo idealizador fomentado por esses livros e críticos, legitimar aquilo que, depois do despertar do extremamente educado festim nazista, deu-se a conhecer como um horroroso pesadelo de assassinato e extermínio. A realização de um crime sangrento fazia parte dessa educação. Os livros, isto é, os autores e os críticos, foram os responsáveis principais no despertar, arregimentar, planejar, fabricar e pôr em funcionamento a energia humana necessária para o soerguimento dessa gigantesca máquina de morte que, lembremos bem, não se restringiu apenas a um fenômeno nacional, mas transbordou fronteiras, tomando quase toda a Europa e partes do continente americano. Por isto, depois da experiência nazista e da experiência stalinista, é certo que autores e críticos temam ver-se comprometidos numa tarefa educativa. Ninguém garante a hora em que a volta do parafuso transforma educação em doutrinação para a barbárie. É que, se algo podemos aprender com o século 20 – o século das revoluções, no dizer de Hobsbawm –, é que a barbárie pode se realizar na face oculta de um empreendimento revolucionário e transformador, dotado das melhores intenções, no sentido de levar os homens não apenas a responder às demandas da História, mas a superar as suas limitações. Talvez esta seja a razão da desfiliação da arte e dos intelectuais dos processos políticos mais concretos, e sua filiação espiritual a procedimentos de natureza crítica por excelência. O artista e o intelectual lutam por uma autonomia capaz de garantir a sua desvinculação de qualquer projeto pedagógico mais centralizado. Eles aprenderam com a História que o melhor lugar do poeta, como já dizia Platão, é fora das cidades, descomprometidos da máquina político-cultural que as movimenta. Desse lugar de quase-exílio, podem educar criticamente, isto é, pôr em questão, no melhor dos casos, não apenas a vida pessoal de cada homem, mas o próprio estado de coisas da gigantesca máquina político-cultural que, como o século 20 mostrou, é o maior criminoso que o homem pôs em ação.

Claro que, assim como autores, existem leitores para todos os gostos, e existem também leitores que podem transformar o autor ao seu gosto. Francisco de Quevedo, na dedicatória de seu livro, comenta: “Se vossa mercê, senhor leitor, que me comprou fascinado, não me compra modesto, confessará que somente lhe agradam os delitos e que somente lhe são prazerosos discursos malfeitores.”² O que Quevedo adverte é que o destino do livro é responsabilidade do leitor. O delito não é do autor, mas do ritmo do leitor (a fascinação no lugar da modéstia). Cervantes tratou como ninguém, do ponto de vista ficcional, da responsabilidade que se aloca na intermediação de livros e leitores. Do fidalgo leitor cujo nome não sabemos ao certo se era Quijada ou Quesada, o que conhecemos é sua metamorfose em Dom Quixote de la Mancha, graças à sua bem servida biblioteca de cavalaria. Dom Quixote é a eterna problematização do leitor e dos livros. É um livro sobre a leitura de livros, e as sucessivas surras que a personagem recebe parecem ser o preço a pagar pela educação que levou Quijada ou Quesada a transformar-se em Dom Quixote. Valeu a pena? Na literatura, claro que sim. E na vida também, porque esse magistral livro suscita concomitantemente, num proceder duplicado, ao mesmo tempo o prazer da leitura e a advertência sobre a leitura. Não precisamos de um ofício inquisitorial para nos proteger dos livros. Quevedo e Cervantes, que conheciam a Inquisição, advertem que a maior educação do leitor é se haver com a leitura de forma crítica. O leitor não deve aprender de forma imediata, “escutando o murmúrio”, diria Quevedo, e vestindo ou consentindo com as verdades escritas, mas lendo com criticidade e se apropriando não tanto de uma resposta certa, mas muito mais de um novo problema. A Quijada ou Quesada,

sua fantasia ficou tomada de tudo aquilo que lia nos livros, tanto de encantamentos quanto de pendências, batalhas, desafios, feridas, requebros, amores, tormentos e disparates impossíveis; e assentou-se de tal modo na imaginação que era verdade toda aquela máquina de sonhadas invenções que lia, que para ele não havia outra história mais certa no mundo.³

Para Quijada ou Quesada, dado o ritmo de sua leitura, não havia outra história mais certa no mundo do que toda aquela máquina de sonhadas invenções que lia. Daí sua metamorfose no cavaleiro da triste figura, na brilhante nomeação de Sancho Pança. Se a literatura pode esvaziar a realidade do mundo, os textos críticos o podem ainda mais. Na ânsia de alcançar a verdade da realidade e, principalmente, de vestir a realidade com esta verdade, a Filosofia arregimentou legiões de leitores que, fazendo desses livros e suas consignas “o presente da minha alma e o entretenimento da minha vida”,⁴ feito Dom Quixotes participaram da construção da máquina de sonhadas invenções nazistas e stalinistas, dentre outros graves crimes. A Filosofia não deixa de ser uma máquina produtora de sonhadas invenções. Ao menos, é isto o que podemos aprender com a história da Filosofia, em que um autor relativiza o outro. A literatura da segunda metade do século 20 fez questão de ressaltar essa dimensão criminosa que pode estar embutida

² QUEVEDO. *Los sueños*, p. 12. (tradução nossa)

³ CERVANTES. *Don Quijote de la Mancha*, p. 59. (tradução nossa)

⁴ CERVANTES. *Don Quijote de la Mancha*, p. 262.

no interior do livro enquanto maquinaria de sonhadas invenções. Borges trabalha assim. Os concretistas, entre nós aqui no Brasil, também, sabendo do poderoso teor criminoso que pode pairar sobre os vapores ideacionais de todo livro. Kafka, que escreveu na véspera da sonhada invenção nazista, fez da sua escritura um ato ao mesmo tempo de valorização e aniquilamento do livro, transformando-se assim não apenas num novo precursor da reflexão sobre os problemas do texto escrito na vida das pessoas, mas no inaugurador de um modo de fazer literatura que evita outorgar ao texto o poder de se transformar numa máquina de sonhadas invenções. Tudo, na sua trágica aventura no sentido de vir a ser autor, acaba por servir para suscitar um texto que não se deixa encerrar na leitura do leitor, e muito menos encerrar o leitor no interior dos seus textos. Entre uma página de Kafka e o leitor existe tanto desacordo quanto existe entre a vida de Kafka e o seu projeto de tornar-se autor. Seu fracasso é seu sucesso, e seu sucesso é seu fracasso. É que Kafka souber afirmar sua literatura plenamente inserida num território negativo. Sua escrita versa sobre as impossibilidades da escrita. E como ele é dotado de uma habilidade incomensurável para a arte de escrever, o que resulta é a construção de uma impossibilidade tão bem erguida que tem a capacidade de obturar as certezas do leitor. Queira um leitor vestir um manto kafkiano: sentir-se-á desconfortável e desabrigado. A realidade lhe penetrará pelo rasgado manto que vestiu. É que, em Kafka, não apenas as personagens vivem um projeto impossível, mas toda essa escrita tematiza a impossibilidade da literatura no estado de coisas dos primórdios do século 20. Em alguns exercícios pessoais, fragmentos ou rasgos de escritura desse autor, nós podemos detectar a poética que ele ergue para construir essa literatura sobre a impossibilidade dos livros. Trata-se de uma poética do impossível que, para ser bem-sucedida, deve arranhar nada mais nada menos do que os principais elementos constitutivos da literatura. Estamos nos referindo à figura do narrador que, através da genial operação kafkiana, é desvestida não apenas da sua onisciência, mas também da sua própria competência para narrar uma história. Assim, por exemplo, no fragmento “Desista!”, que faz parte das *Narrativas do espólio*:

Era de manhã bem cedo, as ruas limpas e vazias, eu ia para a estação ferroviária. Quando confrontei um relógio de torre com o meu relógio, vi que já era muito mais tarde do que eu acreditara, o susto desta descoberta fez-me ficar inseguro no caminho, eu ainda não conhecia bem esta cidade, felizmente havia um guarda por perto, corri até ele e perguntei-lhe sem fôlego pelo caminho. Ele sorriu e disse: “De mim você quer saber o caminho?” “Sim”, eu disse, “uma vez que eu mesmo não posso encontrá-lo”. “Desista, desista”, disse e virou-se com um grande ímpeto, como as pessoas que querem estar a sós com o seu riso.⁵

O que fazer com textos que, de alguma maneira, nos mandam desistir? Sim, porque a resposta e a postura do guarda em relação ao nosso narrador-personagem é também a postura e resposta do próprio narrador para nós, leitores. Nós, ao final do texto, ficamos tão desorientados quanto a personagem principal no transcorrer da cena narrada. E se insistirmos em perguntar para o narrador a respeito do melhor caminho para a compreensão do texto, ouviremos dele, em nossas aproximações, respostas próximas

⁵ KAFKA. *Narrativas do espólio*, p. 209.

àquela do guarda: “De mim você quer saber o caminho?” E se, mesmo assim, o apertarmos ainda mais, então o nosso narrador parecerá exclamar: “Desista, desista”.

“Era de manhã bem cedo, as ruas limpas e vazias, eu ia para a estação ferroviária”. Até aqui, um relato simples, apesar de extremamente bem montado. Numa única oração, que nem extensa é, já damos de cara com uma personagem, sua ação e uma descrição do tempo e do local em que a ação se dá. Se o texto é curto, é pela genialidade com que os elementos conseguem ser compactados no estreito espaço de uma oração. E nós temos a impressão de que nada falta. Temos até detalhes: era bem cedo de manhã, as ruas estavam limpas e vazias e a personagem, que é ao mesmo tempo narrador, ia para a estação ferroviária. Até aqui, insistimos, nós, leitores, de nada podemos nos queixar. Trata-se de um relato em primeira pessoa, e o que nos faz, por assim dizer, dar a mão ao narrador, é o tempo passado em que a cena é narrada. Se o narrador é a personagem e se ele está contando algo que já se passou, nossa impressão é a de estarmos diante de um narrador onisciente, que tem pleno domínio sobre tudo aquilo que narra e em quem, portanto, podemos confiar. Ou seja, acompanhando-o adequadamente, saberemos a respeito de suas intenções e obteremos todos os dados necessários para o bom entendimento do texto. O narrador, nesse caso, seria um bom guia em nosso percurso de leitura. E assim esse narrador parece ser. Porém, a longa oração que se segue modifica de forma inadvertida todo esse panorama anterior:

Quando confrontei um relógio de torre com o meu relógio, vi que já era muito mais tarde do que eu acreditara, o susto desta descoberta fez-me ficar inseguro no caminho, eu ainda não conhecia bem esta cidade, felizmente havia um guarda por perto, corri até ele e perguntei-lhe sem fôlego pelo caminho.⁶

Quando, lá pelo fim dessa oração, o narrador afirma que “felizmente havia um guarda por perto”,⁷ se ele está contando no passado, se ele é aquele narrador onisciente que tínhamos ao iniciar-se o texto, então esse “felizmente” que nós, leitores, levamos tão a sério – porque não é a qualquer encontro que pode ser outorgado esse atributo – deveria concretizar-se no desenlace da história. Ou seja: o guarda deveria acolher nossa personagem e dar-lhe uma resposta que trouxesse o alívio suficiente para justificar que a palavra “felizmente” tenha sido utilizada. Mas sabemos, pela continuação do texto, que não é assim. O guarda da história recebe de outro modo a nossa personagem, em nada justificando o “felizmente” anterior. Então, o que se passou no meio dessa história?

A última oração citada inicia-se relatando o confronto entre o relógio do narrador-personagem e o relógio de torre. Eles não batem. Entre ambos, não há sincronia, o que afeta seriamente a personagem – ele fica assustado e inseguro, reconhecendo não conhecer ainda bem essa cidade – e transtorna o narrador, que abre mão de carregar uma história, de nos contar um acontecimento já ocorrido com aquela segurança presente na primeira oração. Apesar do texto, do início ao fim, ter lugar no passado, nessa segunda oração o narrador desloca-se no tempo em que narra. Ele não carrega mais uma história,

⁶ KAFKA. *Narrativas do espólio*, p. 209.

⁷ KAFKA. *Narrativas do espólio*, p. 209.

não mais a narra propriamente, mas a expressa a partir do presente do suceder da história. Perde a sua onisciência, porque passa a não saber nada a mais do que nós, leitores. Em algum momento, ficamos sem narrador, pelo menos sem esse narrador com um horizonte tão amplo do início do texto. O “felizmente” não tem nada a ver com o desenlace. Ele é a expressão do achado súbito de um guarda, de um momento cheio de expectativa que não conhece o desenlace, à maneira como nos sentimos ao darmos de frente com algo que possa servir de referência quando estamos completamente desorientados. É um instante de esperança que personagem, leitor e narrador sustentam, tão intensa quanto brevemente, no presente da escritura.

Em nenhum momento o texto deixa de ser uma narrativa. Mas nós, leitores, que iniciamos ouvindo o relato de uma experiência, passamos a ter a experiência do que é relatado. É que o narrador aproximou-se de nós, abandonando todo o horizonte. Nessa longa oração, extraviou-nos, deixou-nos desamparados e sem fôlego no meio dessa cidade que, se ele, narrador, reconhece ainda não conhecer bem, nós com certeza não conhecemos de modo algum, a não ser por sabermos que tem suas ruas limpas e vazias, uma estação ferroviária e um relógio de torre. E nós no meio dela, grudados a um narrador que parece nos dizer: “Pode deixar, felizmente lá tem um guarda”. Confiamos nesse narrador e perguntamos na leitura, junto com ele, a esse guarda que nos é apresentado. Nos damos mal. “De mim você quer saber o caminho?” Essa é a resposta que obtemos. Narrador e guarda emparelham-se não apenas por causa desse desfecho abrupto, desse virar-se com grande ímpeto de nós, leitores e personagem, mas também por guardarem para si o seu riso irônico diante de nossa perplexidade.

A diferença entre os dois relógios efetiva-se na leitura, uma vez que nós, acreditando na onisciência do narrador que surge ao abrir-se o texto, lemos com uma convicção mais apressada do que aquela que efetivamente manifesta-se no texto. O desfecho da história faz com que vivenciemos a insegurança e o susto da personagem ao descobrir que tinha o seu relógio adiantado em relação ao relógio da torre. Nossa leitura passa a fazer parte da história que nos é contada. As respostas do guarda não são falas aleatórias, um artifício forçado. São expressões legítimas para com um leitor que percorre o texto com seus ponteiros adiantados.

Nosso narrador não carrega consigo uma experiência passada consistente o suficiente para ter uma história a narrar. Ele na verdade opera com seu campo de visão amarrado unicamente ao aqui-e-agora de sua escritura. E o riso do guarda ao final do texto é também a satisfação do narrador por ter conseguido que nós, leitores, vivamos a experiência de sermos pegos confundindo o relato de uma experiência passada com sermos totalmente encerrados no aqui-e-agora da experiência.⁸

Kafka, nesse genial exercício literário que pode servir de modelo da sua escritura, dada a estranheza que provoca no leitor, suscita uma poética incomum, capaz de alterar, transtornando, os elementos estruturantes do texto. Se o narrador, narrando em primeira pessoa, era onisciente, isto quer dizer que a totalidade da narrativa estava contida no narrador. Mas, o que Kafka consegue é sutilmente descolar a narrativa do narrador e,

⁸Essa análise faz parte do livro de minha autoria, *Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível*, p. 7-9.

então, no meio de uma longa frase, produzir o artifício de um narrador que agora passa a estar contido na narrativa que ele, ao iniciar o texto, carregava consigo, criando assim o efeito de um narrador perdido na narrativa que promovia. Este arranjo promovido no narrador, num texto tão límpido, fluido e transparente, não é pouca coisa. Problematiza o texto – e podemos ampliar para o livro – como território para a orientação dos homens. Trata-se de uma poética que, sacrificando a onisciência do narrador, levando-a a perder-se no interior de sua narrativa, mais do que espelhar a desorientação do homem contemporâneo, obriga o leitor a convocar o melhor de si para se haver com a incredulidade da vida. Dos textos não devemos aprender nada, porque seus narradores, mesmo numa posição tão confiável e segura quanto o nosso narrador onisciente no início dessa narrativa, podem também estar tão desorientados em relação à realidade quanto o nosso narrador, ao final do texto, na sua narrativa.

Num outro texto, “O timoneiro”, que também faz parte das *Narrativas do espólio*, Kafka cria um novo impossível:

“Não sou o timoneiro?” – exclamei. “Você?” – disse um homem alto e escuro e esfregou as mãos nos olhos como se espantasse um sonho. Eu estivera ao leme na noite escura, a lanterna ardendo fraca sobre minha cabeça, e agora vinha esse homem e queria me pôr de lado. E já que eu não me afastava, ele calcou o pé no meu peito e me empurrou para baixo devagar enquanto eu continuava agarrado aos raios do leme e na queda o tirava completamente do lugar. Mas o homem pegou-o, colocou-o em ordem e me empurrou dali com um tranco. Eu porém me recompus logo, corri até a escotilha que dava para o alojamento da tripulação e gritei: “Tripulantes! Camaradas! Venham logo! Um estranho me expulsou do leme!”. Eles vieram lentamente, subindo pela escada do navio, figuras possantes que cambaleavam de cansaço. “Não sou o timoneiro?” – perguntei. Eles assentiram com a cabeça, mas seus olhares só se dirigiam ao estranho; ficaram em semicírculo ao redor dele e, quando ele disse em voz de comando: “Não me atrapalhem”, eles se juntaram, acenaram para mim com a cabeça e voltaram a descer pela escada do navio. Que tipo de gente é essa? Será que realmente pensam ou só se arrastam sem saber para onde sobre a Terra?⁹

Esse texto, se tem um modelo para a sua produção, é o dos conteúdos manifestos do sonho. Kafka gostava de verter seus sonhos em escritura. Nós aprendemos com Freud que o sonho nunca deve ser levado ao pé da letra, que se quisermos fazer do sonho um território para o nosso conhecimento, devemos trabalhar arduamente com ele, como já dizíamos anteriormente. Kafka ergue o onírico à condição de uma poética para despertar o leitor. Se nós, ao lermos seus textos, sonhamos com a escritura de Kafka, não é apenas para experimentar a estranheza transferida para a forma escrita, mas para deixar surgir a perplexidade decorrente da abertura para a vida. Nesse texto, o timoneiro, que é também o narrador, vive em relação à sua narrativa a mesma estranha condição que Freud mostrou existir entre a nossa consciência e o nosso mundo psíquico. Foi Freud que nos alertou de que nosso mundo psíquico é bem mais amplo do que a nossa consciência, reduzindo a onisciência da consciência, tal como era pensada antes da obra freudiana, à condição de uma lanterna fraca ardendo na noite escura de nossa

⁹KAFKA. *Narrativas do espólio*, p. 134-135.

vida psíquica. Nesse fragmento, o timoneiro, o narrador, perde o controle de sua narrativa. É como se toda a narrativa não apenas se deslocasse do narrador, mas irrompesse contra ele, causando a sublevação, o motim de todos os elementos da narrativa em relação ao narrador. Da mesma forma que nós não somos donos da nossa casa, no dizer de Freud quando se refere à consciência, o narrador não tem o controle da sua narrativa. É esta situação que Kafka suscita.

Nessas duas narrativas, ele faz do texto um território de problematização da credibilidade do narrador. O que é incrível é que essa problematização ganha um estatuto poético, uma vez que ela se assenta não apenas no argumento da narrativa, nem tampouco num artifício textual menor, mas na própria estrutura narrativa. A argumentação suscitada, isto é, a fabulação realizada, nada mais é do que uma exteriorização da complexa problemática presente na própria estrutura do texto. E se Kafka foi capaz de promover uma fissura profunda no interior da própria estrutura textual, não foi com o sentido apenas de transtornar o narrador, mas de transtornar o leitor, para que ele nunca mais faça da leitura, como Dom Quixote, “o presente da minha alma e o entretenimento da minha vida”. Sem literatura, a vida é um crime. Mas, sem a vida, a literatura é outro crime. Não se aprende com a literatura, nem se aprende diretamente da vida. É entre a literatura e a vida que a experiência se realiza.



ABSTRACT

The author relates crime and literature, taking into consideration the impact, as experience, that literature may have upon the reader. Using the book *Don Quijote de la Mancha*, he argues about the importance, for the reader, to question his/her readings. Two texts by Kafka, “Give up” and “The helmsman”, are read in a critical mode in order to let emerge a poetics of questioning readings and books.

KEYWORDS

Reading and experience, Kafka, literature and education

REFERÊNCIAS

- CERVANTES, M. *Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Editora Joaquín Gil, 1947.
- MANDELBAUM, Enrique. *Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- QUEVEDO, F. *Los sueños*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.
- KAFKA, F. *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.