



Aquele que sabe ouvir - Kafka e a figuração do horror

He Who Knows How to Listen: Kafka and the Figuration of Horror

Ricardo Augusto Garro Silva*

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte, Brasil

rcgarro2000@yahoo.com.br

Resumo: Em *Respiração Artificial*, o escritor argentino Ricardo Piglia utiliza seu alterego, Emílio Renzi, para falar da história de seu país, mas faz de forma que a ditadura argentina, contemporânea à escrita do romance, apareça apenas de forma indireta, seja pela história política argentina, seja pelo paralelo com a Alemanha Nazista. Isso se dá por intermédio de uma das mais surpreendentes figurações feitas a respeito do escritor judeu Franz Kafka, ao imaginar um encontro entre este e Adolf Hitler, prefigurando assim, na literatura de Kafka, o horror ouvido e assimilado das palavras do ditador alemão.

Palavras – Chave: Literatura argentina. Kafka. Holocausto.

Abstract: In *Respiración artificial*, Argentine writer Ricardo Piglia uses his alter-ego, Emílio Renzi, to talk about the history of his country, but he does so in such a way that the Argentine dictatorship, contemporary to the writing of the novel, appears only indirectly, either through history Argentine politics, whether due to the parallel with Nazi Germany. This occurs through one of the most surprising figurations made about the Jewish writer Franz Kafka, when imagining a meeting between him and Adolf Hitler, thus prefiguring, in Kafka's literature, the horror heard and assimilated in the German dictator's words.

Keywords: Argentine literature. Kafka. Holocaust.

Descobri uma relação incompreensível entre a literatura e o futuro, uma estranha conexão entre livros e a realidade.

Ricardo Piglia

Ricardo Piglia, em “La lectura de la ficción”, ao discorrer sobre a especificidade da ficção como forma narrativa, salienta “su relación específica com la verdade”,¹ pois o autor ficcional trabalharia em uma zona indeterminada, onde se cruzariam ficção e verdade, pois:

* Doutor em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais.

¹ Piglia, 1986, p. 10.



no hay un campo propio de la ficción. De hecho, todo se puede ficcionalizar. La ficción trabaja con la creencia y, en este sentido, conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad y, por supuesto, también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto.²

Essa relação específica da ficção com a realidade, em que a ficção lida com a crença em uma verdade que só existe no campo próprio em que a ficção se estabelece para o leitor, faz com que Piglia constitua um paralelo com o campo político, buscando relações discursivas não necessariamente calcadas em fatos e acontecimentos do real, mas que possam interpretar a realidade a partir de um discurso que o ajuste aos seus interesses. Assim, Piglia defende que o poder constituído, principalmente quando exercido por Estados autoritários, para fazer valer um discurso ideológico, falsificam ou deturpam dados e acontecimentos, aproximando-os do campo da ficção:

La realidad está tejida de ficciones. La Argentina de estos años es un buen lugar para ver hasta qué punto el discurso del poder adquiere a menudo la forma de una ficción criminal. El discurso militar ha tenido la pretensión de ficcionalizar lo real para borrar la opresión.³

Piglia defende suas ideias usando como exemplo o discurso oficial da última ditadura militar argentina (1976-1983), e por isso, ao estabelecer essa aproximação, evita apresentar a realidade como tendo um caráter meramente discursivo, salientando a materialidade do poder e do uso da força por parte do Estado como fonte do entrelaçamento entre ficção e verdade, por intermédio do discurso oficial empreendido pela ditadura:

Yo tomo distancia con respecto a la concepción de Foucault que, a menudo, tiende a ver lo real casi exclusivamente en términos discursivos. Es obvio para mí que hay zonas de la realidad, las relaciones de dominio y opresión, por ejemplo, que no son meramente discursivas. Las relaciones de dominación son materiales y sobre ellas se establecen relaciones discursivas. [...] Para mí, la literatura es un espacio fracturado, donde circulan distintas voces, que son sociales. La literatura no está puesta en ningún lugar como una esencia, es un efecto. ¿Qué es lo que hace literario a un texto? Cuestión compleja, a la que

² Piglia, 1986, p. 7.

³ Piglia, 1986, p. 7.



paradójicamente el escritor es quien menos puede responder. En un sentido, un escritor escribe para saber qué es la literatura.⁴

Dois pontos podem ser destacados. O primeiro, a ideia da literatura como efeito, como algo construído a partir de diferentes vozes e dados que circulam no mundo. O segundo ponto, e este, central para as ficções que tematizam ditaduras, a concepção da materialidade do poder, em que o discurso ficcional entra em jogo como disputa de posições frente ao real.

Não é de se surpreender que muitos escritores ficcionais ao tematizar as ações de regimes opressores estruturam seus romances e contos a partir de perspectivas que ora se aproximam a de um investigador, ora com a de um historiador, que tentam desvendar o que se encontra como não esclarecido ou deturpado pela narrativa oficial dos governos estabelecidos. Tal posição parece constituir não apenas uma tentativa de se opor a um discurso que nega os crimes cometidos no período, mas, sobretudo, de se encontrar, via ficção, dados do real que se configurem como um discurso mais próximo de uma verdade obliterada e que por isso deve ser resgatada.

Tal percepção é exposta por Piglia via a aproximação que ele estabelece entre o escritor e o modo de trabalho de um historiador:

Un historiador es lo más parecido que conozco a un novelista. [...] La historia es siempre apasionante para un escritor, no sólo por los elementos anecdóticos, las historias que circulan, la lucha de interpretaciones, sino porque también se pueden encontrar multitudes de formas narrativas y modos de narrar.⁵

Assim, da história e seus meandros surgirão alguns dos grandes temas da escrita de Piglia. Se o gênero policial e seu olhar paranoico sobre a realidade se constituem como a forma, é nos meandros da história e da relação do sujeito com a realidade política que se encontra os sentidos de seus textos, mesmo que de forma cifrada. E a esse respeito, *Respiração artificial*, publicado em 1980, talvez seja o ponto alto de sua obra ficcional.

Piglia utiliza seu alterego, Emílio Renzi, para falar da história de seu país, mas faz de forma que a ditadura argentina, contemporânea à escrita do romance, apareça apenas de forma indireta, seja pela história política argentina, seja pelo paralelo com a Alemanha Nazista. Isso se dá por intermédio de uma das mais surpreendentes figurações feitas a respeito do escritor judeu Franz Kafka, ao imaginar um encontro

⁴ Piglia, 1986, p. 7.

⁵ Piglia, 1986, p. 58.



entre este e Adolf Hitler, prefigurando assim, na literatura de Kafka, o horror ouvido e assimilado das palavras do ditador alemão.

Antes de adentrar na obra de Kafka, Piglia se volta para a história de seu país, e é na literatura de Roberto Arlt, escritor em certa medida marginalizado pela elite literária de seu país, que Piglia introduz a violência como algo constituinte da história argentina. Assim, em *Respiração artificial*, Emílio Renzi, então um escritor que acabara de publicar seu primeiro livro, defende a obra de Arlt em um diálogo no qual afirma que “Borges é anacrônico, põe fim, olha para o século XIX. O que abre, o que inaugura, é Roberto Arlt. Arlt começa de novo: é o único escritor verdadeiramente moderno que a literatura argentina do século XX produziu”.⁶

A oposição a Borges, canonicamente considerado o grande escritor da literatura argentina do século XX, serve para a figuração de Renzi que, como literato, desempenha o papel do crítico, de certa forma arrogante e pedante, que defende uma posição disruptiva em relação ao senso comum. Porém, a posição em favor de Arlt se apresenta também como a defesa de uma forma de fazer literatura que abarca uma posição moral frente à realidade, tendo como referência um autor que

escrevia mal: mas no sentido moral da palavra. Sua escritura é *má*, uma escritura perversa. [...] É um estilo criminoso. Faz o que não se deve fazer, o que não fica bem, destrói tudo o que durante cinquenta anos se dera por escrever bem nesta descolorida república.⁷

Arlt serve para que Piglia elabore uma teoria a respeito da literatura argentina, mas que seria também a história da Argentina como nação construída metaforicamente a partir do livro “Facundo - Civilização ou barbárie”, de José Sarmiento. Dentro da mitologia abarcada por Piglia, a Argentina moderna, de acordo com o seu alter-ego Emílio Renzia, teria nascido de um projeto europeizante em oposição à tradição “bárbara” do gaúcho e do poder assentado na violência do mundo rural dominado pelos grandes estancieiros. A literatura de Arlt seria, então, como que a invasão deste mundo no cenário urbano da Buenos Aires da primeira metade do século XX, em que o crime e a violência dos subúrbios, via os grupos à margem dos grandes fluxos da circulação econômica, exporiam as contradições da ideia de civilização defendida pela elite política argentina.

Pode-se, assim, pensar a presença de Arlt no romance também como metáfora do tema oculto do romance: a história Argentina e sua tradição de violência, guerras e golpes. Não à toa o livro se inicia em 1976, ano do último golpe militar argentino que durará

⁶ Piglia, 2010, p.116.

⁷ Piglia, 2010, p. 117.



sete anos e resultará em milhares de mortos e desaparecidos. Mas será também o período do segundo desaparecimento de Marcelo Maggi, professor de história e tio de Emílio Renzi, que décadas antes se afastara da família, supostamente por ter roubado a própria esposa. No decorrer da narrativa se percebe tratar de algo diverso, tendo a política e a ideia de um projeto de nação como o motivo que subjaz a trama familiar.

O livro se inicia após a publicação do romance de estreia de Renzi, baseado na história até então conhecida do desaparecimento do tio, que então lhe envia uma carta a fim de estabelecer outra verdade. A partir desse ponto tem início uma investigação, mediada por Marcelo, a respeito da história da Argentina dos séculos XIX e XX, via a busca pelos papéis - diários, cartas e documentos - de Enrique Ossório, ex-funcionário do ditador Juan Manoel Rosas, que teria entrado para a história como traidor. O destino desses papéis será, na segunda parte do romance, o principal eixo narrativo, pois é em busca deles que Renzi se deslocará até a cidade de Entre Rios, a fim de estabelecer a visão política de seu tio, que acreditava através deles, desvendar o que seria a verdadeira história política de seu país, obliterada pela história oficial.

Tal sentido pode ser intuído já na epígrafe do livro, retirada de T. S. Elliot, que diz: “Nós tivemos a experiência, mas perdemos o significado, e a aproximação ao significado restaura a experiência”.⁸ Assim, o livro que se inicia com uma troca de cartas entre dois personagens,⁹ abre espaço para que Marcelo inicie Renzi em uma rede de significados que intui uma história da Argentina apagada ou deformada. Toda a primeira parte do romance, intitulada “Se eu mesmo fosse o inverno sombrio”, parece girar em torno de verdades e mentiras a respeito da história do país.

O mesmo acontece com a ambientação do romance, pois, ao se iniciar em 1976, se tem a ditadura e a violência perpetrada em nome dela como algo a pairar por toda a narrativa, mesmo que ela, a ditadura, não seja nomeada ou citada diretamente em nenhum momento do romance. Isso se dá por intermédio da descrição de várias violências perpetradas na história, e que são postas na narrativa como uma espécie de investigação histórica de crimes e violências. Portanto, mesmo que não explicitamente, a violência da ditadura de 1976 está no presente da narrativa e na consciência do leitor,

⁸ No original, “We had the experience but missed the meaning, and approach to the meaning restores the experience”.

⁹ Em uma delas, Marcelo Maggi escreve a Renzi: “A correspondência, no fundo, é um gênero anacrônico, uma espécie de herança tardia do século XVIII: os homens que viviam naquele tempo ainda confiavam na pura verdade das palavras escritas. E nós? Os tempos mudaram, as palavras perdem-se cada vez mais com mais facilidade, podemos vê-las flutuar na água da história, afundar, aparecer novamente, misturadas aos escolhos que passam nas águas” (Piglia, 2010, p. 29).



representando a violência como linguagem e política, e o crime como simulacro de nação.

O livro, repetidamente recorre à história para avançar a sua trama, e teoriza sobre ela e a apresenta ora como lugar do mais puro horror, ora como possibilidade de resistência. Dessa forma, em uma das cartas, Marcelo afirma que “A história é o único lugar onde consigo descansar desse pesadelo de que tento acordar”.¹⁰ O sentido dessa frase é retomado mais à frente, por outro personagem, o professor polonês Tardewiski, que fugira da Europa durante a Segunda Guerra Mundial:

Como poderíamos suportar o presente, o horror do presente, disse-me o Professor na última noite, se não soubéssemos que se trata de um presente histórico? Quero dizer, disse-me ele essa noite, é porque vemos como vais ser e em que vai se transformar que podemos suportar o presente.¹¹

A ideia de que o horror vivenciado pela violência política um dia teria que ter um fim, como provaria a História em sua sucessão benjaminiana de desastres, funciona como mote para que Piglia referenciasse a ditadura de 1976, como um período histórico que como todos os outros também se encerraria,¹² mesmo que em 1980, ano de publicação do romance, ainda vivesse seu auge. Assim, é no olhar para o passado, na investigação a respeito do que de fato correspondesse à verdade histórica, através da diferenciação do que seria construção ou falsificação impetrada pelo discurso político, que Piglia se remeteria ao presente da ditadura e aos crimes e violências cometidos pelo Estado.

Tal ideia perpassa praticamente todo o romance, e atravessa uma série de personagens, com destaque para o filho de Enrique Ossório, Luciano. Ele é a representação do poder político que no passado ditara os rumos do país. Já bastante idoso e paraplégico após

¹⁰ Piglia, 2010, p. 16. Renzi responde a carta do tio, e o que se tem é tentativa de negação da história como lugar de verdade e sentido, em oposição ao tio. E novamente é feita uma referência a Roberto Arlt: “Tampouco partilho de sua paixão histórica. Depois da descoberta da América não aconteceu mais nada nesses lares que mereça a mínima atenção. Nascimentos, necrológios e desfiles militares: só isso. A história argentina é o monólogo alucinado, interminável, do sargento Cabral no momento de sua morte, transcrito por Roberto Arlt” (Piglia, 2010, p. 16).

¹¹ Piglia, 2010, p. 177.

¹² A esse respeito, em uma das cartas enviadas a Renzi, Marcelo Maggi escreve: “É preciso evitar a introspecção, é o que recomendo aos meus jovens alunos, e ensino-lhes o que denominei o *olhar histórico*. Somos uma folha que boia nesse rio e é preciso saber olhar o que acontece como se já tivesse acontecido. Jamais haverá um Proust entre os historiadores e isso me alivia e deveria servir-lhe de lição” (Piglia, 2010, p. 16).



um atentado de cunho político, ele é a metáfora de um país congelado em uma visão de mundo ao mesmo tempo arcaica e elitista, sendo um misto de testemunha da história e representante do poder estabelecido por meio da violência. Em um encontro com Renzi, Luciano diz:

“Porque a morte flui, prolifera, transborda a meu redor e eu sou um naufrago, isolado nessa ilhota rochosa. Quantas pessoas já vi morrer?,” disse o Senador. “Imóvel, seco, tratando de conservar minha lucidez e o uso da palavra enquanto a morte navega a meu redor, quantas pessoas já vi morrer?” Por acaso tinha se transformado naquele que deveria prestar testemunho sobre a proliferação incessante da morte, de seu *transbordamento*? E, caso fosse assim, “como é possível que alguém o diga que estou à espera da morte”, disse o Senador. “Como é possível que alguém diga se na verdade eu sou a morte; sou sua testemunha, sua memória, sou sua melhor encarnação”.¹³

Em seu discurso se encontra a representação da violência como a verdadeira face da política, assim como a simbolização da herança familiar que se constituiria como expressão do poder econômico. O personagem seria então a representação do poder e do modo de pensar dos políticos argentinos ligados à tradição familiar de estancieiros que assentaram o seu poder na terra e decidiram os rumos do país de acordo com os seus interesses.

Porém, Luciano, após décadas entrevado em sua cadeira, é também a consciência de sua classe, e, assim, um improvável aliado de Marcelo Maggi em sua obsessão por um sentido diverso da História oficial. Dessa forma, ele é a voz crítica que expõe a ideia de conservação e controle dos fluxos econômicos que regem o ideário de quem detém o poder:

¹³ Piglia, 2010, p. 44. No romance, o personagem realiza um grande monólogo frente a Emílio Renzi, e nesse monólogo existem outras representações a respeito dos sentidos da história, nos quais a memória e o testemunho servem como meio para Luciano expandir sua noção de propriedade para o tempo passado e os acontecimentos históricos que presenciou. Assim: “Somente são minhas as coisas cuja história conheço. Uma coisa é *realmente* minha”, disse o Senador, “quando conheço sua história, sua origem”. [...] “Falo, então, para não pensar nisso, de outra coisa”, disse o Senador, “outra coisa cuja história não esqueci. E penso que ao contá-la dissolve-se e apaga-se de minha lembrança: porque tudo o que contamos se perde, se afasta. Contar, então, é para mim uma maneira de apagar dos afluentes de minha memória aquilo que quero manter afastado para sempre de meu corpo.” (Piglia, 2010, p. 51).



Para nós, os laços de sangue, ou melhor, a filiação, foi sempre, antes mais nada, econômica, e a morte uma maneira de fazer *fluir* a propriedade, uma maneira de fazer com que se reproduza e circule. [...] e para um filho a herança é o futuro, uma língua morta cujos verbos é preciso aprender a conjugar, ou melhor [...] uma língua *paterna* cujos verbos é preciso aprender a conjugar. Sobre essas conjugações territoriais [...] légua e léguas de campo aberto que permanecem e *duram* para além dos antepassados, sobre essa extensão mortal está erigida a memória familiar. Essa *outra* memória me invade e me corrói nas noites brancas da insônia. Porque eu [...] devo uma morte. Eu devo uma morte: a minha. Sou um devedor.¹⁴

Por intermédio das palavras de Luciano Ossório, se tem uma interpretação da história argentina que, Marcelo Maggi, e depois Renzi, buscam reler com a intenção imprimir um sentido que recupere o lugar daqueles que se viram derrotados em meio às disputas do poder. Sobretudo para Marcelo isso é de grande importância, como ex-partidário do presidente Hipólito Yrigoyen, deposto em 1930, em função de um golpe militar apoiado pela elite conservadora do país. Não à toa, o comandante do golpe foi o General Uriburu, meio parente de Esperancita, a filha de Luciano com quem Marcelo se casará para depois abandonar.

Mas essa não seria a única derrota de Marcelo, pois, se pode intuir o seu “segundo” desaparecimento em função do golpe e do regime militar instalado em 1976. Não se pode precisar se Marcelo foi mais uma das milhares de vítimas do regime, porém, fica claro que Renzi não encontrará mais o tio, e que os papéis de Enrique Ossório e a tarefa de estabelecer uma nova interpretação da história argentina, cabe agora a ele.

Uma das frases mais marcantes constantes no diário de Enrique Ossório é a respeito do exílio, no qual diz: “O exílio ajuda-nos a captar o aspecto da história em seus restos, suas sobras, porque é o verdadeiro aspecto do passado que nos condenou a esse desterro”.¹⁵ Tal frase pode servir como forma de entrada para o final do romance, em que se tem a passagem que talvez possa ser apontada de maior impacto, em que o professor polonês, Tardewski, explica a Piglia o que seria sua pesquisa na Europa, antes de sua fuga para a Argentina.

Tardewski expõe a visão do horror e da violência mais abjeta por intermédio de algo que mobilizara seus estudos, uma suposta convivência em Praga, entre o final de 1909 e início de 1910, do ditador alemão Adolf Hitler com o escritor tcheco Franz Kafka.

¹⁴ Piglia, 2010, p. 52.

¹⁵ Piglia, 2010, p. 55.



Hitler, fugindo do serviço militar, teria se exilado em Praga. A história oculta, a verdadeira história revelada por Tardewski, seria uma mancha no passado de Hitler, cujo motivo do exílio, se revelado significaria a infâmia para um homem cujo discurso militarista, intolerante e radical, criou uma das maiores máquinas de assassinio da história.

A revelação da covardia de Hitler daria, assim, um novo sentido para a história. Seu exílio se tornaria a chave para um novo entendimento a respeito do verdadeiro caráter do ditador, da mesma forma que os papéis de Enrique Ossório seriam, na visão de Marcello Maggi, não apenas o resgate moral do homem jogado no rol de infâmia reservado aos traidores, mas capazes ainda de fornecerem uma nova interpretação da história argentina.

Na figuração de Piglia a respeito de Hitler, o homem que levaria milhões à morte estaria sendo gestado no jovem que se encontra com Kafka, e, desse encontro, o jovem Kafka teria vislumbrado um mundo de horror que seria expresso em seus contos e romances. Assim:

A utopia atroz de um mundo transformado em uma grande colônia penal, é disso que lhe fala Adolf, o desertor insignificante e grotesco, que fala a Franz Kafka, que sabe ouvi-lo, na mesa do Café Arcos, em, Praga, em fins de 1909. E Kafka acredita nele. Acha que é *possível* que os projetos impossíveis e atrozes daquele homenzinho ridículo e famélico se realizem e que o mundo se transforme naquilo que as palavras estavam construindo: O Castelo da Ordem e da Cruz gamada, a máquina do mal que grava sua mensagem na carne das vítimas. Então ele soube ouvir a voz abominável da história?¹⁶

Dessa forma, a partir das palavras de Tradewski:

O gênio de Kafka está no fato de ter compreendido que se aquelas palavras podiam ser ditas, então é porque podiam ser realizadas. *Ostara*, a deusa germânica da primavera. Conte-me tudo do princípio ao fim. Porque o que o senhor planeja é tão atroz que ao ouvi-lo só posso dissimular meu terror. As palavras preparam o caminho, são precursoras dos atos por vir, as faíscas dos incêndios futuros. Ou será que já não estava sentado sobre o

¹⁶ Piglia, 2010, p. 196-197.



barril de pólvora que transformou seu desejo em fato? [...] Ele sabe ouvir, ele é aquele que sabe ouvir.¹⁷

Kafka seria aquele que ao ouvir o desvario do alucinado Hitler, teria entendido que as palavras e ideias quando expressas carregam o potencial de existir. Sua literatura seria então a representação do horror por vir, e como tal só poderia ser expressa através do signo do absurdo:

O senhor leu *O processo*, diz Tardewski. Kafka soube ver até no detalhe mais preciso como o horror estava se acumulando. O romance apresenta de maneira alucinante o modelo clássico do Estado transformado em instrumento de terror. Descreve a maquinaria anônima de um mundo onde todos podem ser acusados e culpados, a sinistra insegurança que o totalitarismo insinua na vida dos homens, o tédio sem rosto dos assassinos, o sadismo furtivo. Desde que Kafka escreveu esse livro, a pancada noturna chegou a inúmeras portas e o nome dos que foram arrastados para morrer *como um cão*, como Joseph K., é legião.¹⁸

Dessa forma se tem mais um dos sentidos que *Respiração artificial* pode assumir, que seria a capacidade que a literatura tem de enxergar nos interstícios da vida cotidiana, o horror e a violência que se esconde na vida cotidiana. Kafka seria então mais um dos detetives de Piglia. O puro pensador que consegue enxergar o que está oculto e apontar o absurdo nas ações, na linguagem e nas estruturas sociais construídas pela sociedade. Em Kafka, a relação paranoica com a realidade toma a forma do desespero, capaz de estabelecer “uma relação incompreensível entre a literatura e o futuro, uma estranha conexão entre livros e a realidade”.¹⁹

Essa relação une as partes do romance, da mesma forma que norteia a escrita da história que interessa a Maggi, que olha o passado com a intenção de entender o presente e assim imprimir um novo sentido ao futuro. Em seu intento ainda se encontra a esperança de não ver o passado como uma sucessão de derrotas, como uma forma de enxergar uma possibilidade de futuro em meio à violência da ditadura argentina. Porém, para Kafka, o futuro vislumbrado nas palavras de Hitler significa a derrota futura, quando milhões judeus seriam massacrados pelo absurdo nazista:

Kafka faz em sua ficção, antes de Hitler, o que Hitler disse que ia fazer. Seus textos são a antecipação daquilo que via como

¹⁷ Piglia, 2010, p. 197.

¹⁸ Piglia, 2010, p. 197.

¹⁹ Piglia, 2010, p. 93.



possível nas palavras perversas daquele Adolf, palhaço, profeta que anunciava, numa espécie de sopor letárgico, um futuro de uma maldade geométrica. Um futuro que o próprio Hitler via como impossível, sonho gótico onde chegava a transformar-se, ele, um artista piolhento e fracassado, no Führer. Nem o próprio Hitler, tenho certeza, acreditava em 1909 que aquilo fosse possível. Mas Kafka sim. Kafka, Renzi, disse Tardewski, sabia ouvir. Estava atento ao murmúrio enfermizo da história.²⁰

Piglia indica ainda outra possibilidade de significação para a literatura de Kafka, o de ser a tentativa de exprimir em palavras o horror que só se pode sentir ou intuir, e que por isso seria indizível. Kafka, como judeu, na construção literária de Piglia entendeu os meandros do discurso racista. Sobre ler o futuro, entender o que resultaria do ódio irracional que leva a destruição e à morte.

A forma que a escrita de Kafka assume seria, dessa forma, a tentativa de se aproximar desse indizível que busca se aproximar da violência mais abjeta e do horror que dela decorre:

Mas ao mesmo tempo soube que os escritores realmente grandes são aqueles que sempre enfrentam a impossibilidade quase absoluta de escrever. Sobre aquilo de que não se pode falar, o melhor é calar, dizia Wittgenstein. Como falar do indizível? Essa é a pergunta que a obra de Kafka tenta, repetidamente, responder. Ou melhor, disse, sua obra é a única que, de maneira refinada e sutil, atreve-se a falar do indizível, daquilo que não pode nomear. Que diríamos hoje que é o indizível? O mundo de Auschwitz. Esse mundo está além da linguagem, é a fronteira onde se encontram as cercas da linguagem. Arame farpado: o equilibrista caminha, descalço, sozinho lá em cima, e procura ver se é possível dizer alguma coisa sobre o que está do outro lado. Falar do indizível é pôr em perigo a sobrevivência da linguagem como portadora da verdade do homem.²¹

²⁰ Piglia, 2010, p. 198.

²¹ Piglia, 2010, p. 202. Como um livro que fala e teoriza a respeito da literatura, nele se encontra uma imagem, via oposição a James Joyce, outro grande escritor do século XX, que busca definir a escrita de Kafka: “Joyce? Procurava despertar do pesadelo da história para poder fazer belos jogos de malabarismo com as palavras. Kafka, em



Respiração artificial é um livro sobre a história, sobre o horror da história cujo símbolo maior no século XX foi o holocausto, mas que na Argentina dos anos 1970 encontrava um par, mesmo que em menor escala, na violência da ditadura que no momento de sua escrita assassinava milhares de argentinos. Por intermédio dos massacres registrados na história de seu país, e na própria história da página mais nefasta da Segunda Guerra Mundial, Piglia escrevia sobre o seu presente histórico, sem em nenhum momento citá-lo diretamente. A ditadura é a trama oculta que dá sentido a tudo que é dito no romance.

E a história é ainda o significante que dá sentido à razão cartesiana que engendrou a máquina nazista de morte. O assassinato em escala industrial do holocausto, mas também a história de massacres na Argentina, como os indígenas dizimados para a expansão das grandes fazendas de gado, símbolo e poder de fato dos detentores do poder econômico. Mas também das ditaduras da América do Sul.²²

Se a história é o significante, por vezes oculto, por vezes expresso, a literatura, por seu lado, é a metáfora. Investigar o passado para descobrir os crimes do presente é a tarefa de Renzi e seu tio. É a metáfora do gênero policial assentado no pensamento puro, que permite o acesso ao que de outra forma se manteria oculto no cotidiano ou nos discursos do poder. É a metáfora, ainda, que permite que o pensamento paranoico encontre sua forma, mas também seja desmontado. É a metáfora do detetive que lê o mundo, do pensamento que se depara com o que existe de mais sombrio na alma humana, que a problematiza, e muitas vezes a decifra.

É a metáfora ainda da razão pura. O pensamento como busca de entendimento, mas que também engendra o que de mais terrível o homem pode realizar. Não à toa Piglia associa razão e morte:

No fundo, visto assim, poder-se-ia dizer que Descartes escreveu um romance policial: como pode o investigador, sem sair de seu assento diante da lareira, sem sair de seu quarto, usando apenas a razão, deixar de lado todas as pistas falsas, destruir uma a uma

compensação, acordava, todos os dias, para *entrar* naquele pesadelo, e sobre ele procurava escrever” (Piglia, 2010, p. 202).

²² E em relação a estas, não é difícil relacionar os instrumentos de tortura tão comuns nesses países, como a *picana elétrica* tão usada na Argentina, com a máquina punitiva de *A colônia penal*, de Kafka. Em ambos existe o sentido da punição como fim último, com mais uma vez Kafka sabendo ler a realidade e a antecipando, como no caso das ditaduras da América do Sul.



todas as dúvidas, até conseguir finalmente descobrir o criminoso, isto é, o *cogito*. Porque o *cogito* é o assassino.²³

Entretanto, a metáfora literária de Kafka, daquele que sabe ouvir e por isso pode imaginar um futuro a partir do que ouve, é a própria simbologia da literatura. Kafka como um detetive que antecipa o futuro, que enxerga as pistas, as decifra, e cria um mundo que tenta expressar o mais puro horror oriundo do que é possível em função do que constitui o humano.

Referências

PIGLIA, R. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Debolsillo, 1986.

PIGLIA, R. *Respiração artificial*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PIGLIA, R. Teoria do complô. *Serrote*. São Paulo, n.2, p.96-111, jul. 2009.

Enviado em: 30/09/2024

Aprovado em: 30/10/2024

²³ Piglia, 2010, p. 182-183.