

A escrita do Impossível: o vazio de Deus em Kafka e Dostoïevski

PALAVRAS-CHAVE: Deus, morte, vida, impossível, vazio, música, omnitude, animalidade, solidão, subterrâneo.
KEY WORDS: God, death, life, impossible, void, music, omnitude, animality, solitude, underground.

Que haverá de mais alegre que a crença num deus lar?
(Kafka)

Uma lenta humildade penetra no quarto
Que habita em mim na palma do repouso.
(Tristan Tzara)

A religiosidade foi, desde sempre, um tema muito pouco pacífico na expressão literária. O intricado tecido de que se urde o tema, pode resultar tão-somente do entusiasmo da leitura que progressivamente procura nas palavras lidas evidências, tão vivas quão inesgotáveis, do projeto heurístico que nos propomos. A tentação de reconhecer uma confluência de visões do religioso em escritores como Kafka e Dostoïevski é grande, ainda que não inteiramente despropositada. Tentaremos, acima de tudo, não nos aventurar em interpretações deformadoras do sentido original dos textos, que nunca tocarão certezas, mas antes possibilidades. E é no âmbito da possibilidade que nos movemos.

Partiremos das expressões do religioso, sobretudo, n' *O Processo*, n' *A Metamorfose*, n' *O Covil* e nas *Investigações de um Cão* de Kafka e nas obras dostoievskianas, em *Crime e Castigo* e em *Cadernos do Subterrâneo*, por vislumbrarmos nelas a expressão de um ceticismo transcendental¹ que, em especial, no escritor Franz Kafka, toca as raias do absurdo angustial, ao proclamar a suma ignorância e a absoluta transcendência e ambiguidade de Deus.

¹ Jorge de Sena reconhece na meditação chestoviana, no *Prefácio* da obra do filósofo Chestov, *Revelações da Morte*, um ceticismo transcendental, isto é, “um cepticismo que não é crítica do conhecimento mas declaração da sua inutilidade espiritual, um cepticismo que, proclamando a “suma ignorância”, ao mesmo tempo nega a ciência moderna e a “douta ignorância” de Nicolau de Cusa, e se alheia da própria meditação filosófica, contra a qual é uma contra meditação, para colocar-se à margem (...) como quem se recusa a deixar-se prender nas malhas

A nebulosidade religiosa, que da escrita do escritor de Praga sobressai, parece ser estrategicamente pensada, uma vez que, nas suas obras, as dúvidas suplantam as certezas e as omissões as explicações. Tudo parece falso, esquivo, ambíguo, interminável e indefinido no mundo d' *O Processo*. “Os textos célebres do *Processo*, diz-nos Deleuze, na obra *Kafka para uma literatura menor*, “apresentam a lei como uma pura forma vazia e sem conteúdo, cujo objectivo permanece inconhecível: a lei, por consequência, só pode ser enunciada numa sentença, e a sentença só pode ser conhecida através de um castigo. Ninguém conhece o âmago da lei” (Deleuze, 2003: 80). A inutilidade em que Kafka faz recair a transcendência, já tinha sido enunciada pelo escritor russo Fiodor Mihailovitch Dostoievski, e sumamente evidenciada, através das ironias dialéticas, por Léon Chestov, pseudónimo de Lev Isaakovitch, em *As revelações da morte*.

O mundo n' *O Processo* é o mundo que já figurava em *Crime e Castigo*, é o submundo do subterrâneo, claustrofóbico e obscuro dos tribunais, a partir do qual se ergue uma pirâmide infinita e babilónica, de degraus aos quais ninguém parece ter acesso. No seu topo, avisa-nos Plotino, “Adrastea vela, para que não fique impune qualquer ultraje à lei. A vítima não interessa, Adrastea não pensa nela e castiga o autor da desordem. (...) O mal está em o delinquente haver violado a lei” (*apud* Chestov, 1960: 62). A ilustração de raiz neoplatónica de Plotino será a mesma que encontramos n' *O Processo*. Da entidade que está no alto, isto é, da Lei, Kafka nada nos diz. Para já, ficamo-nos por uma alegoria religiosa, em que Deus é a Lei, partindo da leitura da parábola *Diante das Portas da Lei*, narrada no capítulo, “Na Catedral”.

A absoluta transcendência da Lei lança o protagonista da obra, Josef K. num labirinto de contradições e situações paradoxais, sem que chegue a perceber a complexidade do processo que o envolve e, mais propriamente, de que é acusado. Quando, no início do romance, Josef K. “certa manhã, sem que tivesse feito qualquer mal, foi preso” (Kafka, 1999: 33), vê-se imediatamente lançado numa alucinante espiral inverosímil, de contornos oníricos². Os guardas não lhe fazem nenhuma acusação específica, o seu pecado parece ser o de um intolerável sentimento de culpa, que o Tribunal consegue pressentir nos humanos. Trata-se de uma *culpa sem nome*, de um pecado indeterminado, que parece datar antes dele e perse-

necessariamente racionais e lógicas de um pensamento que se pretende senhor de si próprio e não apenas das contradições dos outros” (*apud* Chestov, 1960: s/p).

² O mundo onírico parece ser, aliás, uma recorrência nas obras Kafkianas, o que nos poderá remeter para o papel do sonho, que Platão denominara *caverna* e Dostoievski *subterrâneo*, como forma de alusão a um mundo de trevas e de sombras que as personagens tomavam por real. Também *A Metamorfose* começa quando Gregor está a acordar, o que nos leva a questionar a natureza onírica da narração: “Certa manhã, ao acordar após sonhos agitados, Gregor Samsa viu-se na sua cama, metamorfoseado num monstruoso insecto” (Kafka, 2002: 7).

guir todo o *homem moderno*, maculando para sempre a sua alma³. Preso sem grades, Josef K. debate-se, ao longo de toda a obra, para provar a sua inocência⁴.

Tal como Dostoïevski, o autor de *Cadernos do Subterrâneo* que, segundo nos dizia o filósofo russo Léon Chestov, na já citada obra *Revelações da Morte, vivia a vida pelos olhos da morte*, sempre oprimido pela *parede de pedra* que não conseguia derrubar, assim, Josef K. n' *O Processo* vivia amuralhado num labirinto caótico e paradoxal, sem conseguir ajuizar de uma forma lógica e equilibrada se a Lei seria a salvação ou condenação para um homem como ele perseguido pela culpa.

A tessitura analógica não deixa margem para dúvidas, enquanto Kafka nos fala do Tribunal, formado por salas claustrofóbicas, irrespiráveis e sombrias, gabinetes subterrânicos e corredores sufocantes, Dostoïevski fala do Subterrâneo, como um sítio repulsivo e opressivo e, no fundo, ambos parecem falar da *Caverna* de Platão. Segundo o conhecido biógrafo Pietro Citati, o aforismo de Kafka é precisamente o *Poço de Babel*, que reevoca o subterrâneo de Dostoïevski: “A sua descrição do lugar luminoso do ser, tinha sido, talvez apenas uma ilusão. Mas havia cavado o Poço de Babel: como Dostoïevski havia procurado, cada vez mais profundamente, na noite e nos abismos. Tinha descido ao covil do animal, ao subsolo de Deus. Descrevera o tremendo Ser do Mal, a existência do homem no pecado, o duplo cárcere” (Citati, 2001: 225). Nesse *Poço de Babel* insondável, o homem viveria acorrentado a leis e princípios cegos, que tornavam a sua vida insuportável. Para fugir à *omnitudo*, isto é, à “consciência comum, fora da qual os homens não sabem conceber a existência” (Chestov, 1960: 35), o homem do subterrâneo, aquele que habita o *Subsolo de Deus*, deixa-se atrair pelo inesperado, pelas trevas, pelo capricho, por tudo aquilo que, aos olhos do homem de ação, é tido como ignominioso e desprezível.

Consciente de que as leis cloroformizam o impulso de liberdade, a inquietação criadora, a natureza individual do ser, o homem que habita as profundezas do *Subsolo de Deus*, aspira a despojar-se da consciência comum. Sabe desde já, que o tal *pedacinho do céu*, de que falava Chestov a propósito da *Alegoria do Subterrâneo* de Dostoïevski, não suporta a posse em comum, desintegrando-se quando os homens de consciência vulgar o tentam captar. O

³ É notável o trabalho biográfico que o ensaísta Pietro Citati faz de Kafka, em *Kafka, Viagens às profundezas de uma alma*, onde diz: “Tal como Kafka o representa, Josef K. é um homem só, árido, seguro de si, arrogante, presunçoso, convencido da sua boa fé e da sua inocência, regrado, agressivo, autoritário, egoísta, incapaz de compreender os outros, sedento de sucesso, um pouco megalómano. Possui os defeitos de um «homem moderno»” (Citati, 2001: 162).

⁴ Nessa manhã, após ter sido informado da sua prisão, o inspetor dá a conhecer a Josef K., a situação paradoxal em que se encontra: “o senhor não me compreendeu bem, está preso, é certo, mas isso não o deve impedir de trabalhar nem de continuar a levar uma vida normal” (Kafka, 1999: 47-48). Esta situação ambígua vivida por K., não passa despercebida a Pietro Citati que a generaliza a toda a condição humana: “Ele fica livre e prisioneiro, sem correntes e recluso- como todos nós que vivemos do mesmo modo numa prisão sem grades” (Citati, 2001:163).

desassossego em que vive o homem do subterrâneo que parece amar o caos e abominar a ordem, arrebatá-lo para uma vida meteórica, marginalizada e escoraçada dos outros.

Com efeito, o homem do subterrâneo é, por opção própria, o mais infeliz e miserável dos seres, sedento de prosseguir a sua demanda contra o velho adversário, o *dois e dois quatro*. Perfazendo tal monodrama trágico, Dostoïevski vai exhibir a sua natureza sub-humana, sob a forma do *rato de consciência alargada*. “O desgraçado rato”, diz Dostoïevski, “para além da sua baixeza original, teve tempo de se rodear do círculo formado pelas questões e pelas dúvidas, e por outras nojices que tais; a uma pergunta única acrescentou o rato tantas outras perguntas sem resposta que viu amontoar-se à sua volta uma espécie de lodaçal mortífero, um monturo fétido, composto das suas dúvidas, inquietações e, para terminar, dos escarros que lhe cuspiam os espontâneos homens de ação que, rodeando-o gravemente como seus juizes ou tiranos, o cobrem de ridículo rindo a bandeiras despregadas” (Doistoïevski, 2000: 22-23). Perante a impossibilidade de conhecimento integral, só restaria ao *rato de consciência alargada* a entrega a uma profunda humilhação, como forma de assumir o castigo de uma culpa milenar, datado *ab initio*, cimentando o autodesprezo e a vexação, uma vez que, perante a falsidade da vida, a alegria do homem comum torna-se-lhe risivelmente grotesca. Compreende-se, por conseguinte, que só o sofrimento extremado tenha sentido para alguém que reconhece quão ilusória é a vida, regozijando-se na auto-humilhação e no autodesprezo, como forma de se sentir o mais miserável, infeliz e mesquinho dos seres. Gradualmente, esta auto-humilhação, estoicamente construída, dará origem a uma raiva perpétua contra si mesmo: “Quarenta anos a fio ele ruminará até às últimas, até aos mais escabrosos pormenores, a sua humilhação, e, de cada vez, há-de acrescentar-lhe outros pormenores ainda mais vergonhosos, nutrindo-se da sua raiva maldosa e escarnecendo de si mesmo com a sua própria fantasia” (ibid.: 23).

A entrega desenfreada ao sofrimento é o que se depreende da atitude paradoxal do narrador de *Cadernos do Subterrâneo* que, ao encontrar-se miseravelmente doente, recusa tratar-se, retirando grande deleite desse estado, que entende como uma “espécie maldita de doçura vergonhosa [que] depois virasse um gozo, um gozo franco e grave” (Dostoïevski, 2000: 19). No cerne de tal procedimento, encontra-se um esforço de aquietação e coagulação perante o esvaziamento de sentido da própria vida, como afiança Dostoïevski: “esse gozo provém de uma consciência demasiado nítida da nossa baixeza; de nós próprios que estamos nas últimas; e que isto é torpe, e que não há meio nenhum de nos sentirmos melhor; que não nos resta qualquer saída, que nunca na vida havemos de ser diferentes; que, mesmo tendo tempo e fé para sermos outros, nós próprios decerto não quereríamos transformar-nos; e que, se o quiséssemos, também não poderíamos fazer nada, porque talvez seja mesmo verdade que já não temos nada em que nos transformar” (ibid.: 19). Para além de depararmos com uma atitude de calculada submissão face à condição miserável e consumada da vida, por parte do narrador de *Cadernos do Subterrâneo*, podemos igualmente constatar que todo esse calculismo,

tem a ver com a procura de uma autodemarcação em relação aos outros, que se enredam em projetos e em ambições inúteis, arquitetando castelos de areia sempre sujeitos ao precoce e inevitável desabamento. Ao refugiar-se numa feroz e ruminante apatia, o *rato de consciência alargada* previne-se, antes de mais, contra as malhas ilusórias da trama da existência.

Se, na verdade, Dostoïevski e Kafka partilham a mesma concepção ilusória da existência, o posicionamento das personagens nas respetivas obras é radicalmente oposto. Se por um lado, Josef K. jamais se demite de agir contra as causas da injustiça de que é vítima, ainda assim, ele nunca vai encetar um processo de humilhação dolorista à escala napoleónica como assistimos no caso de Raskolnikov em *Crime e Castigo*⁵. Porque, enquanto os heróis dostoievskianos se sonham lançar a perder, empreendendo um gesto de *hybris* transcendental, que libertasse o homem da contingência das leis humanas, já no caso de Josef K., sem que compreenda a misteriosa totalidade do seu processo, que o transladaria a um Tribunal Celeste, com uma justiça infalível e transcendental, deixa-se acomodar, numa morna indiferença e curiosidade apática, sem conseguir verdadeiramente desamarar-se da lei que o constrange, num impulso vital de autopreservação. Josef K. não revela aquela angústia agonizante e avassaladora, aquele fermento inquietante e torturante, a que Stefan Zweig chamava *força demoníaca*, referindo-se-lhe como "aquela inquietação originária e essencial com que cada indivíduo nasce e que o arranca para lá de si mesmo em direcção ao infinito, aos elementos primordiais, como se a natureza por assim dizer tivesse deixado em cada alma individual uma parte inalienável e inquieta do seu caos de outrora, uma parte que com impaciência e paixão quisesse regressar a essa elementaridade sobre-humana, supra-sensível" (Zweig, 2004: 8). Na verdade, Josef K. parece representar o homem de consciência comum que se deixa agonizar por um processo que, apesar de lhe parecer incompreensível, não consegue escapar às suas malhas, deixando-se julgar e condenar de forma irremediável. A estratégia adoptada poderia ser entendida como desafiadora, na senda de um discurso dostoievskiano, se conseguíssemos divisar, na personagem kafkiana, sinais de uma vontade arditamente calculada de se imobilizar conscientemente na inércia, enquanto expressão evidente de revolta contra o sistema.

⁵ De resto, Harold Bloom, em *How to Read and Why*, não nos deixa de modo algum indiferentes perante a sua análise de *Crime e Castigo*, ao defender a disposição napoleónica que fundamenta o crime fortuito de Raskolnikov: "O leitor não pode se não dar-se conta de que Raskolnikov está profundamente dividido entre o impulso de se arrepender e a convicção de que a sua personalidade napoleónica necessita expressar-se plenamente. Também em Dostoïevski há uma divisão subtil, já que Raskolnikov não sente arrependimento até ao epílogo do romance" (Bloom, 2000: 176). Como constatamos, Bloom relega para segundo plano o arrependimento pelo crime cometido, pondo a tónica na personalidade megalómana, isto é, na procura de um ato sublime capaz de confrontar a sua personalidade com a conduta infratora que lhe esteve subjacente. No fundo, compreende-se que aquilo que Raskolnikov pretenderia, antes de mais, seria ampliar a visão de si próprio, pelo que a prática do crime surge como forma hermenêutica endógena de crise. Em si mesmo, o assassinato das duas mulheres não assume qualquer valor, porquanto vítimas inocentes de um crime hediondo; o que de facto parece estar em questão no romance é, precisamente, a consciência do agente do crime, sobretudo no concernente ao seu posicionamento face à infração da lei e, conseqüentemente, à culpa e ao castigo.

Contrariamente a esta passividade, o herói do subterrâneo sabe que *Deus só exige o Impossível*⁶, pelo que consciente da sua humana fraqueza, sem jamais se imobilizar na contemplação inerte do seu cárcere terreno, desenvolve uma inércia consciente⁷, que poderá ser entendida como o mais calculado cinismo.

Apesar de tudo, facilmente se percebe que a estratégia da luta contra as evidências, contra a *parede de pedra* ou contra todas as portas do imenso Tribunal, não é de forma alguma salvacionista em nenhum dos casos, no entanto, n' *O Processo* a falta de esperança, a inutilidade espiritual, parece-nos ainda mais insuportável e ensurdecadora. O pensamento de Kafka afasta-se irremediavelmente da Fé Cristã, ao renunciar a qualquer tipo de salvação, desaguando no silêncio e no vazio siderais. E é sob a égide desta utopia negativa, que se compreendem as palavras vaticinais de Pietro Citati: “Na Caverna de Kafka, a luz do sol não se reflecte” (Citati, 2001: 223).

A verdade é que o protagonista d' *O Processo*, Josef K. não parece ter sido visitado pelo *Anjo da Morte* e, portanto, não seria detentor do *dom maldito da segunda visão* tal como fora o herói do subterrâneo⁸. “Doistoïevski”, diz Chestov “graças à segunda vista, logo notou que a experiência, na qual os homens baseiam a ciência, é uma teoria, não uma realidade” (Chestov, 1960: 54), passando a viver sem certezas e sem convicções, num gesto redobrado de negação à ordem.

A *Parábola do Anjo da Morte* é, sem dúvida, o cerne do pensamento dostoiévskiano, que dota o homem do subterrâneo de uma outra visão lúcida, passando a ver para lá das evidências, a que todos chamam de certeza, o tal *pedacinho de céu*, como dizia Chestov⁹. Expulso da ordem comum, o herói do subterrâneo mergulha na amargura do sofrimento, sem jamais erguer as mãos em sinal de súplica: “o facto, por si só, de a parede ser de pedra e eu ser tão frágil não é razão para me submeter” (Dostoïevski: 2000: 25). E, neste turbilhão de raiva demoníaca, vai acabar por culpabilizar os homens e a si próprio pela *parede de pedra*: “há uma culpa nossa, própria, mesmo na existência daquele muro de pedra, embora seja nitidamente evidente que não temos culpa nenhuma, e, em consequência disso, rangendo os dentes em silêncio e no desespero da impotência, imobilizamo-nos voluptuosamente, na inércia” (ibid.: 26).

Nisto consiste o verdadeiro heroísmo de Dostoïevski, enquanto vontade insaciável de desacorrentar os liames do real e de arrancar das mãos o leme da vontade. Ao mesmo tempo, eleita e amaldiçoada, porque presa a um mundo de que se quer libertar, mas penetrada do

⁶ Cf. Chestov, 1960: 43.

⁷ Cf. Dostoïevski, 2000: 61.

⁸ Cf. Chestov, 1960: 54.

⁹ Tal como Raskalnikov, em *Crime e Castigo*, que “quis libertar-se da consciência comum, e transformou-se, como era de esperar, não num deus, mas num animal feroz. E assim ficou até “tomar consciência da mentira que nele e nas suas convicções estava”. Só esta consciência, explica Dostoïevski podia pressagiar a crise a atravessar, crise de futura ressurreição, de nova concepção do mundo” (Chestov, 1960: 70-71).

sopro insurreto, a figura do herói do subterrâneo alimenta-se da volúpia do seu sofrimento, do seu mais pungente martírio, sem que deseje alcançar a cura. A calculada indiferença e a própria solidão a que se remete são potenciadoras de uma dialética que culmina numa ascese por negação: de si, do mundo e dos outros, desenvolvendo uma personalidade livre e independente que se opõe à *parede de pedra e às leis humanas*. Com efeito, justifica Dostoïevski, comparando o homem de ação com o homem detentor da dupla visão: “Para eles, a parede não é o mesmo obstáculo que para nós, homens que pensamos e, em consequência, não agimos” (ibid.: 21).

Este esclarecimento põe em evidência a força da silenciosa, mas audaciosa inércia, de que se logra Dostoïevski, como fermentadora de caos e demolidor da falsidade, que era a ordem estabelecida.

N’ *O Processo* de Kafka a problemática do religioso parece tornar-se mais evidente na *Parábola Diante das Portas da Lei*, assumidamente como a chave do romance. A pretexto de uma visita guiada pela cidade que o diretor do Banco lhe pedira para fazer a um correspondente italiano, Josef K. entra na Catedral. O desencontro inexplicável com o italiano, como de resto tudo o que vinha a acontecer na sua vida, coloca-o diante de um sacerdote que parece esperá-lo com o objetivo de lhe dizer que está enganado a respeito do Tribunal, passando a citar-lhe uma passagem dos *textos introdutórios à Lei* – a referida *Parábola Diante das Portas da Lei*. Enquanto caminham lado a lado, na escura nave lateral, o sacerdote conta a insondável e enigmática parábola: a Lei é guardada por um porteiro e, quando um dia o homem do campo lhe pede para entrar, o porteiro vai constantemente adiando a sua entrada, até ao resto da sua vida. Na verdade, a porta da Lei sempre esteve aberta para o homem do campo. E o desafio não deixa de ser lançado pelo porteiro quando, ao perceber que o homem espreitava o que estava para lá da porta, lhe diz: “Se te sentes tão atraído, tenta entrar apesar da minha proibição. Mas nota: sou poderoso. E sou apenas o ínfimo dos porteiros. De sala em sala, porém, há porteiros cada vez mais poderosos. Nem sequer eu posso suportar a mera contemplação do terceiro” (Kafka, 1999: 260). E perante isto, o que faz o homem do Campo? Limita-se a esperar, comodamente sentado, anos a fio, que o porteiro o deixasse entrar. E quando, antes de morrer, pergunta ao porteiro: “Se todos aspiram a conhecer a Lei (...) como se explica que durante estes anos todos ninguém, a não ser eu, pedisse para entrar?” (ibid.: 261-262), finalmente percebe que, se não entrou, foi por culpa sua, uma vez que a porta lhe estava destinada. Como esclarece o porteiro: “Aqui, ninguém, a não ser tu, podia entrar, pois esta entrada era apenas destinada a ti. Agora vou-me embora e fecho-a” (ibid.: 262).

Difícilmente se chegará a um sentido literal desta parábola. O que fica claro, para já, é o carácter paradoxal, longínquo, inatingível da Lei, que aqui representa Deus. O Deus kafkiano é, portanto, secreto e indecifrável. Eis o paradoxo do Divino em Kafka. Ninguém jamais conhecerá o âmago da Lei, que se apresenta incognoscível para todos.

Tal como é apresentada, a Lei não parece ser do domínio do conhecimento, antes da necessidade. Como explica o sacerdote a Josef K. ao referir-se ao porteiro, sem antes deixar de sublinhar a relação metonímica entre a Lei e o porteiro: “não se é obrigado a considerar verdadeiro tudo quanto ele diz, deve apenas considerar-se necessário” (ibid.: 268). Partindo, pois, do pressuposto de que a lei é determinada pela necessidade, diz o filósofo Deleuze: “como a lei não tem objecto de conhecimento, só é determinada ao ser enunciada, e só se enuncia no acto de castigo: enunciado no próprio real, no próprio corpo e na própria carne; enunciado prático que se opõe a qualquer proposta especulativa” (Deleuze, 2003: 82). À luz deste pensamento, pressupõe-se que a lei seja desprovida de toda a interioridade pois, como diz o guardião da porta, *os escritos precedem a lei*. O que segundo Josef K. transformaria “a mentira (...) em ordem universal” (Kafka, 1999: 268). Parece-nos ser precisamente aí que reside o cerne da questão do divino em Kafka, para quem, parece ser apenas no paradoxo, na mentira, nas trevas que a verdade se revela¹⁰. A impossibilidade de conhecer a verdade em Kafka, deverá ter o seu cadinho no mito adâmico, uma vez ter sido o desejo de conhecimento que concebeu o pecado; pelo que se pode concluir que o conhecimento, em todas as suas formas, é eminentemente gerador de mentira e de cegueira¹¹.

A porta da Lei parece ter estado sempre aberta, à espera do homem do campo, como provavelmente à espera de Josef K. Todavia se o homem do campo não conseguiu chegar até ela, o que terá falhado neste processo heurístico? Não podemos culpabilizar o porteiro como tentou fazer Josef K. ao ouvir a parábola, uma vez que, como diz o sacerdote, tratava-se de um homem zeloso a cumprir uma missão, ainda que a sua obrigação fosse aparentemente incompreensível ao homem do campo. Ora, uma vez que a porta lhe estava destinada, faltou

¹⁰ Sendo a verdade indizível, Kafka opta pela mentira, partilhando da cegueira de Chestov, em *Revelações da morte*: “a mentira é superior à verdade” (Chestov, 1960:129). Gilles Deleuze vai desconstruir esta questão da mentira n’ *O Processo*, pondo a tónica no desejo: “Numa primeira impressão, é tudo falso no *Processo*: até a lei, contrariamente à lei Kantiana, faz passar a mentira por regra universal: Os advogados são falsos advogados, os juizes são falsos juizes, *advogados de-vão-de-escada, empregados venais e desleais*, ou, pelo menos, tão subalternos que escondem as verdadeiras instâncias e os *tribunais de justiça inacessíveis* já não se deixam representar. No entanto, se esta primeira impressão não é definitiva, é porque há uma força do falso e que não é bom considerar a justiça em termos de verdadeiro ou falso. A segunda impressão é ainda muito mais importante: *onde se julgava que havia lei, há, de facto, desejo e apenas desejo*. A justiça é desejo, e não é lei” (Deleuze, 2003: 89).

¹¹ No que concerne à questão da falta de garantia adveniente do autoconhecimento para Kafka, atente-se nas palavras de Pietro Citati a respeito do desejo de Josef K. escrever a sua autobiografia, como forma de se defender da acusação que pesa sobre si: “Kafka não tem palavras suficientes para condenar o desejo vão de Josef K.: a confissão, a auto-observação, a auto-análise, a psicologia, tudo formas disfarçadas do mal. Confissão e mentira são a mesma coisa. Para se poder confessar, mente-se. Aquilo que se é não se pode exprimir, exactamente porque se é; só se pode comunicar aquilo que não se é, a mentira. Conheçam-se a si próprios é a palavra da serpente. A psicologia analítica não faz senão reflectir o mundo terreno na superfície celeste da alma. Se queremos alcançar a verdade indivisível em nós, temos que nos ignorar, que nos destruir, como ensinam os místicos: encontrar aquilo que somos debaixo das aparências; não agir, ou construir-nos, ou impor-nos uma autodisciplina, mas contemplar passivamente o imenso círculo da nossa alma tranquila” (Citati, 2001: 214).

por ventura fé suficiente ao homem do campo para entrar. Ou se quisermos, na senda de um discurso dostoievskiano, diríamos que o que falhou nas atitudes, tanto do homem do campo como de Josef K. foi a mais petrificante imobilidade com que se deixaram sepultar na inércia. Enredados num acatamento submisso às leis, faltou-lhes, sem dúvida, a fremente vontade de ultrapassar todas as portas, desafiar todas as normas, transpor todas as paredes de pedras, e, desta feita, vencer o medo que tolhe a vontade do homem de consciência comum. Faltaria porventura ao homem do campo o caráter extasiado da excessividade transbordante da *hybris*, que só uma personalidade demoníaca de ascendência subterrânea evidencia.

Pietro Citati também não deixa de acusar o homem do campo de ausência de vontade insaciável e vital de sobrepujamento do real, pelo que afinca o dedo incriminador contra o homem do campo: “devia ter entrado sem pedir licença, passar a porta, aberta à sua frente sem hesitações, nem incertezas; senão entrou, foi apenas porque a sua pergunta não tinha força suficiente para suscitar uma resposta. É portanto culpado: o guarda não o enganou...” (Citati, 2001: 177). A sentença está dada, todavia, a atendermos nas palavras do ensaísta, não podemos deixar de pensar que, se por um lado, o homem aparece como totalmente livre, cabendo-lhe, portanto, a responsabilidade de interpretar os sinais confusos e enigmáticos com que o porteiro o ilude; por outro lado, seríamos ingênuos se não percebêssemos a impossibilidade de transpor as portas para chegar à Lei. Pois, como acrescenta Pietro Citati, “Deus é quem responde às nossas palavras, mas a sua resposta é sempre muda” (Kafka, 1999: 179). Na verdade, com a parábola, compreendemos a totalidade do processo que envolvia Josef K. e do qual se procurava em vão defender. O Tribunal, constituído pela multiplicidade e complexidade de processos e por uma multidão interminável de medianeiros, faz parte da misteriosa e indecifrável totalidade que é o edifício divino¹². Deus, longínquo e inacessível, espera, imperturbável, que decifremos os Seus enigmas à saída do labirinto trágico que é a vida. Não nos iludamos, porque a verdade é que essa linguagem enigmática e contraditória de que parece ser feita a linguagem de Deus jamais poderá ser compreendida pela criatura humana, que vive habituada às trevas e à ignorância¹³. Por isso, em Kafka, a esperança é sempre vazia e paradoxal.

¹² De facto, n' *O Processo*, a Lei encontra-se fora do alcance do homem. O seu acesso é regulado por um, de entre muitos porteiros, a culpa de que é acusado, vem dos tempos imemoriais de Adão e Eva, segundo uma concepção cristã, ligada ao Pecado Original. A esta luz, também Chestov se vai questionar sobre a incapacidade de o homem escapar ao Pecado Original que marca toda a criatura humana: “Será possível fugir à maldição do conhecimento? Pode o homem deixar de julgar, de condenar? Pode não ter mais vergonha de si mesmo nem do que o rodeia, como Adão e Eva antes da serpente os induzir em tentação?” (Chestov, 1960: 107).

¹³ A propósito deste sentido paradoxal e ambíguo da Lei/Deus d' *O Processo*, diz Pietro Citati cuja perspectiva teológica não salvacionista, temos partilhado: “Compreendeu que, no seu mundo, Josef K. não podia salvar-se. Devia acreditar que Deus é trevas, violência, peso, abuso – e sucumbir com relutância, com desdém, com vergonha, na noite” (Citati, 2001: 173).

A ilusão da liberdade transforma o homem numa marioneta, infinitamente submissa a um tribunal celeste. A sua liberdade é mera aparência, porque a sua condição de criatura manchada pelo Pecado Original, fá-la tatear sofregamente numa obstinação febril, pelos corredores sombrios da Lei e retroceder perante todas as portas que lhe estão fechadas. Se já o esquecêramos, Chestov recorda-no-lo: “As leis desempenham em frente da verdade o mesmo papel que as paredes e os ferros na existência de Dostoïevski” (Chestov, 1960: 95).

Ainda assim, perante a impossibilidade de vislumbrar o cume do edifício divino, de sair do labirinto do Minotauro, de conseguir ver o tal *pedacinho de céu*, não podemos deixar de salientar que o que diferencia os heróis dostoiévskianos dos kafkianos é, acima de tudo, a força letal de que são feitos, a loucura com que são atirados para dentro do ciclone da insubmissão e da rebeldia, que empresta ao drama kafkiano a visão do horror trágico, de que se desprende uma *tristesse à mourir*¹⁴, sem nesga de esperança.

A opção pelo crime, por parte do herói dostoiévskiano, contrai uma dupla ambivalência, por um lado, enquanto *meio*, intensamente doloroso e amargo, de autoachincalhamento e auto-humilhação, caldeado pelo horror às leis, e, por outro, enquanto *fim*, isto é, enquanto desígnio de soberania da vontade e desejo inexpressável de liberdade absoluta e logo, de rebeldia e insubmissão.

É desta dialética da lei e sua transgressão, na esteira de um pensamento de expressão baitalliana, a que alude Slavoj Žižek em *A Marioneta e o Anão*: “Bataille levou ao clímax a interdependência dialéctica entre a lei e a sua transgressão (...) Muitas vezes o criminoso deseja a morte como resposta para o crime, a fim de que ela lhe traga finalmente a sanção sem a qual o crime seria possível, em vez de ser o que é, aquilo que o criminoso quer que seja” (Žižek, 2003: 69). Tal drama de consciência transcendente foi experienciado por Raskolnikov, em *Crime e Castigo*, segundo nos explica o filósofo Chetov: “Raskolnikov tem o direito de perguntar: fui de facto eu quem matou a velha Isabel? (...) Em qualquer dos casos, o importante não é que o crime tenha ou não sido cometido; o importante é que haja castigo, é que de certeza o tenha havido” (Chestov, 1960: 72). Privilegia-se, assim, um castigo remissor de uma *culpa a priori* que coagiria o homem em direção à consciência lúcida da verdade de si. A opção pelo sofrimento surge, por conseguinte, entendida, segundo uma ótica dostoiévskiana, como forma de ressarcimento da nossa condição de embaraço que as leis da natureza nos impõem, isto é, como “forma do homem [se] provar a si mesmo, a cada instante, que é homem e não um pistão” (Dostoïevski, 2000: 51).

Efetivamente, para Dostoïevski, em *Crime e Castigo*, o crime surge cabalmente amparado pela consciência de culpa enraizada pela humanidade ao longo dos tempos, o que nos poderia remeter, na esteira de Freud, para um discurso edipiano que, de resto, o atento historiador das mentalidades Georges Minois não deixa escapar: “Dostoïevski não disse que «o assassinio do pai é (...) o crime principal e original tanto da humanidade como do

¹⁴ Cf. Steiner, 1996: 69.

indivíduo?»” (Minois, 2004: 34). E, mais adiante, Minois vai socorrer-se ainda do discurso edipiano para concluir: “O verdadeiro sentido do mito cristão do pecado original, reside no facto de Adão ter matado o pai” (ibid.: 347). O Crime, enquanto forma de transgressão, é visto como uma revivificação do estado de culpa sobrevivendo do pecado original, à qual subjaz uma leitura edipiana, dado o posicionamento subversivo de tal ato contra o Deus-Pai. Neste sentido, a culpa de desobediência por parte do filho-homem, incrusta-se na memória coletiva, arrastando-o a um estado de inquietação perene, que sem dúvida proporcionaria o fortalecimento da sua individualidade própria e a autonomia metafísica, desenlaçando-se do elo adâmico. Parece ter sido, desde sempre, este o grandioso desafio de Dostoïevski na sua luta contra o Deus-pai opressor.

Atentemos novamente n’ *O Processo*, sobretudo na sua parte final que diz respeito à descrição da morte vergonhosa e indigna de Josef K.: “Os homens sentaram K. no chão, encostaram-no à pedra e puseram-lhe a cabeça em cima. Apesar de todos estes esforços e de toda a condescendência de que Josef K. dá provas, a sua posição mantinha-se forçada e inverosímil” (Kafka, 1999: 276), qual cordeiro sacrificado se entrega impassível e sem medo às mãos do carniceiro. Josef K. sabe que chegou a sua hora e que a sua condenação é inevitável. De facto, se relemos atentamente as páginas finais do romance, percebemos que Josef K. não é ensombrado com o mínimo sinal de medo quando percebe que estava face à sua condenação. E, em momento algum, revela o ínfimo sinal de resistência à sua bárbara morte; muito pelo contrário, parece antes facilitá-la. Olhando a morte frente a frente, Josef K. vai ao seu encontro, entregando-se-lhe estoicamente pelo seu próprio pé, o que não deixa de se assumir como gesto premeditadamente subversor.

Tal atitude perante a morte é acentuada no momento em que Josef K. se confronta com o dever de colaborar com a justiça na sua condenação, segurando a faca, símbolo do castigo e da justiça: “K. tinha agora a perfeita consciência que teria sido seu dever agarrar a faca, enquanto esta passava de mão em mão por cima de si e espetá-la no próprio corpo” (ibid.: 276). Acima de tudo, percebe-se no final que Josef K. não pretende colaborar com a lei “pelo contrário, virou o pescoço ainda livre e olhou em seu redor” (ibid.: 276), o seu esforço não vai além da entrega calculadamente voluntária, que não deixa de poder ser entendido como gesto de intencionalidade subversiva, porquanto tentativa de superação do sistema sacrificial e punitivo¹⁵.

Verificamos que, tal como nos ritos sacrificiais, há sempre alguém a testemunhar a morte de Josef K.: “Lá em cima, os batentes de uma janela abriram-se como se fosse um relâmpago, como figura humana, fraca e magra àquela distância e altura, curvou-se repentinamente para

¹⁵ Deleuze viu nessa expressão impassível e audaciosa perante a lei por parte de Josef K., um exercício de *desmontagem da lei*: “No *Processo*, K. não se insurge contra a lei, e coloca-se voluntariamente do lado dos poderosos e dos carrascos: dá um murro a Franz que está a ser flagelado, aterroriza um acusado ao agarrá-lo pelo braço, faz troça de Block no gabinete do advogado” (Deleuze, 2003: 88).

fora e esticou os braços ainda mais para a frente” (ibid.: 276). E enquanto um dos assassinos aperta o pescoço de K., o outro espeta-lhe a faca no coração e fá-la girar duas vezes. Finalmente a sentença está dada: “*Como um cão!*, disse ele, era como se a vergonha lhe devesse sobreviver” (ibid.: 277). O que resulta da morte de Josef K. não é mais do que horror e vergonha.

Desta forma, podemos concluir que a morte n’ *O Processo* não é, de modo algum, de natureza redentora ou catártica, como se pretende que seja em Dostoïevski. É o que vem confirmar Pietro Citati: “a condenação não gera nenhuma luz ou transfiguração: Josef K. não conhece a felicidade do castigo, não o acolhe *livre, convencido e feliz*, nem intuímos, por cima dele, a comoção dos deuses com a sua punição e a sua alegria” (Citati, 2001:185). Por conseguinte, no discurso Kafkiano, a morte não parece contrair um carácter metafísico de transgressão, de abertura ao infinito, enquanto sacrifício expiatório¹⁶, antes se esgota em si mesma, como expressão ignominiosa e vergonhosa de fragilidade humana, isto é, de evidência precária do corpo, o que faz d’ *O Processo*, um romance que fica em aberto, incomodamente, a recordar-nos, num eco perpétuo, o horror inexorável da nossa condição¹⁷. O filósofo Gilles Deleuze vai servir-se das palavras do grande amigo e biógrafo de Kafka, Max Brod, para sublinhar até que ponto *O Processo* se tratava de um romance indefinido: “Segundo o que Kafka dizia, como o processo nunca devia conseguir chegar à instância suprema, o romance também se encontraria inacabado num certo sentido; podia prolongar-se indefinidamente” (*apud* Deleuze, 2003: 81). Assim, o carácter inacabado e inconclusivo do romance não deixa, mais uma vez, de certificar o carácter intangível da Lei/ Deus, entendida n’ *O Processo* como pura forma vazia e paradoxal.

Se Dostoïevski vai recorrer ao tema da animalidade, nomeadamente à aparência repulsiva do *rato de consciência alargada*, como forma de se demarcar e evadir do real, em Kafka, o tema da animalidade ainda é mais obsidiante, como se de uma representação involuntária¹⁸ se tratasse. Ao resultar do paroxismo de crise, a animalidade em Kafka deverá pois ser entendida como desejo de libertação e de desvio em relação à opressão e à violência que diariamente o escritor sentia. A questão de devir-homem no animal e de devir-animal no homem, ou seja, a metamorfose é entendida por Gilles Deleuze como “a conjugação de duas desterritorializações, aquela que o homem impõe ao animal forçando-o a fugir ou subjugando-o, mas também aquela que o animal propõe ao homem, indicando-lhe saídas ou meios de fuga a

¹⁶ O sacrifício segundo René Girard é a “repetição do primeiro linchamento que restitui a ordem à humanidade” (Olivier, 2000: 18).

¹⁷ Tal como em *Crime e Castigo* tudo fica em aberto, ainda que Dostoïevski termine a obra com uma semente germinadora de esperança, sempre sujeita a um processo de adiamento: “Mas isso é já o princípio de uma nova história, a história da renovação gradual do homem, a história da sua transformação passo a passo, da passagem de um mundo para outro mundo, da confrontação com uma realidade nova, de todo desconhecida. Tema, talvez, para um novo conto-, porque, quanto a este nosso termina aqui” (Dostoïevski, 2001: 511).

¹⁸ Na senda de Sigmund Freud, pode chamar-se “representação involuntária a esse conjunto de imagens que tanto nos espantam ao aparecerem nos sonhos imorais ou absurdos” (Freud, 1988: 82).

que o homem nunca teria pensado sozinho (a fuga esquizo); cada uma das desterritorializações é imanente à outra, relança a outra e obriga-a a ultrapassar um limiar” (Deleuze, 2002: 68-69). Engendrado na crise, o devir-animal afigura-se como desintegrador em relação ao mundo, obrigando o homem a desencarregar-se das suas experiências pragmáticas. De qualquer forma, embora n’ *A Metamorfose* ou n’ *O Covil* se procurem traçar saídas e soluções, jamais tal projeto se vê concretizado, pelo que o projeto kafkiano de devir-animal nunca se chega a cumprir. Assim se percebe que ligadas à temática da animalidade se encontrem outras, como por exemplo enclausuramento, fuga, retorno, medo e culpa, sem que Kafka aparentemente os tenha conseguido ultrapassar. Tudo leva a crer que Kafka pertenceria à estirpe daqueles homens a quem jamais é permitido encontrar o infinito deleite do repouso ou a graça apaziguadora da felicidade.

O animal que vemos escavar obsessivamente o seu labiríntico covil ou o submisso caixeiro-viajante que, em *A Metamorfose*, se vê transformado num monstruoso inseto não parecem ser mais do que possibilidades de desdobramento internos de Kafka. O que vai ao encontro da aceção que o devir-animal tem para o filósofo José Gil, para quem a monstruosidade é sempre algo latente no humano, situando-se numa zona de indiscernibilidade entre nós e o outro: “O devir-animal está sempre latente em nós; com menos evidência, mas não com menos intensidade, o devir-vegetal e o devir-mineral. E o que é um devir senão a experimentação de todas as nossas potências – afectivas, de pensamento, de expressão? Quem não experimentou já o movimento de passagem a barata de Kafka, ou de petrificações, como contam as lendas populares? Devir-insecto, devir-pedra ou devir pássaro, são sempre actualizações do possível em nós como uma exigência do devir-si-próprio” (Gil, 1994:137). Tais desdobramentos do devir-animal revelam por parte de Franz Kafka uma personalidade inequivocamente original, de se libertar da força tutelar e austera do pai.

Também neste aspeto os dois escritores Franz Kafka e Fiodor Mihailovitch Dostoïevski têm algo em comum. Em ambos brotou a necessidade vital de se libertarem da sombra tutelar de um pai opressivo, através da literatura. A escrita funcionou para eles como expressão de fuga a um princípio de ordem rigoroso que assombrara as suas vidas familiares, o que explica a atração implacável pela humilhação, pela transgressão e pela culpa que os induziam inevitavelmente ao castigo. Esta inquietante urgência punitiva é, na verdade, sinal de que o importante não fosse propriamente o ato de transgressão, mas o castigo em si mesmo, como gesto mimético da opressiva autoridade paterna¹⁹.

¹⁹ Acreditamos que o parricídio seria talvez o degrau supremo de significação das obras de Kafka. N’ *O Processo* é a sociedade, a Lei, o Tribunal que assumem a voz acusatória com as suas leis contraditórias e implacáveis, ao contrário de Dostoïevski, no *Crime e Castigo*, em que o herói se condena a si próprio, ao assumir uma promessa de autonomia metafísica, com esse gestor redentor e libertador do poder opressivo. Pelo contrário, no caso de Kafka, se a condenação tem um carácter imprevisível e incognoscível, tal significará, acima de tudo, uma incapacidade de fazer face ao olhar autoritário do pai, acabando por limitar a escrita de Kafka, ao petrificá-la no seu desejo de libertação, isto é, paralisando definitivamente a capacidade impulsional da sua escrita.

Gilles Deleuze, na já citada obra *Kafka, para uma literatura menor*, apresenta uma interpretação psicanalítica, de natureza edipiana, em relação à transformação de Gregor em *A Metamorfose*: “Gregório não só se transforma em insecto para fugir ao pai, mas, sobretudo, para encontrar uma saída, precisamente onde o pai não conseguiu encontrar, para escapar ao gerente, ao comércio e às burocracias, para alcançar essa região em que a voz parece apenas um zumbido- *Ouviste-o falar? Era uma voz de animal, disse o gerente*” (Deleuze, 2003: 34).

O princípio subversivo d’ *A Metamorfose* de Kafka reside precisamente na desconstrução da figura autoritária do pai, que castiga o filho por ser detentor de um excesso de existência. Desta forma, podemos inferir uma leitura de expressão bíblica, como se o Pecado Original da humanidade, que enlaça o homem no perpétuo sistema punitivo, fosse aqui caricaturado, até ao teratológico.

O excesso de presença em Gregor, transformado em animal, é só por si exasperante para o pai, que não consegue reprimir a violência em relação ao filho: “O pai empurrava Gregor implacavelmente, emitindo assobios selvagens. Mas Gregor não sabia ainda como fazer para recuar, só o fazia lentamente, pois já não conseguia dar meia-volta, caso contrário já teria regressado ao quarto. Mas temia exasperar o seu pai, enquanto tentasse dar a volta, e que a qualquer momento a bengala do pai o atingisse com um golpe mortal no dorso ou na cabeça” (Kafka, 2002: 31). Para além de despoletar a raiva no pai, tal condição monstruosa não deixa de ser igualmente fonte de angústia para Gregor, provocando-lhe embaraço e vergonha íntima. Porventura, a mesma vergonha que Adão e Eva sentiram no Jardim do Éden, após terem comido o fruto proibido.

O pecado de Gregor é, portanto, o pecado natural ou físico, que parece resultar da desobediência ou rebelião contra a Lei/pai. Como tal, Gregor, enquanto criatura pecadora, deveria expiar a sua culpa e viver entregue ao remorso. Percebendo essa lógica de punição cega e absoluta, também Pietro Citati afirma: “A metamorfose de Gregor é uma culpa, um pecado, um capricho que deve ser punido com feroz severidade” (Citati, 2001: 83).

Convém, antes de mais, lembrar que a metamorfose de Gregor não se deu integralmente, uma vez que, se fisicamente se transformou num escaravelho, psicologicamente nunca perdeu as sensibilidades típicas dos humanos— a piedade, o amor, o prazer estético, a gratidão, a vergonha, a consternação e o sentimento de humilhação, assistindo, sem que a família percebesse, às conversas familiares. Desta forma, poder-se-á falar de duplo monstruoso²⁰ como condição de paroxismo de crise dentro e fora do ser monstro, que o filósofo contemporâneo René Girard sustenta: “O sujeito verá manifestar-se a monstruosidade nele e fora dele ao mesmo tempo” (Girard, 1995: 171). Tal devir-monstro é, no fundo, a mate-

Deste modo, se a vontade da escrita de Kafka exprime um desejo imperativo de ação, tal desejo redundará numa frustração suprema, de incapacidade de concretização. De facto, a incapacidade de acabar os romances é o prolongamento da incapacidade de se libertar da sombra do pai.

²⁰ Cf. Girard, 1995: 171.

rialização da violência familiar, que acabará por funcionar como fortalecedor dos laços dos outros elementos da família, uma vez que o grupo se irá unir, com todas as forças, contra esta monstruosidade invasora, altamente desequilibrante e o tenta expulsar, como forma de resolver, para sempre, as suas crises.

A metamorfose de Gregor deverá, por conseguinte, ser entendida como dinamismo transgressor, uma vez ser causadora da rutura primacial da casa-família; isto porque, ao metamorfosear-se, Gregor desafiará as leis estabelecidas, isto é, os limites da razão, dando origem a um ciclo de violência, que só poderá ser interrompido com um gesto sacrificial²¹, enquanto gesto mimético apaziguador. Numa perspetiva hebraica, em que Kafka naturalmente se inscreve, Gregor irá representar o papel de bode expiatório, assumindo o princípio de transferência dos pecados da família. Tais pecados teriam de ser expulsos com a imolação de Gregor, enquanto bode expiatório, para que a família recuperasse a paz e a ordem. Tal eficácia do movimento sacrificial é reiterada por René Girard: “O sacrifício tem a função de apaziguar as violências intestinas, e impedir que estalem conflitos” (ibid.: 22).

O gesto de violência do pai que perseguia o filho pela sala, ferindo-o com uma maçã que “ficou literalmente cravada no dorso de Gregor” (Kafka, 2002: 62), resta como símbolo visível da punição cega e tirânica do pai. A escolha da maçã, com que Gregor é ferido pelo pai, também poderá ter uma leitura simbólica ligada ao mito-discurso bíblico, ao estabelecer reminiscências com a mítica maçã de Adão, que dá origem ao pecado da queda²². Neste caso, a maçã perdura como expressão visível do ódio do pai, que ao apodrecer, causará a sua morte: “A maçã podre cravada no seu dorso e a parte inflamada à sua volta, sob uma camada de pó pegajosa, já não se faziam sentir” (ibid.: 87) À luz do mito-discurso bíblico das Origens, a maçã apodrecida no dorso de Gregor restará enquanto símbolo do sofrimento e da mortalidade, induzidos pelo pai tirano e opressivo. Desta forma, o pai vai assumir o papel do grande inquisidor, ao condenar a vítima pela transgressão da lei divina, que se prognostica por natureza sacrificial²³.

²¹ “O Sacrifício”, explica René Girard “é a repetição do primeiro linchamento espontâneo que restituiu a ordem à comunidade. A *Catarse* menos do sacrifício deriva da *catarse* maior definida pelo assassinato colectivo” (Girard, 2002: 18).

²² Na mitologia grega, a maçã “simboliza também a discórdia, a partir da altura em que a deusa Eris lançou uma maçã de ouro para a assembleia dos deuses ou a vingança - por isso, Nêmesis oferece-as aos heróis” (Minois, 2004: 19), encontrando-se sempre ligada à infelicidade que originará a morte.

²³ Se depois da expulsão do jardim do Éden, a duração da vida humana foi abreviada, como forma de sanção de Deus pelo pecado de desobediência; no caso d’*A Metamorfose* deu-se uma inversão do discurso original, uma vez que, se a queda de Gregor já se tinha dado com a transformação em animal, enquanto expressão de fraqueza e diminuição humanas, o gesto com que o pai violenta o filho com a maçã poderá ser entendido enquanto intenção de assassinato, claramente evidente, de princípio sacrificial. Assistimos, portanto, a uma encenação da rutura absoluta com o eterno discurso bíblico, que acaba por responsabilizar, de forma direta, o pai pelo sofrimento e morte do filho.

É igualmente na esteira do sacrifício fundador bíblico, que Pietro Citati compreende o episódio de violência a que aludimos: “Qual cena grotesca e tremenda, onde o sacrifício de Isaac por Abraão é finalmente levado a cabo, onde distinguimos o arrepio do sagrado e o cumprimento da Lei” (Citati, 2001: 84). À luz da lei, Gregor é culpado, enquanto evidência de desvio humano, contranatura e portanto de violação da ordem. Entraria no universo do proibido, isto é, da transgressão, desencadeador do ciclo de violência. É preciso compreender que Gregor, enquanto ser de desvio ou abominação antinatural, é um ser que, ao ter conhecido o proibido, terá conseqüentemente de experimentar os efeitos do castigo e a morte. O pai de Gregor, retificador do cumprimento da lei, num sistema cerrado de representações miméticas, distancia-se de si mesmo, passando a instrumentalizar-se como mecanismo emissor restituente da ordem natural. Para tal, necessita de culpabilizar a vítima – o filho – da crise instalada para, de seguida, a sacrificar sob a forma de um ritual expiatório, como forma de apaziguamento familiar e, portanto, de *catharsis sacrificial*.

O monstruoso de que Gregor é expressão, alberga em si uma condição singularíssima de ser, uma vez que, ao afastá-lo do arquidiscorso moralmente aceite, o instala num mundo de desvio, que é, por natureza, isolado e marginalizado em relação aos outros, à conhecida *omnitude* dostoiévskiana. Tal como Dostoiévski que, em *Cadernos do Subterrâneo*, se apresenta como um *rato de consciência alargada*, também Gregor, o homem-escaravelho, vive no seu submundo, entregue à imundice e aos despejos da família, sabendo de antemão que *se o quisesse também já não poderia fazer mais nada, porque talvez seja mesmo verdade que já não [tem] nada em que [se] transformar*²⁴.

Tal como o *rato de consciência alargada*, assim Gregor silvará “até às últimas, até aos mais escabrosos pormenores, a sua humilhação” (Dostoiévski, 2000: 23). Por isso, assistimos nauseados à descrição de toda a nojice e ao amontoar gradual à sua volta de um lodaçal fétido e imundo que aumenta a sua humilhação e condição de marginalidade: “Manchas de sujidade enchem as paredes, montículos de pó e excrementos entremeados espalhavam-se aqui e ali pelo chão” (Kafka, 2002: 7). Estigmatizado e pontapeado pelo pai, amaldiçoado pela mãe e até anatematizado pela irmã²⁵ – uma vez que, ainda que se encarregasse de o alimentar e cuidar, via nisso uma espécie de fatídica missão transcendente, de índole megalomaniaca, porquanto sentida, ambivalentemente, como desígnio sagrado de expressão autopenitencial e redentora, – a degradação moral de Gregor parece nutrir-se de pormenores cada vez mais vergonhosos e ignóbeis.

²⁴ Cf. Dostoiévski, 2000: 19.

²⁵ Gregor, percebendo o esforço da irmã, tenta poupar-lhe a visão que é o espetáculo da sua deformidade, o que contribui para acentuar a sua humilhação: “Compreendeu que a sua vista lhe era sempre insuportável e assim permanecia a seus olhos, sendo grande o seu esforço sobre si própria para não fugir perante o espectáculo de uma simples parte do corpo dele que se avistasse de fora do cadeirão” (Kafka, 2002: 49).

Apesar da sensação de repulsa que Grete sente pela animalidade exposta do irmão, a personagem não deixa de se comprazer em entregar-se, de forma algo desenfreada, à missão de cuidar de Gregor, com o desvelo necessário de quem reconhece nesse ato a porta da redenção. E quando percebe que a mãe tinha invadido o quarto do seu irmão para o limpar, função que só a ela pertencia, reage violentamente: “mal a irmã reparou na limpeza havida no quarto, completamente irritada, voltou a correr para a sala de estar e, ignorando um gesto de desculpa da sua mãe, começou a chorar de tal modo que os seus pais (...) a isso assistiram estupefactos e preocupados” (ibid.: 73).

Por tudo o que foi dito, percebe-se que Grete não deixa de se inserir no círculo simbólico da dialética mulher anjo/mulher demónio. Se à primeira vista aparece como a figuração da mulher-anjo, ao longo da narrativa acabará por assumir contornos disfóricos e rasgos de crueldade. Se efetivamente, Grete parece votar-se à condição elevada e estigmatizante dos próprios santos, que partilham a dor do outro, como forma de atingir o mais alto grau de felicidade mística, rapidamente nos desengana a sua atitude, uma vez ser ela a indutora do mecanismo sacrificatório de Gregor.

Não será, pois, exagero concluir que Grete, tal como o Diabo, assume uma atitude ambivalente, que assenta essencialmente no engano. Como sublinha René Girard no seu livro *Veio a Satã cair como el relâmpago*, fazendo referência às várias metamorfoses de Satã: “Como Jesus, Satã quer que o imitem, ainda que não da mesma maneira nem pelas mesmas razões. Quer, em primeiro lugar, seduzir” (Girard, 2002: 53), passando, rapidamente, de sedutor a assumir o papel oposto de adversário²⁶. De facto, o papel da irmã de Gregor não é de todo evidente, porque se, por um lado, parece desenvolver uma proximidade e singular irmandade da monstruosidade de Gregor, como se particularmente predestinada a coadjuvar como desvio-monstro, votando-se também ela própria a uma existência amaldiçoada, por outro lado, não deixa de ser obediente à chamada *lei do pai*, incluindo-se no discurso do masculino e da ordem. Ao longo da obra, vai alimentar o dualismo antitético monstro/ homem ou individualidade/ lei, funcionando, aparentemente, como conciliação possível entre os dois mundos, o mundo da individualidade, do desvio e o mundo da ordem, da razão. Todavia, quando se depara com a impossibilidade de solucionar o conflito, Grete em vez de recusar o estabelecido, isto é, a ordem, denega o monstruoso invasor, enquanto gesto de libertação que se conjurava contra si própria e contra a família. O seu posicionamento na trama ficcional é, pois, altamente ambíguo, muito próximo da figura do Satã enganador e despoletador da crise, a que referia Girard: “Satã é o mimetismo que convence toda a comunidade de forma unânime de que essa culpa é real. E a essa arte de convencer devemos uns dos nomes mais antigos, mas tradicionais, o de *Acusador* do herói no Livro de Job. Acusador diante de Deus e ainda mais diante do povo. Com a transformação de uma comunidade diferenciada numa massa histórica, Satã cria os mitos. Representa o princípio de acusação sistemática que surge

²⁶ Cf. Girard, 2002: 54.

do mimetismo exasperado dos escândalos. Quando a desafortunada vítima fica isolada, privada de defensores, nada pode já protegê-la da desenfreada massa” (Girard, 2002: 57). Tal como Satã, também Grete funciona como elemento propagador da desordem e da violência familiar, entregando a vítima à massa coletiva desenfreada, para ser sacrificada. Depois de entregar Gregor, a irmã prolongando os típicos *mecanismos victimários*²⁷, acalma e restaura a violência e a fúria desenfreada do grupo familiar, consolidando, conseqüentemente, o seu poder no seio da família.

Tal como Jesus se deixara enganar no Jardim do Horto por Judas, também Gregor se vai deixar atraído pelo discurso de Satã, neste caso, da sua irmã. Ao longo da obra percebemos que Gregor confia de tal forma na sua irmã a ponto de a deixar invadir o seu micromundo e participar no seu universo proibido e íntimo: “num quarto onde Gregor seria dono e senhor das paredes vazias, ninguém mais a não ser Greta teria a coragem de aí entrar” (Kafka, 2002: 54). Entendido enquanto extensão do seu universo íntimo – isto é, enquanto espaço útero-cêntrico –, o quarto de Gregor, surge como instaurador de sentimentos ambivalentes quer de atração quer de repulsa, apresentando-se como obstáculo-modelo, sobretudo no que respeita a Grete, que serve, ambivalentemente, de personagem conectora entre os dois mundos: o proibido e a lei do pai. A dimensão simbólica que subjaz ao quarto de Gregor não deixa de reacender, mais uma vez, nos nossos espíritos a ambiência dostoevskiana, enquanto figuração do subterrâneo, uma vez tratar-se de um espaço fechado sobre si próprio, encarcerador e, simultaneamente, defensor em relação aos outros. Desta forma, à luz do pensamento platónico, o quarto de Gregor prefigura a caverna de Platão, em que os homens apenas tinham acesso a uma tormentosa escuridão.

Tal figuração subterrânea e cavernosa não deixa de se prolongar na obra kafkiana *O Covil*, onde vive o animal, cuja vida se resume à preservação das suas galerias subterrâneas, como forma de se defender de tudo o que pudesse ser ameaçador do lado de fora. É sob a égide de uma formulação de raiz platónica, que Pietro Citati refere a propósito do covil: “Nada nos permite afirmar que, de fora, exista um mundo real, com que devemos estabelecer relações” (Citati, 2001: 317), uma vez que o lado de lá da sua casa-forte é sempre entrevisto como nebulosamente ameaçador. Assim, nesta condição de automarginalização e autoencarceramento, o animal defende-se contra o desconhecido, que é o outro, potencial animal dos subterrâneos, em tudo semelhante a si: “bem vistas as coisas, não devo lamentar-me de estar só e de não ter ninguém em quem confiar. Não perco, certamente, nada com isso e, provavelmente, evito muitos dissabores” (Kafka, 2002: 27). Abandonar o covil é, portanto, abandonar-se ao espaço simbólico do além, do desconhecido²⁸.

²⁷ Cf. Girard, 2002: 58.

²⁸ Para Tucherman, “a caverna é um dos “amphalos” (umbigo) do mundo, cujo traçado confuso, próximo do labirinto, exigiria uma vinculação do saber com um poder mágico, privilégio do rei, sacerdote caçador ou heróis

O espaço ensimesmado e de cariz onto-cêntrico, que é o covil, amuralha o animal contra o desconhecido, que se encontra do lado de lá e que tanto o apavora e enfraquece: “não estou destinado nem condenado a uma vida ao ar livre” (ibid.: 20). Na ânsia de se defender, o animal escava durante toda a sua vida galerias subterrâneas, num estado permanente de alerta e vigilância contra a ameaça da criatura desconhecida, cuja existência é cada vez mais inverosímil. Enquanto espaço eminente de autoenclausuramento, o covil poderá ser entendido como Casa-Ser, de expressão narcísica, o que provoca uma espécie de desdobramento interno sempre que o animal a desabriga: “Parece-me então que estou, não diante da minha própria casa, mas diante de mim mesmo, adormecido, e que tenho ao mesmo tempo a oportunidade de dormir profundamente e velar-me de perto” (ibid.: 20). A questão de alteridade surge, pois, fortemente experienciada nesta evasão do covil, porquanto representação da experiência de distanciação de si próprio, isto é, fenómeno de descorporização. Apesar de tudo, percebe-se que esse movimento de distanciação não é de todo pacífico para o animal, que face *ao lado de lá*, experiencia sentimentos de medo e de ansiedade.

É precisamente o medo que faz com que a criatura não desfrute da liberdade do espaço luminoso e insondável que é a floresta, porque, na verdade, a ânsia de se proteger e de se acautelar sobrepe-se à ânsia de desvendar e de conhecer: “O covil é o arquétipo do animal sem nome. É o reino do silêncio. Com que alegria o animal fareja durante horas pelas galerias, só raramente ouvindo o rumor de alguma bestiola que faz imediatamente calar despedaçando-a entre os dentes. Com que bem estar se estende na praça forte, se aquece ao próprio calor e dorme” (Citati, 2001: 318-319). E assim, neste *poço de Babel*, que é o covil, converge toda a força anímica do animal, edificando-se como fortaleza erigida contra qualquer tipo de intrusão. A completa solidão a que se vota o animal na sua casa-forte, onde o silêncio²⁹, a escuridão subterrânea e a imundície emergem³⁰, recorda-nos necessariamente a casa-forte de Gregor, porquanto encasulamento do seu ser de estranhamento, isto é, da sua animalidade.

Verificamos que a condição de animalidade, nas obras kafkianas, parece dotar os seres de um ponto de vista particularíssimo e de uma hipersensibilidade. Estas criaturas de devir-animal assumem-se, em Kafka, como detentoras de uma divina capacidade de perceção ou elevação celestial. Transpondo o limiar humano, as criaturas kafkianas vão gradualmente destilando-se da fealdade e vulgaridade do humano, dotadas de uma graça superior, que as parece fazer pairar em suspenso, na espera luminosa do sublime.

São seres arredados do limiar humano, que apresentam estados de uma superconsciência intuitiva, aproximando-os de um universo, ininteligível para o humano. Nelas confluem,

extemporâneos ou imprevistos como Tese, resumindo uma geografia coreográfica e cósmica” (*apud* Éliade, 2004: 31).

²⁹ Atente-se na satisfação com que o animal usufrui do silêncio, porquanto sinal de segurança: “Mas o que existe de melhor no meu covil é o seu silêncio” (Kafka, 2002: 8).

³⁰ A imundície que rodeia o animal provoca-lhe uma profunda satisfação: “Eis-me então sob a camada de musgo, deitado sobre o saque armazenado, banhando-me no sangue e nos sucos de toda a carne” (Kafka, 2002: 32).

simultaneamente, o terreno e o celestial, sendo eleitas e amaldiçoadas. Presas ao mundo subterrâneo que as gerou, mas trespassadas do sopro divino, que as inflama para o sopro invisível.

A animalidade, como clarão de luz e expressão do sublime, só poderá ser entendida no discurso kafkiano, porquanto expressão de uma espécie de antropofobia, que insiste em reduzir de forma indelével todo o humano ao universo da mediocridade e da imperfeição irrevogável, isto é, ao universo da fragmentação e da desordem. Assim, sendo a bestialidade humana, como se viu, albergadora da espiritualidade, assiste-se nestes seres *em devir* a um autometamorfoseamento ascensional, de cariz libertador, que o humano jamais conseguiria atingir.

Compreende-se, pois, que n' *A Metamorfose*, o estigma da animalidade da personagem não deixe de evidenciar uma tendência para a hipersensibilidade que, enquanto humano, jamais parecia ter-se revelado; por isso, Gregor ao ouvir a música do violino de Grete deixa-se envolver por um voo luminoso e flutuante que o vai lançar para lá de si próprio num arrojado grandioso e sublime, isolando-o num insondável abismo de esquecimento contra o mundo exterior. Neste sentido, face à manifestação de tal hipersensibilidade, podemos situar Gregor na fronteira equívoca entre o animal e o divino, na qual o humano parecia ser condição de embaraço. A natureza animal, infra-humana, elevava-o, por conseguinte, a uma condição ascensional de estado de Graça, como se a sua monstruosidade, porquanto instância de sublime, o desamarrasse de vez da condição imanente. Precisamente a música erigira Gregor à altura do que está para lá das *paredes de pedra*, enquanto revelação da verdade. Tal elevação mística do herói d' *A Metamorfose* não passou igualmente despercebida ao biógrafo Pietro Citati, como revelam as suas palavras: “Quando vivera como homem, na sua vida de filho reprimido e obediente, nas suas viagens fatigantes de caixeiro-viajante, Gregor não havia descoberto a sua aspiração profunda, tornado animal, a alma dele tinha-se finalmente aberto à música sobre-humana. Só agora, insecto parasita, animal ferido sujo, coberto de pó e restos de comida, percebe que a voz profunda da sua alma é um desejo indefinível, inexprimível, irrepresentável, um desejo que o conduz para além da divisão entre o humano e bestial” (Citati, 2001: 86).

Foi preciso descer ao fundo da sua animalidade, tombar no mais inexprimível sofrimento, mergulhar no maior lodaçal mortífero de imundície, ser pontapeado e cuspidado de desprezo por todos, experimentar a mais esmagadora e atroz solidão para, finalmente, se deixar arrebatar ao êxtase e ao aniquilamento de si mesmo.

Segundo um ponto de vista chestoviano, Gregor faria parte dos seres excepcionais que conseguem ouvir e compreender a linguagem enigmática da morte, em raros momentos de tensão extrema. Seria, portanto, detentor da *visão nova* de que fala Chestov a propósito da *Alegoria do subterrâneo* de Dostoievski, na senda da *Alegoria da Caverna*: “Ora aconteceu a Dostoievski, no subterrâneo, o mesmo que a Platão na sua caverna: abriram-se-lhe os novos

olhos, e apenas vê sombras e fantasmas, onde todos vêem a realidade; entevê, no que para todos não existe, a realidade verdadeira e única” (Chestov, 1960: 30).

Todavia, para a libertação das cadeias do humano poder vir a ser total, faltaria a Gregor experienciar a suprema traição. O gesto de Judas, já o dissemos, estabelece-se enquanto gesto mimético da traição necessária para levar a cabo a sua experiência extrema de liberdade – a morte. É, pois, à luz do mito-discurso bíblico que se pode entender o gesto de suicídio de Gregor, após ter sido traído, por quem mais amava, a irmã. A traição de Grete marca, de forma definitiva, a rutura absoluta de Gregor com o humano, libertando-o para sempre do estigma da imperfeição. Numa lógica girardiana, o gesto de suicídio cometido por Gregor poderá ser entendido segundo o princípio mimético da crucificação de Cristo, decorrente da traição de Judas. Efetivamente, Gregor, após ter pensado na família com emoção e amor, entrega-se ao último gesto sacrificial, para o derradeiro adormecimento: “Depois, finalmente, sem nada poder fazer, a cabeça descaiu e deixou escapar debilmente um último sopro de vida” (Kafka, 2002: 88). Não, sem antes tentar redimir a família do pecado de *assassinato coletivo*, que contra ele violentamente se impusera, Gregor aceita com serenidade a morte, de natureza sacrificial. A imolação de natureza sacrificial de Gregor não deixa de ser reconhecida por Walter Sokel, segundo palavras do próprio Pietro Citati: “é o bode expiatório” – diz, referindo-se a Gregor – “que carrega os pecados dos seus entes queridos. O Cristo que morre para salvar todos os humanos. O valor supremo já não é o sonho da silenciosa leveza animal (...) é o sacrifício, a *caritas*. Antes de morrer, Gregor possui o dom que talvez só possa receber-se nesse transe: a paz do espírito vazio e contemplativo. Escuta pela última vez o relógio da torre bater as três horas da manhã. Vê o céu clarear fora da janela. Depois baixa a cabeça e exala debilmente o último suspiro. Se tinha vivido nas trevas, morre na luz” (Citati, 2001: 88). Assim, sendo o pecado simbólico da família expiado com a morte de Gregor, que se entregara ao sacrifício, na condição de bode expiatório, como forma restitutória da ordem, assistir-se-ia à remissão coletiva da culpa da família. E se, aparentemente, não deixamos de presenciar um momento de consternação e de pesar, por parte da família, por outro lado, reconhecemos que, liberta do embaraço e da vergonha, que lhes causava a presença de Gregor, depressa o revezam por um sentimento de alívio e até de felicidade, como se pode observar pelo facto de ter sido a mulher de limpeza, a sepultar o cadáver do escaravelho abandonado e esquecido pela família no quarto. Desta forma, ao contrário de Cristo, a morte de Gregor não assumiu um carácter redentor. O princípio fundador e sacrificial do ciclo mimético fora interrompido e a *catarsis sacrificial* não se deu. A família continuou a formigar a sua vida mediana e comezinha, incapaz de ultrapassar o *círculo traçado a giz* de que falava Dostoiévski, *como se de uma parede e não de uma linha se tratasse*³¹, sem jamais almejar a luz que brilhava do lado de lá da caverna:

³¹ Em *Cadernos do Subterrâneo*, quando Dostoiévski se refere à força da omnitude, dá o exemplo do galo em torno o qual se trace um risco a giz e que ele, pensando tratar-se de uma parede, não transpõe. (Cf. Chestov, 1960: 57).

“Enquanto faziam aqueles planos, o senhor e a senhora Samsa, observando a sua filha que se animava cada vez mais com a conversa, pensaram em como nos últimos tempos, apesar de todo o trabalho e tormentos que a tinham feito empalidecer, tinha crescido e tornado uma bela jovem” (Kafka, 2002: 94). A morte sacrificial de Gregor deverá, pois, ser compreendida segundo uma lógica de morte apaziguadora, para si e para a família, mas nunca redentora ou salvífica, destituindo-a da simbologia do *mito do ressuscitado*. A morte fundadora, enquanto condição teleológica de fechamento do ciclo mimético e resgate supremo, não se cumpriu pelo que as cadeias que aprisionam a família ao efémero e ao imperfeito não se soltaram, mas antes se enraizaram, como testemunho vivo do anátema que pesa sobre o homem como causa do Pecado Original. À luz desta conclusão, percebemos o quão corrosiva e cáustica é a escrita de Kafka. Os seus romances, de que *O Processo* e *A Metamorfose* são claros exemplos, desaguam num opressivo silêncio de inutilidade espiritual. Como salienta Pietro Citati, a propósito da escrita não salvacionista kafkiana: “Em Kafka, ao contrário da Fé Cristã, não há nenhuma libertação, nenhum salto, nenhuma ascese, nenhum repentino espaço de céu. Continuamos a viver no ciclo imparável dos férreos destinos. (...) O universo é uma prisão, da qual nunca se sai” (Citati, 2001: 222). E é assim que n’ *A Metamorfose*, o devir-monstro kafkiano confluirá irreversivelmente num caos virtual, que instala o ser num movimento caótico e abortador de qualquer réstia de esperança. O carácter torrencial e colossal da sua escrita termina num suspiro de silêncio, tombando no vazio, no esgotamento, no mais profundo espírito de negação.

No conto tardio, *Investigações de um Cão*, deparamos com um velho animal acossado lançar-se no abismo invisível do desvendamento misterioso da existência. De *temperamento reconhecidamente infeliz*, o cão investigador desde cedo revelara uma curiosidade insaciável pelo divino e pelo sentido da vida, o que o expulsava da ordem comum canina. Incapaz de perceber as leis do mundo canino, o cão desinstala-se do mundo regado de felicidade acomodatória às formas tradicionais, reconhecendo-lhes um sentido falacioso³². Questionando até à invalidação o sentido do real conhecido, o cão investigador não concebe o silêncio acomodatório e passivo dos outros, torturando-se, ao longo da sua juventude, pelo seu carácter de excecionalidade, inquietante e insubmisso: “Porque não hei-de eu ser como os outros: viver de harmonia com o meu povo e aceita em silêncio o que perturba esta harmonia, ignorando-a como a um pequeno erro numa grande conta, tendo sempre presente aquilo que nos une, e não o que, como se fosse uma força superior, nos afasta constantemente do nosso círculo social?” (Kakfa, 1996: 77). O drama de cariz holístico, isto é, a interpretação do sentido e do alcance da vida, que fermenta na personagem é o drama singularíssimo típico do *herói do subterrâneo* que sabe reconhecer que “a certeza não é predicado da verdade ou, mais claramente, que a certeza nada tem de comum com a verdade” (Chestov, 1960: 19). E,

³² O cão investigador passava os seus dias “observando leis que não são as do mundo canino, mas antes verdadeiramente a ele contrárias” (Kafka, 1996: 77).

tal como o herói do subterrâneo, também o cão investigador parece ser detentor dos *olhos de anjo*, conseguindo ver para lá do que o olhar comum dos mortais conseguiria lobrigar. Precisamente o drama da personagem assentaria nesta hiperlucidez perante o sentido falacioso da existência, de forma a lançá-lo na procura dolorosíssima do *tutano do osso de ferro*, isto é, da verdade. O cão investigador pressente que a inefável e fugidia verdade não suporta a posse em comum, pelo que se entrega, enquanto ato simultaneamente sacrificial e libertador, a *sugar absolutamente só o tutano venenoso-beatífico*. Contudo, tal como o animal do *Covil*, que ouvindo o silvo impercetível do outro que viola o seu Ser-Casa, sabe que a sua hora está próxima, também o cão investigador percebe que o gesto audaz e transgressor de procurar o *nobre tutano* – que é afinal o gesto de *hybris* –, o lançaria num estremecimento fatal, para o resto da sua vida.

Na senda de uma tradição mística, o cão investigador parece reconhecer que a aspiração ao absoluto reivindica uma condição de sangramento, isto é, de ato penitencial, enquanto via de autopurgação catártica e de libertação ascensional, como forma de desnudamento da sua condição imanente. Neste viveiro de conflitos, o cão investigador procura desvendar o mistério da existência, dando origem a uma gradual inserção da personagem na esfera do fantástico de cariz religioso. A primeira experiência de revelação acontecera na juventude, num momento de *inexplicável estado de beatífica exaltação*. Precisamente depois de ter visto ruir a totalidade do cosmos, de ter visto desagregar-se o real que parecia tão seguro a seus olhos, de ter sido escorraçado do mundo e obrigado a entregar-se à condição de marginalizado e desprezado, algo de meteórico e poderoso o invade num abalo vulcânico ao qual não parecia ter forças para resistir³³. Subitamente, a música irrompe, deixando-se submergir numa torrencialidade dilacerante e dolorosa. À sua frente, inesperadamente, surgem sete cães acrobatas, dançarinos e ginastas transformando magicamente os seus movimentos em sons, fazendo surgir música do vácuo e confundindo-se com os sons que os acompanhavam. Embriagado pela violência torturante da música dionísíaca, o cão deixa-se elevar inconscientemente para um mundo supra-humano, distanciando-o dos cães reais: “o meu espírito não conseguia abstrair-se desta música avassaladora, que parecia vir de todos os lados, de cima, de baixo, de toda a parte, envolvendo o ouvinte, dominando-o, esmagando-o e soprando fanfarras tão próximo sobre o meu corpo, quase desfalecido, que pareciam vir de muito longe e ser quase inaudíveis” (Kafka, 1996: 81). A dor que o cão sente advém precisamente da natureza desmedida e desarmónica do som, que parece dissolver os limites físicos e individuais do ser-cão, esfarrapando-lhe o ser e precipitando-o irreversivelmente na intranquilidade trágica de um condenado. Logo que a música irrompe, é tal a violência, que o cão não deixa de ter

³³ A irrupção do fantástico é sempre pressentida pela personagem, que parece ter desenvolvido um comportamento subliminar e intuitivo. Para além do pressentimento que antecipa a revelação, esta irrompe da escuridão, o que acentua o estranhamento e o mistério que a envolve: “algures no escuro, ao som de algo tão horrível como eu jamais ouvira, sete cães apareceram ali à luz” (Kafka, 1996: 77).

a nítida consciência do perigo que ela traz consigo, deixando-se arrastar vertiginosamente para lá de si próprio. Na verdade, tudo leva a crer que a força da música vulcânica e compulsiva aja centrifugamente, impelindo tudo para fora do seu círculo mais interior, a ponto de o dilacerar. Nesse transbordamento, o cão desamarra-se da vida terrena, dissolvendo-se completamente em êxtase, num ritmo demoníaco.

Esta experiência extrema tem o seu auge no momento em que o cão ouve um “som límpido, severo, que permanecia sempre o mesmo e provinha imutável da grande distância, porventura a verdadeira melodia no meio do fragor” (ibid.: 83), levando-o instintivamente a dobrar os joelhos, num gesto de rendição e abertura ao sublime.

Todavia, por entre a violência do ritmo musical dos cães malabaristas, o cão investigador não deixa de apreender a mais extrema tensão que caracterizava a atuação dos sete cães, que “aparentemente tão seguros nos seus movimentos, tremiam a cada passo, numa contracção de medo; como se estivessem rígidos de desespero, os cães mantinham os olhos fixos uns nos outros, e as suas línguas, sempre que a tensão enfraquecia por momentos, pendiam das mandíbulas cansadas” (ibid.: 83). Porque teriam eles medo? É nas palavras de Pietro Citati que encontramos a resposta: “A calma aparente com que tocavam no nada, era na realidade uma tensão suprema, um tremor, um terror perante a revelação: aquela aparente necessidade de auxílio, aquele apelar ao calor da convivência não era mais do que o sentido da solidão; aquele impecável jogo de gestos era a experiência da culpa e da vergonha” (Citati, 2001: 331-332). Na verdade, os cães pareciam carregar a culpa e a vergonha transcendentais que advinham do pecado da Queda, após Adão e Eva terem comido o fruto proibido. É por conseguinte, enquanto símbolos caricaturais e distorcidos do pecado de desobediência primeva, que os cães, de seguida, vão violar a lei, fazendo “aquilo que é mais ridículo e indecente aos nossos olhos: marchavam sobre as patas de traseiras (...). Descobriram a sua nudez, exibindo ostensivamente a sua nudez” (Kafka, 2003: 84) A exposição vergonhosa da sua nudez resta como movimento de desmontagem subversiva e escandalosa do mito adâmico por parte de Kafka. No fundo, a dança vergonhosa dos cães, parece ser a expressão do absurdo existencial, em que assenta a condenação eterna do homem/cão. O que nos leva a pensar que todo o absurdo em Kafka converge para retratar um homem fatalmente perseguido e condenado a uma existência dilacerada pela culpa e pela vergonha. Tal expressão do absurdo existencial nota-se imediatamente na pergunta retórica do cão investigador, ao deparar-se com aquilo que para ele seria uma violação da lei: “Estaria o mundo virado ao contrário?” (Kafka, 1996: 84).

Recambiado para a vida real, o cão só consegue divisar escuridão e trevas. Na ânsia de chegar à verdade, de devorar o *nobre tutano*, ao tal *pedacinho do céu* de que falava Dostoievski, o cão lança-se em febris indagações metafísicas, alimentando um desejo insaciável pelo invisível. A convivência com os outros tornou-se-lhe demasiado insuportável e cruel, sentindo apenas conforto no mais completo isolamento. Acima de tudo, deixou de procurar desculpas para a sua singularidade, sentindo dentro de si a perpétua inquietação, que o leva a

negar terminantemente a resignação de uma pacífica mediania. Cedo percebeu que prefere o sofrimento ao bem-estar, a solidão ao convívio, o caos à ordem, a dúvida ao silêncio; por isso desabafa: “Muito provavelmente, morrerei em silêncio e rodeado de silêncio” (ibid.: 92).

Tal como o *homem do subterrâneo*, o cão investigador vive oprimido por um terror desmedido relativamente à condição ilusória da existência, num estado inteiramente intolerável de lucidez, o que o leva a vociferar desenfreadamente: “desejo que o telhado da miserável vida se abra e subam todos ao *reino etéreo da liberdade*” (ibid.: 92), numa ânsia de quebrar as cadeias imanentes, que o aprisionam no doloroso letargo da existência. Instalado num ceticismo inquietante, o cão investigador, recorda-nos mais uma vez o *homem do subterrâneo* que, na sua demanda contra as evidências, desconfia das certezas que são dadas como verdades: “E se não atingíssemos esse momento final, se as coisas se tornassem piores do que dantes, se a verdade total fosse mais insuportável do que a meia verdade, se se acabasse por provar que os guardiões estão no caminho certo como guardiões da existência, se a pequena esperança que ainda possuímos viesse a dar lugar ao desespero completo, mesmo assim ainda vale a pena tentar, uma vez que não se deseja viver como se é obrigado a viver” (ibid.: 93). E, ainda que reconheça a ilusão do seu desejo, não se deixa debilitar, antes se inflama de uma força levedante que o impele para fora da sua mediania e o lança neste desmedido desafio de insurreto.

O drama experienciado pelo cão investigador é o da consciência do carácter inatingível da verdade³⁴, aproximando-o de uma atitude tendenciosamente cética da existência, porquanto resultante num litígio contra as leis, a ordem, o bem-estar e consciência comum. Ao questionar a autoridade de tais princípios, que o imergem na ilusão e na cegueira dolosa, o cão-Kafka, parente próximo do brilhante cão-Chestov, vai deitar tudo por terra, passando a pôr tudo em causa. A sua vocação é, pois, de índole eminentemente trágica, ao assumir uma atitude de afrontamento perante toda a discursividade racionalizadora, que legitima a existência. Assim, quando se refere à ciência, a entidade responsável pela alimentação e, por conseguinte, pela sobrevivência dos cães, descreve-a com dois métodos principais de ação – a “preparação do solo” e “fazer cair comida por meio de fórmulas mágicas dirigidas ao céu sem ter procedido a qualquer preparação do solo” (ibid.: 107). O carácter falacioso e ilusório da ciência evidencia-se nesta interpretação equívoca, ao ser reconhecida pelos cães como entidade absoluta e soberana e afinal não ser mais do que o gesto diário e frugal do homem alimentar o cão. O desregramento subversivo e desconstrutor de Kafka tem, pois, a sua maior expressão neste episódio de *conseguir comida*, acentuando a desproporção do engano do cão face à ciência, entendida por ele como entidade suprema e resumindo-se, afinal, ao gesto diário, arbitrário e discricionário de o homem alimentar o seu cão. O cão jamais questiona a intencionalidade do gesto que determina a sua alimentação, o que nos leva a pensar que

³⁴ A vontade de superar a visão estilhaçada e ilusória da existência persegue o cão durante toda a sua vida: “a ilusão é muito forte, tenta-se abrir uma brecha nela, mas todas as tentativas são infrutíferas” (Kafka, 1996: 101).

jamais terá ousado olhar por cima da linha do seu telhado, num acatamento cego e inquestionável. Por isso, desejoso de ultrapassar o *tal risco a giz* que lhe coage a razão e a vontade, como se de uma *parede intransponível se tratasse*, o cão faz greve de fome, “recusa a comida, à espera que ela ao cair, lhe *viesses bater nos seus dentes*, sem fórmulas mágicas nem cânticos” (ibid.: 107). Neste sentido, perante o absurdo do que é aparentemente conhecido e apreendido por todos como certeza inexorável, o cão investigador opta, na senda do insurreto herói dostoiévskiano, pelo caminho da desordem e da violação à regra. Serve-se por conseguinte do gesto transgressor à ordem, porquanto “resistência ao curso normal das coisas” (ibid.: 113), de forma a reivindicar a sua liberdade individual. A solidão autoimposta e o jejum voluntário por que o cão investigador opta trespassam violentamente as fronteiras do permitido, transladando-o inevitavelmente ao domínio do proibido. O cão investigador violara todas as proibições relativamente ao jejum³⁵, rompera todos os traços de memória com o passado³⁶, vagabundeara sozinho num delírio febril sem dormir, farejara odores imaginários, ouvindo ruídos por toda a parte – expressões de inaudível sinal de loucura. Em momento algum se torna mais perceptível a tensão avassaladora que o trespassa sem compaixão e o lança para lá dos limites conhecidos, em direção à verdade: “Talvez a verdade não estivesse tão longe e eu não tão abandonado (...) como pensava” (ibid.: 118). Decerto aceitara morrer, não propriamente para deixar este mundo de ilusão, mas para se aproximar do mundo do lado de lá, onde brilhava a verdade fulgurante.

O pressentimento é, já o tínhamos visto anteriormente, sempre o primeiro sinal da revelação do sagrado. E quando por fim, num último declínio, se parece encontrar na margem extrema da vida, na mais extrema destruição de si próprio, imerso numa poça de sangue e vômito, distendendo perigosamente as suas forças até à dissipação de si próprio, tem a segunda revelação – um perdigueiro desconhecido estava à sua frente, com um olhar belo, energético e inquiridor. Perante a revelação do sagrado, o cão sente o mais arrepiante terror e vergonha: “rapidamente inclinei a cabeça, com um terror infinito e vergonha para dentro da poça de sangue” (ibid.: 120). Terror, perante o imensurável, o desconhecido, o insondável. Vergonha de si mesmo, da sua pequenez, da inocência perdida com o pecado original, da sua nudez exposta como sinal de desobediência extrema. O cão-Deus afasta para longe o cão investigador, revelando-se longínquo e inatingível; porque, afinal, o transcendente não está aberto ao humano. Ao pedir-lhe para se ir embora, o cão-Deus adverte que jamais poderia conviver com ele, porque, como diz explica Pietro Citati, a “voz de Deus expulsa-nos, revela-nos o canto composto para nós apenas para nos instruir de que jamais poderemos viver juntos e de que a relação entre o divino e o humano é a da distância e da separação” (Citati, 2003: 334-335).

³⁵ Cf. Kafka, 1996: 116.

³⁶ Cf. Kafka, 1996: 117.

É, pois, sob a forma do grande cão de caça que Deus se revela na obra kafkiana, mais uma vez através da música, que irrompia separada dele e se dirigia exclusivamente na direção do cão. Em êxtase, rodeado pela incandescência sobrenatural da *música divina*, o cão esquece-se de si e deixa-se arrebatar pela fluência musical que o impele num enlevo irradiante. Porém, é preciso que se perceba que a música do grande cão de caça não é a mesma que assistíamos à dos sete cães malabaristas. A violência da música demoníaca dos sete cães, nascida a partir do espírito da tragédia, parecia romper em abalos cósmicos dolorosos a crosta imanente do cão, dilacerando-o para fora de si, numa torrencialidade ensurdecadora; já a música do cão perdigueiro não vem do caos, do transbordamento dionisíaco que arremessaria o cão ao precipício, antes o deixa inundar da claridade celestial, purificadora do corpo e da alma. Por isso, após a revelação, o cão investigador diz ter recuperado fisicamente em poucas horas, ainda que espiritualmente continuasse a viver essa experiência³⁷. Na realidade, nunca Kafka parece ter estado tão perto de Deus, como até agora. Se, em Kafka, pudermos falar de Deus é, sem dúvida, sob a forma de cão perdigueiro. Esta parece ter sido a única vez que a sua alma se deixou libertar, numa embriaguez mística, que, de imediato, se extinguiu e dissolveu. Nesse instante supremo, deu-se a revelação do sagrado. Como um relâmpago, a música das esferas celestes prenunciaram o que estava para lá da vulgaridade da vida terrena. Mas como poderá tolerar o aprisionamento, a quem o divino de revela? Depositário de um tesouro singular, o cão-Kafka dedica-se para sempre ao campo musical, que em Kafka significa à metafísica, como forma singular de escapar à força gravítica da terra e de se dissolver no infinito. Ao contrário de Faetonte, o cão-Kafka não foi punido pela sua ousadia, porque o voo musical que o envolveu só a si estava destinado. Todavia, ainda que, sem que lhe turvassem o olhar ou lhe despedaçassem a carne, o cão sabe, desde já, que o castigo lhe está reservado: o de o aprisionar nas trevas, recordando-o, para sempre, a tremenda distância que o separa da verdadeira vida. O castigo que lhe está reservado é, pois, o do sofrimento de um anjo caído, chorando para sempre a nostalgia do paraíso perdido. Por isso, o cão-Kafka é como o cão-Dostoïevski, que “não considera importante que o homem se salve, mas que veja” (*apud* Chestov, 1960: s/p).

Da leitura das obras, tanto de Kafka como de Dostoïevski, o que sobressai é a lucidez dos seus olhares, a natureza intempestiva e ciclónica dos seus espíritos que há muito pareciam ter deixado de reconhecer os seus limites. Ninguém parece ter percebido tão bem como eles, a infinita escuridão em que jazia encerrada a humanidade, ninguém como eles parecia prezar a desejada e acalentada solidão e o silêncio sepulcral com que se arrancavam ao mundo, nem porventura ninguém como eles se expunha perigosamente aos perigos, antecipando a deleitosa satisfação de se deitarem a perder. Enfim, ninguém como eles *via a vida pelos olhos da morte*, exigindo uma “revelação da ilusão da morte, ao exigir uma negação imediata do perecível” (*ibid.*: s/p), porque ninguém como eles, chegou ao fundo da sua

³⁷ Cf. Kafka, 1996: 121.

própria miséria, para se prostrar perante o altar invisível da justiça divina. Se sentimento de divino houve neles, adveio da angústia vital, perante o vazio da existência. Tudo leva a crer que, se suportaram a vida, foi precisamente para se poderem desfazer dela, porque sabiam de antemão que “neste mundo, tudo apenas começa e não acaba” (ibid.: 78). Exigir uma revelação da ilusão da morte³⁸, é exigir uma revelação do sentido da vida. E a verdade é que nem Kafka nem Dostoïevski temiam a morte, antes se apressavam em ir ao seu encontro, num impulso incontrollável. “Encerrados no cárcere terreno”, diz Citati, “sentimos o desejo de morrer: como em Platão, é o primeiro indício de que começamos a compreender. «Esta vida parece-nos insuportável, e uma outra inatingível». Já não temos vergonha de morrer” (Citati, 2001: 222). Resignados ao absurdo da existência, só a morte tem sentido para eles, no que ela possa ter, não só de apaziguador como de redentor. Compreenderam por certo a enigmática frase no Evangelho de São João: *Em verdade, em verdade vos digo que, se o grão de trigo, que cai na terra, não morrer, fica ele só; mas se morrer, produz muito fruto.*

Pelo que fica exposto, não há dúvidas de que falar da morte é, essencialmente, falar de Deus. E numa coisa os dois escritores parecem unânimes: é que falar de Deus é sempre falar do Impossível, pelo que continuamos a ouvir os dois heróis do subterrâneo, vociferar em unísono num grito rouco e febril: “Deus exige o impossível. Deus só exige o impossível” (Chestov, 1960: 43). Por isso, sempre que pensámos vislumbrar uma fugaz cintilação de luz, um *pedacinho de céu* ou porventura perceber um som melodioso e cristalino nos seus textos, nada nos garante que tal vislumbre não tenha passado de uma ilusão.

Bibliografia

- ARENDE, Hannah (2004). *La tradición oculta*. Trad. R.S. Carbó & Vicente Gómez Ibañez. Barcelona: Paidós.
- BATAILLE, Georges (1998). *A literatura e o mal*. Trad. António Borges Coelho. Lisboa: Vega.
- BARANOFF-CHESTOV, Natalie (1991). *Vie de Léon Chestov I. L'homme du souterrain, 1866-1929*. Trad. Blanche Bronstein- Vinaver. Paris: Éditions de la Différence .
- (1991). *Vie de Léon Chestov II. Les dernières années, 1928-1938*. Trad. Blanche Bronstein- Vinaver. Paris: Éditions de la Différence.
- BERGIER, Jacques, PAUWELS, Louis (1975). *O Despertar dos Mágicos. Introdução ao Realismo Fantástico*. Trad. Gina de Freitas. Lisboa: Círculo de Leitores.
- BLANCHOT, Maurice (2003). *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard.
- BLOOM, Harold (2002). *O Cânone Ocidental*. Trad. Manuel Frias Martins. Lisboa: Temas e Debates.
- BORGES, J. L. (1992). "Kafka e os seus precursores". In Jorge Luís Borges. *Obras Completas (1941-1960)*. Vol. II. Lisboa: Círculo de Leitores, 303-305
- CITATI, Pietro (2001). *Kafka, Viagem às profundezas de uma alma*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Cotovia.
- CHESTOV, Leon (1981). *Spéculation et révélation*. Trad. Sylvie Luneau, Préface Nicolas Berdiaev. Paris: L'Âge D'Homme.
- (1926). *La Philosophie de la tragédie, Dostoïevski et Nietzsche*. Trad. De B. Schloezer. Paris: Éditions de la Pléiade.

³⁸ Cf. *apud* Chestov, 1960: s/p.

- (1960). *As revelações da morte*. Trad. Prefácio e Notas de Jorge de Sena. Lisboa: Círculo do Humanismo Cristão, Livraria Moraes Editora.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix (2002). *Kafka, para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim.
- DOSTOÏEVSKI, Fiódor (2000). *Cadernos do Subterrâneo*. Trad. Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2003). *Crime e Castigo*. Trad. Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Editorial Presença.
- ELIADE, Mircea (2003). *Le Sacré et le profane*. Paris: Gallimard.
- FREUD, Sigmund (1988). *A Interpretação dos Sonhos*. Lisboa: Pensamento.
- GIL, José (1994). *Monstros*. Lisboa: Quetzal Editores.
- GIRARD, René (1993). *Critique dans un souterrain*. Paris: Grasset.
- (1998). *La violencia y lo sagrado*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.
- (2002). *La ruta antigua de los hombres perversos*. Trad. Francisco Díez del Corral. Barcelona: Anagrama.
- (2002). *Veo a Satán caer como el relámpago*. Trad. Francisco Díez del Corral. Barcelona: Anagrama.
- (2003). *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Hachette Littératures.
- KAFKA, Franz (1996). *A Grande Muralha da China*. Lisboa: Europa-América.
- (1999). *O Processo*. Trad. Álvaro Gonçalves. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2002). *O Covil*. Trad. Ana Nereu. Lisboa: Colares Editora.
- (2002). *A Metamorfose*. Trad. João Crisóstomo Gasco. Porto: Público Comunicação Social.
- (2002). *Franz Kafka, Antologia de páginas íntimas*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Guimaraes Editores.
- MAFFESOLI, Michel (1985). *L'Ombre de Dionysos*. Paris: Librairie des Méridiens.
- MANTEAU, Danièle (2000). *Leçon littéraire sur le mal*. Paris: Presses Universitaires de France.
- MAUREL, Olivier (2000). *Essais sur le mimétisme*. Paris: L'Harmattan.
- MINOIS, Georges (2004). *As Origens do mal, uma hipótese do pecado original*. Trad. Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Teorema
- ROSSET, Clément (1993). *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Trad. Enrique Lynch Barcelona: Tusquets.
- SONTAG, Susan (2004). *Contra a interpretação e outros Ensaio*. Trad. José Lima. Lisboa: Gótica.
- STEINER, George (2002). *De la Bible à Kafka*. Paris: Bayard Éditions.
- (2004). *Tolstoi ou Dostoievski*. Trad. Rose Celli. Paris: Brodard & Taupin.
- TUCHERMAN, Ieda (2004). *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Nova Vega.
- ZWEIG, Stefan (2004). *O combate com o demônio, Hölderlin, Kleist, Nietzsche*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Antígona.
- ZIZEK, Slavoj (2006). *A marioneta e o anão, O cristianismo entre a perversão e subversão*. Trad. Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio d'Água.
- (2006). *A monstruosidade de Cristo. Paradoxo ou dialéctica?* Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água.

.....

RESUMO

Se aparentemente distantes, as obras de Kafka e de Dostoiévski partilham uma evidente coincidência no que respeita à expressão do transcendente, como algo incognoscível e inacessível. Deus, oculto e ausente, persegue o homem de uma culpa que parece datar *ab initio*, com o pecado original. Tombando no caos absoluto, o homem que habita o Subsolo de Deus, isto é, o Subterrâneo, renuncia às certezas, desconfia das leis e despreza o que lhe era dado como certo, o *dois e dois quatro*. A solidão parece ser o único porto de abrigo para este homem que anseia por se lançar a perder, em busca de um infinito que sabe, desde já, inalcançável. E é no mais petrificante silêncio aterrador que, por vezes, a expressão inefável do sublime se parece revelar, através da música redentora

que, em Kafka, é a língua de Deus. O instante momento de revelação do sagrado é fugaz e efêmero, mergulhando o homem no terror e na vergonha e recordando-o para sempre da distância inexorável que o separa do divino.

ABSTRACT

Though distant in appearance, the works of Kafka and Dostoyevsky share obvious similarities as far as transcendence is concerned, both equating it with the unknowable and the inaccessible. God – hidden and absent – stalks Man and encumbers him with a guilt that can be traced back to the Original Sin. Leaping into absolute Chaos, Man dwells in God's Underground, renounces certainties, distrusts Laws and disdains what he once took for granted. Solitude seems to be the only refuge for such Man, who yearns to lose himself in a relentless quest for the infinite, which he recognizes beforehand to be unachievable. Eventually, the ineffable expression of the sublime emerges from the most terrifying silence, by means of a redeeming music, which in Kafka's fiction is represented by the language of God. The moment of revelation of the Sacred is ephemeral, engulfing Man in terror and shame and reminding him of the unsurpassable distance separating him from the Divine.

.....