

**Uma conversa impossível:
Franz Kafka e László Krasznahorkai****Bruna Carolina Carvalho¹, Manoel Ricardo de Lima² e Vanessa Rocha³**

Resumo: Em um jogo de mão dupla em torno de uma língua balbuciante, babada, proferida entre o humano e o animal, imaginamos os contornos de uma animalidade que escapa por aquilo que ainda é um pensamento. Se a linguagem, por um lado, é o que, em tese, nos afastaria da bestialidade, por outro, é ela que produz algum diferimento: é através dela que podemos experimentar as dobras do mundo, sem nos propormos a uma finalidade conhecida de antemão. Imagina-se nesse *limen*, sem termo algum, uma conversa impossível entre Franz Kafka e László Krasznahorkai diante de uma dialética negativa.

Palavras-Chave: animalidade; humano; linguagem; Franz Kafka; László Krasznahorkai.

¹ Mestre em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e jornalista. Estudante de Letras no Centro de Letras e Artes da Unirio (CLA/Unirio) e intercambista no curso de Licenciatura em Estudos Portugueses na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Flup). Autora de *Glauber Rocha, leitor do Brasil*, na coleção Móbile, da Lumme Editor [no prelo].

² Professor da Escola de Letras e do Programa de Pós Graduação em Memória Social, UNIRIO. Publicou, entre outros, *Pasolini: retratações* [7Letras, 2019, com Davi Pessoa], *avião de alumínio* [Quelônio, 2018, com Júlia Studart], *Maria quer o mundo* [Edições SM, 2015, ilustrações de Rachel Caiano], *A formiformante – ensaios com Joaquim Cardozo* [EdUFSC, 2014], *Geografia Aérea* [7Letras, 2014], *Jogo de Varetas* [7Letras, 2012] e *As mãos* [7Letras, 2003]. Coordena a coleção Móbile de mini-ensaios desde 2006 [Lumme Editor] e coordenou a edição brasileira da Poesia Completa de Ruy Belo [Editora 7Letras].

³ Mestre em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), artista visual e arquivista. Autora de *Béla Tarr e Miklós Jancsó: um olhar prolongado*, na coleção Móbile, da Lumme Editor [no prelo].

- que foi Hillé?
- o olho dos bichos, mãe
- que é que tem o olho dos bichos?
- o olho dos bichos é uma pergunta morta.
(Hilda Hilst, em *Obscena Senhora D.*)

A pergunta que atravessa o corpo quando um animal é olhado deflagra no homem seu mundo técnico e seu tédio profundo. A realidade fabricada pelas mãos e a habilidade de criar mundos afasta e priva o homem de sua animalidade, ao menos em um primeiro momento. Apesar do desejo de apaziguar o instinto e a besta que todo homem é, a linguagem transborda esse animal ao mesmo tempo em que engendra algum diferimento. Nesse jogo de mão dupla em torno dessa língua babada, balbuciante, entre o humano e o animal, afinal a linguagem é a desterritorialização dos lábios, da língua, dos dentes (Deleuze & Guattari, 1977, p.30), da boca, podemos imaginar os contornos de uma animalidade que escapa por aquilo que ainda é um pensamento.

Se a linguagem é, por um lado, o que nos afasta da bestialidade, por outro, é nela que brincamos e experimentamos um mundo dobrado que não se propõe a ter finalidade. Imagina-se aí, nesse *limen* sem termo algum, por exemplo, qual e como surge um pensamento animal translúcido na e da linguagem numa conversa em torno do impossível entre László Krasznahorkai e Franz Kafka. Numa ponta, Susan Sontag toma Krasznahorkai como “o mestre húngaro do apocalipse” (Bausells, 2015) e, de todos os modos, na outra ponta, Kafka quase é sempre lido como construtor de uma dialética negativa.

Nessa impostura aproximada entre um e outro, como formação de sentido, salienta-se o fato que o escritor húngaro trabalhou como editor até 1984 e no ano seguinte publica seu primeiro livro, assim torna-se muito conhecido no contexto da literatura húngara. Em 1998 é traduzido para a língua inglesa, o que possibilita alguma circulação mundial e, alguns anos depois, recebe um prêmio internacional.⁴ Apesar dos prêmios, a ideia de escritor parece nunca ter sido um objetivo de Krasznahorkai (Lea, 2018). Entre seus livros mais conhecidos estão *Sátántangó* e *Az Ellenállás*

⁴ O primeiro livro traduzido de Krasznahorkai para a língua inglesa foi *Az Ellenállás Melankóliája* (*The Melancholy of Resistance*), em 1998. Não há nenhuma publicação em língua portuguesa no Brasil, porém, em 2017, a Editora 34 anunciou que o seu livro *Sátántangó* estaria em fase de tradução. Em 2015, Krasznahorkai e César Aira foram finalistas do Prêmio Internacional Man Booker. O prêmio foi concedido ao escritor húngaro.

Ilás Melankóliája, ambos adaptados para o cinema pelo amigo e cineasta Béla Tarr. Mas é um pequeno livro, quase esquecido, um “trabalho de subsolo”, como diria Walter Benjamin, *Animalinside*, que chama nossa atenção. Publicado em 2010 pela editora New Directions e traduzido para o inglês por Otilie Mulzet, *Animalinside* consiste em 14 textos acompanhados por 14 pinturas feitas por Krasznahorkai em colaboração com o pintor alemão Max Neumann (Imagem 1).

A figura principal é a de um cão que ora tem sua condição e presença, a de um ente, narrada, ora é atravessado pelo que seria supostamente sua fala. Há uma oscilação entre usos e normas de linguagem que, nessa ambivalência, lançam o cão numa clausura e, como um jogo, também o projetam a uma ideia *de* humano ou *com* o humano. Esse jogo, muito astucioso, entre narrador e personagem, deflagra um conflito e uma confusão entre humano e animal, animal e humano, desmontando todo princípio de hierarquia. O narrador de Krasznahorkai partilha as angústias humanas com o cão que, por sua vez, passa a proferi-las. Importante reparar que a figura do animal aparece já na primeira pintura como um corpo híbrido: as patas traseiras se estão metamorfoseadas em pernas humanas. Importante pensar aqui no que afirmava o biólogo estônio-alemão Jakob Von Uexküll, em 1934, quando reimagina e elabora uma ideia de *Unwelt*, fundamental depois a Heidegger, que seriam uma espécie de *mundos circundantes* dos homens e dos animais; ele diz que

(...) estamos habituados a conduzir nossa existência laboriosamente de uma finalidade a outra, convencidos de que os animais vivem da mesma maneira que nós. Este é um erro fundamental que até os dias atuais é conduzido por um caminho equivocado. [...] É certo que ninguém atribuiria finalidades a um ouriço do mar ou a uma minhoca. Mas quando descrevíamos a vida do carrapato falamos de como este espregueia a sua presa. Por meio dessa expressão, sem querer, temos passado – como um contrabando – as pequenas preocupações cotidianas do ser humano para a vida do carrapato que é comandada, unicamente, pelo plano da natureza. (Uexküll, 2016, p. 93, tradução de Manoel Ricardo de Lima).

Assim, que o animal escrito por Krasznahorkai é o animal no homem ou o homem no animal e comparece, ao mesmo tempo nessa despossessão homem e cão – cão e homem, num limite e numa zona obscura que se manifestam na voz que deixa de inventar autoridades no mundo para, ao contrário, tentar reconhecer na sua realidade a aquilo que vem como a solidão de todo indivíduo e seus lamentos. Evidencia-se aí um mundo partido que nada tem a oferecer, um mundo pleno de armadilhas. Ao longo dos 14 contos que compõem *Animalinside*, apresenta-se um encurra-

lamento com este animal, o cão, que uiva e lança-se num tempo de desespero, afasia e fúria.

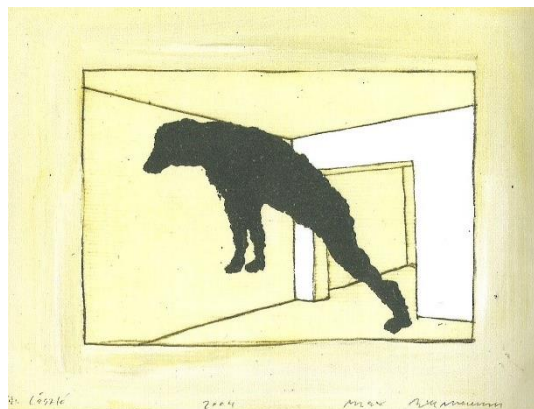


Imagem 1. Max Neumann, *Sem título*, 2004. Técnica mista, Animalinside, Texto I.

Em uma master class nos EUA, mediada por Colm Tóibín, Krasznahorkai comenta acerca dos procedimentos de escrita que lhe interessam: “Eu escuto o caos, escolho uma linha e sigo. As coisas não são inventadas na minha mente, eu apenas escuto. As pessoas nos meus livros são reais, elas existem (...). Não é a minha voz, eu escuto discursos” (Masterclass, 2014). O que poderia ser compreendido apenas como uma forma ao texto, delinea os lances essenciais de uma escrita labiríntica e descentralizada que, muitas vezes e sem exageros, expõe a incomunicabilidade inerente à linguagem e revela uma escolha política de quem só consegue tocar e enxergar o mundo a partir de um lugar “sempre atravessado por guerras, colapsos etc.” (Masterclass, 2014).

A operação de uma escrita que emerge em meio ao caos e segue por um fio escolhido ao acaso,⁵ permite a impressão no presente de tempos sobrepostos entre a distinção e a anacronia. Essa coexistência de tempos aparece no texto emprenhando a leitura a um emaranhado de memórias. O narrador de Krasznahorkai procura reabrir as operações com a linguagem a outros sentidos de mundo e, para isso, inventa uma impossibilidade fascinante: uma conversa com fantasmas. Por exemplo, no fragmento n. 1, tem-se:

⁵ Em entrevista, László Krasznahorkai comenta que não senta periodicamente para escrever livros, mas vai acumulando as frases que “escuta” na sua cabeça. Ou seja, o texto vai sendo inventado por meio dessa captura, da perseguição de um fio de memória que na sua configuração final, o livro, se aproxima de um labirinto. (Masterclass, 2014).

Ele quer se libertar, tenta dilatar as paredes, mas eles o comprimiram ali, e ele permanece nesta constrição, neste confinamento, e não há mais nada a fazer além de lamentar, agora e sempre ele não será nada além do que seu próprio lamento e seu próprio choro triste, ele deixou de ser o que era, tudo que nunca poderia ser, de modo que para ele não há nada que seja. Eles o colocaram dentro deste momento, mas ao fazê-lo, o excluíram do momento anterior, assim como os momentos seguintes, de modo que seu lamento é único, expelido do tempo, encurralado em um espaço mal arquitetado às suas proporções, porque o problema é o espaço, ele não tem nada em comum com este espaço, ele não tem nada em comum com um mundo criado por Deus, com essas perspectivas, ele não foi feito para existir dentro dessas perspectivas, e por isso ele sequer existe, ele apenas lamenta, e este lamento não se identifica com a existência, ao contrário, é um lamento desesperado, o horror indescritível daquele que desperta e percebe que foi excluído da existência, e não há caminho de volta, se alguma vez houve caminho, ele foi tornado uma armadilha, não há escapatória; e tudo dói, esta única coisa que o pertence dói, o fato dele ter acabado aqui, neste espaço mal adaptado às suas proporções, ele lamenta, ele lamenta eu quero sair, eu quero dilatar as paredes, mas eles me confinaram aqui, neste cárcere, e não há mais nada a fazer além de lamentar, e agora e para sempre eu não serei nada além do que meu próprio enclausuramento e uivo, tudo que havia para mim tornou-se nada, tudo que poderia ser para mim não é, de modo que para mim não há nada que seja. Eles me colocaram dentro deste momento, mas ao fazê-lo, me excluíram do momento anterior, para que eu lamentasse com um uivo, expelido do tempo, encurralado em um espaço mal arquitetado para as minhas proporções, porque o problema é o espaço, eu nada tenho em comum com este espaço, nesse mundo inteiro criado por Deus eu nada tenho em comum com essa estrutura, com essas perspectivas, e essas perspectivas não são feitas para que eu exista nelas, então eu sequer existo, apenas lamento em desespero, o horror da condição de desespero quando o condenado – eu mesmo – se dá conta de que tem sido excluído da existência e que não há caminho de volta, e se houvesse, ele seria uma armadilha, não há escapatória, tudo dói, e a única coisa que o pertence também dói, o fato dele ter aparecido aqui, nesse espaço mal arquitetado às suas proporções, dentro dessa estrutura e dessas perspectivas e a si mesmo que apenas lamenta e uiva, e é isto que ele lamenta – exatamente isso. (Krasznahorkai, 2012, p.8-9, tradução nossa).

Repare-se que a narrativa, portanto, torna denso o presente nas suas camadas justapostas de repetição e, assim, o texto desenha-se em torno de circunstâncias polissêmicas desfazendo, a cada fragmento, pouco a

pouco, os contornos do humano para dar a ver espectros e aspectos do animal.

É sempre importante lembrar que, Jacques Derrida, em torno da discussão da animalidade, propõe em *O animal que logo sou*, que se houver pensamento animal ele caberia à poesia (Derrida, 2002, p.22). Essa percepção é concebida por Derrida a partir da experiência de troca de olhares com um gato, cuja interação implicou um estado em que ambos se tornaram sujeitos. Essa situação evidenciaria, portanto, um limiar animal-humano, humano-animal. Ele escreve:

Como todo olhar sem fundo, como os olhos do outro, esse olhar dito “animal” me dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar. E nesses momentos de nudez, diante do olhar do animal, tudo pode me ocorrer, eu sou como uma criança pronta para o apocalipse, eu sou o próprio apocalipse, ou seja, o último e o primeiro evento do fim, o desvelamento e o veredito (Derrida, 2002, p. 31).

Daí que esse limiar entre o homem e o animal prepara o primeiro para a sua própria extinção. Lança-o ao mistério, aquilo que não se explica, não se explicará. É nesse empenho que pode-se ler qual e como o animal escrito por Krasznahorkai quando, sobremaneira, nada se esclarece, o que tem-se à mão e ao olho é uma bifurcação do texto para diversos sentidos e a fabulação em torno de um começo das coisas quando não há história nem tempo.

Tanto que em diversos livros e entrevistas Krasznahorkai deixa vestígios que re-expõem uma conversa em torno da animalidade com outro escritor:⁶ Franz Kafka. A primeira pista está fixada na epígrafe de seu livro *Sátántangó* (1985), atribuída a FK. Essa epígrafe nos remete ao oitavo capítulo do livro *O Castelo*, de Kafka. Um nexos de começo explícito com Kafka permite projetar caminhos de leitura com a escrita de Krasznahorkai, principalmente no que tange ao seu trabalho de invenção e confronto com a linguagem, sem nenhum compromisso com a descrição da realidade; ainda mais se lembramos que, para Lukács, por exemplo, a descrição estava a serviço da manutenção das formas, logo dos sistemas de reprodução do capital. Numa outra volta, segundo Giorgio Agamben, durante a

⁶ No ensaio “Escritores e escreventes”, o filósofo francês Roland Barthes diferencia essas duas figuras. Para o escrevente, a escrita é um verbo transitivo, um meio destinado a um fim, seja ele o de explicar, testemunhar ou ensinar algo a alguém determinado: um público, uma audiência. O poeta estaria mais próximo ao escritor, que entende o gesto de escrever como um verbo intransitivo. (Barthes, 2017).

composição de *O Castelo*, Kafka escrevia em seus diários considerações sobre o limite da própria ideia de literatura. *O Castelo* é o que impõe uma fronteira àqueles que vivem na aldeia, ambiente em que Kafka insere o protagonista, um agrimensor (Agamben, 2010, p.46-47).

A escolha da profissão (que é o próprio K. a atribuir-se, ninguém o encarregou do seu trabalho, do qual, como o regedor lhe faz notar, a aldeia não tem a mais pequena necessidade) é, portanto, ao mesmo tempo uma declaração de guerra e uma estratégia. Não foi das extremas entre os quintais e as casas da aldeia (que, nas palavras do regedor, estão já “demarcados e registados como deve ser”) que ele veio ocupar-se. Mas antes, a partir do momento em que a vida na aldeia é, na realidade, inteiramente determinada pelos confins que a separam do castelo e, ao mesmo tempo, a mantêm abraçada a ele, são sobretudo esses limites que o agrimensor põe em questão. O “assalto ao último limite” é um assalto contra os limites que separam o castelo (o alto) da aldeia (o baixo). Uma vez mais – é esta a grande intuição estratégica de Kafka, a nova cabala que ele prepara – a luta não é contra Deus ou a soberania suprema (o conde Westwest do qual nunca chega realmente a tratar-se no romance), mas contra os anjos, os mensageiros e os funcionários que parecem representá-los. (...). Não se trata, por conseguinte, sem querer perturbar os intérpretes teológicos – tanto judeus como cristãos, de um conflito com o divino, mas de um corpo a corpo com as mentiras dos homens (ou dos anjos) sobre o divino (antes do mais, as que correm no ambiente dos intelectuais judeo-ocidentais, e as barreiras que aqueles estabeleceram entre os homens, e entre os homens e o divino, que o agrimensor quer pôr em questão. Assim parece ainda mais errônea a interpretação segundo a qual K. quereria ser aceite pelo castelo e estabelecer-se na aldeia. A aldeia tal como é, não preocupa K. E o castelo, menos ainda. O que interessa ao agrimensor é o limite que os divide e os conjuga, e que ele quer abolir, ou melhor, tornar ocioso. Uma vez que ninguém parece saber por onde passa materialmente esse limite, talvez ele na realidade não exista, mas passe, como uma porta invisível, por dentro de cada homem (Agamben, 2010, p. 47-48).

Há algo do que Agamben observa nos textos de Kafka que também podemos apontar em direção aos textos de Krasznahorkai: as situações articuladas que preparam uma luta entre os corpos dos anjos mensageiros caídos e luciféricos – os homens. No desfecho das narrativas, nunca se tem uma solução, saída ou esclarecimento. O que se retorce são as ações humanas em um jogo travado na linguagem que a desafia até um limite do impossível, tornando-a ociosa, incomunicável e, por isso, potente. Tanto em Kafka quanto em Krasznahorkai fica-se diante de um arremesso que delibera um encontro do humano com a animalidade. Gregor Samsa acorda de sonhos intranquilos transformado em um inseto mons-

truoso enquanto, na outra ponta da bifurcação, em *Animalinside*, há uma batalha dentro do humano e as convulsões da animalidade, um combate íntimo e ex-timo entre o homem e o animal. Não por acaso, o pensamento de Krasznahorkai é, invariavelmente, dedicado a uma conversa infinita e impossível com Franz Kafka. Em entrevista a George Szirtes, o húngaro comenta: “quando não estou lendo Kafka, estou pensando em Kafka. Quando não estou pensando em Kafka, sinto falta de pensar nele” (Szirtes, 2013).

Se esticarmos um pouco mais as ideias de infinito e impossível até *A Metamorfose*, de Kafka, vamos perceber que sobra a qualquer leitor, desde o início, as raspas de susto e gesto narrativo, apenas, sem nenhuma preparação antecedente para um único acontecimento: a transformação de Gregor Samsa “num inseto monstruoso” (Kafka, 1997, p.7). A causa da metamorfose, a forma ou qualquer indicação pela qual ela se dá é narrada. O narrador, que nunca sabe bem sobre o que narra, não se preocupa em partilhar nem mesmo uma mera definição taxonômica do inseto. Nessas raspas, diz que o inseto possui uma couraça dura nas costas, pernas finas e um “ventre abalado, marrom, dividido por nervuras arqueadas” (Kafka, 1997, p.7), diz ainda que a transformação se deu no interior do quarto da personagem – esse lugar de toda intimidade ex-tima – e que não se trata de sonho ou delírio. A metamorfose apresenta-se no evento: Samsa tornou-se animal, Samsa agora é um animal. E isto sem perder de vista que o inseto é o único animal que, em nenhuma dimensão humana, se presta ao sacrifício. Tal como sugere o seu tradutor brasileiro, Modesto Carone, grosso modo, ao afirmar que há aí, nessa novela, uma passagem daquele que se sacrifica para aquele que não pode ser sacrificado, do adequado para o inadequado, do idêntico para o diferente, do reconhecido para o que perdeu o reconhecimento, do familiar para o não familiar, do ele para o isso, do manso para o monstro, do homem para o inseto.

Tal *tornar-se animal* remete também ao *devenir animal*, conceito verbal, espécie de ação, construído por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Kafka: por uma literatura menor*. Samsa, no seu *devenir animal*, não representa um inseto, nem o mimetiza ou o imita. Ele quase⁷ ultrapassa o limiar entre humano e animal e toca o ápice de um fluxo de intensidades que não se pode comprimir em uma delimitação formal. E aqui, referimo-nos à linguagem e, principalmente, ao gesto de escritura: “Todas as formas se desfazem, todas as significações também, significantes e signifi-

⁷ Aqui o “quase” se dá, porque o inseto Gregor Samsa ainda se apegava ao retrato da senhora vestida de peles, última resistência humana diante da animalidade instaurada (Deleuze & Guattari, 1977).

cados, em proveito de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos assignificantes” (Deleuze & Guattari, 1977, p. 20).

Os animais de Kafka são vibrações, movimentos, nunca arquetípicos ou mitológicos. Os conteúdos de suas existências liberam-se dos significantes que os conformariam em (e para) uma ideia de História. A projeção estruturalista para o signo, em que significante e significado seriam dois lados de uma mesma moeda absoluta, encerrada em si mesma, é desmontada. Se relacionarmos Kafka à desconstrução proposta por Derrida, especialmente em *Gramatologia* (1973), podemos dizer que os signos assumem, no escritor, a instabilidade vacilante que lhes é característica. Mas tal instabilidade se afastaria de um sentido metafórico, figurativo. Isso pois se admitirmos a metáfora como um deslocamento dos significantes para significados outros, teríamos de admitir, também, que haveria um sentido anterior, original, e, portanto, mais apropriado que o segundo. A dicotomia literal/figurativo prescinde do reconhecimento de significados mais próprios e outros menos próprios para determinados significantes. Na conferência intitulada *La retirada de la metáfora*, proferida em 1978 na Universidade de Genebra, Derrida se depara com esse impasse e afirma:

dizer que habitamos a metáfora e que circulamos por ela em uma espécie de automóvel não é algo meramente metafórico. Não é simplesmente metafórico. Nem tampouco próprio, literal ou usual, noções que não confundo ao aproximá-las, mas que seria válido esclarecer de imediato. Esta “figura”, nem metafórica nem antimetáfica, consiste em intercambiar, de modo singular, os lugares e as funções: constitui ao presumido sujeito dos enunciados (o falante ou o escritor que afirmamos ser, ou qualquer um que acredite servir-se de metáforas e falar mais metaforicamente) em matéria ou em conteúdo, parcial além, sempre “enviado”, “no carro”, de um veículo que o entenda, que o leva e que o desloca, no momento mesmo em que o supracitado sujeito acredita designá-lo, dizê-lo, orientá-lo, conduzi-lo ou governá-lo “como um capitão em seu navio” (Derrida, 1997, p. 209-210, tradução nossa).

Não que isso pressuponha conferir à metáfora o lugar privilegiado que, numa abordagem anterior, caberia ao sentido próprio ou literal. A linguagem metafórica, nesse entendimento, não seria “a original” por ser poética e mais coadunada à fala (ou, se perseguirmos a trilha traçada de Aristóteles a Rousseau, a mais capaz de tocar uma essência, aquela do “bom selvagem”), enquanto o sentido próprio, literal, viria a reboque. Escreve Derrida: “Não se trataria, portanto, de inverter o sentido próprio e o sentido figurado, mas de determinar o sentido “próprio” da escritura como a metaforicidade da mesma” (Derrida, 1973, p.19).

Assim, quando Gregor Samsa acorda metamorfoseado em um inseto, não estaríamos diante da metáfora, mas, tampouco, diante de uma postulação contra a metáfora. São vacilantes e instáveis os signos. O inseto Gregor Samsa não seria um significante que se desloca para um significado extratexto (vale lembrar que mesmo os significados extratextos estão cravados em significantes). Ao mesmo tempo, não estamos nunca diante do inseto, afinal, o signo sempre substitui uma outra coisa, e a presença do conceito em si, da coisa em si, é sempre nele adiada (Derrida, 1973), por isso, afirmar uma literalidade pura também não caberia para uma matéria como a linguagem. Talvez o que resulte dessa operação da escritura de Kafka, especialmente na apresentação de seus animais (em que os conteúdos ultrapassam os significantes) seja um deslocamento metafórico, porém não para fora, mas para dentro do texto. Em outras palavras, um retorno para aquilo que o é anterior. O anterior ao inseto Gregor Samsa seria o humano Gregor Samsa: este que só nos é dado a conhecer após a metamorfose já ocorrida, ou seja, um ritornelo irresoluto entre intimidade e extimidade. Quando isso se projeta, nos lembra Deleuze e Guattari, “é um choro doloroso que arrasta a voz e mistura a ressonância das palavras” (Deleuze & Guattari, 1977, p. 20). Desterritorializado, o conteúdo do signo abandonou atrás de si um significante esvaziado. Dele restou um som indiferenciado, uma vibração: o deslocamento entre animal e humano.

Na definição de literatura menor para se referir a Kafka, Deleuze e Guattari apontam que uma linguagem sempre implica em uma desterritorialização também da boca, da língua, dos dentes. Sua territorialidade primeira é a do ato de comer. O alimento é o seu locus primitivo. A fala e, mais ainda, a escrita se colocam contra os alimentos nesta operação da linguagem. “Falar, e sobretudo escrever, é jejuar. Kafka manifesta uma permanente obsessão pelo alimento e pelo alimento por excelência que é o animal ou a carne” (Deleuze & Guattari, 1977, p. 30). Vale lembrar que é uma maçã, esta desejosa rival da linguagem, que acaba por ferir e matar o Gregor Samsa tornado inseto. Na pequena narrativa *Um Artista da Fome* temos um jejuador por excelência; diante da fome e da morte, fala fracamente, quase como se desse um beijo no ouvido do inspetor, mas fala. Depois, sua jaula, não surpreende, torna-se residência de uma pantera: a carne, o animal, o alimento, rival da linguagem. Outro deslocamento entre o animal e o humano, agora em uma substituição radical. Morresse a linguagem, que prescindia de um jejum, para dar lugar a um animal carnívoro, predador, com grandes dentes.

Assim como a jaula, o quarto de Gregor Samsa reflete, primeiro, um descolamento e, depois, um deslocamento entre homem e animal. O ambiente fica mais sujo conforme a família de Gregor – a triangulação pai, mãe e irmã – vai se conectando mais às suas ocupações do dia a dia automatizado e menos à presença do inseto. Aliás, a degradação do quarto de Gregor acompanha essa assimilação que a família vai fazendo aos poucos de que não é mais um homem que habita aquele apartamento. Primeiro, Grete sugere que se retirem os móveis para que o irmão tenha mais espaço. Afinal de contas, insetos não precisam de armários, tampouco de escrivaninhas. Nesse ponto, a mãe apresenta uma resistência. Ela é a única personagem que aparenta, por algum instante, crer que Gregor pode, um dia, voltar à forma humana. Mas rapidamente é convencida pela filha mais jovem de que é necessário que todos se adaptem àquela nova realidade e que os móveis sejam retirados. Depois, a limpeza passa a ser negligenciada, bem como a alimentação do Gregor.

A irmã, antes de correr de manhã e ao meio-dia rumo à loja, empurrava com o pé para dentro do quarto, na maior pressa, uma comida qualquer, para ao anoitecer, não importa se esta tinha sido apreciada ou – caso mais frequente – sequer tocada, arrastá-la para fora com uma vassourada. A arrumação do quarto, que ela agora providenciava sempre à noite, não podia ser feita com maior rapidez. Estrias de sujeira percorriam as paredes, aqui e ali haviaovelos de pó e lixo (Kafka, 1997, p. 64).

Depois, com a chegada de inquilinos no apartamento, que ao alugar quartos vagos, incrementam a renda familiar, parte do mobiliário, que não mais seria utilizado, vai sendo acumulado no quarto de Gregor. Todo o tipo de tralha inútil, que não se queria nem vender, nem jogar fora, é depositado naquele cômodo. Tudo o que não tinha uso era arremessado no interior do quarto de Gregor que, aos poucos, é transformado em sótão. Ele vai ficando cada vez mais confinado entre velharias inúteis. Ele mesmo vai se tornando inútil.

Estes locais dos objetos esquecidos, descartados, também são outra constante em Kafka. Está presente em *Um Artista da Fome*, em *Tribulação de Um Pai de Família*, em *O Processo* etc. É por essas coisas, lugares, pessoas ou animais – não importa – esquecidos, jogados fora, improdutivos, à margem, que Kafka volta a sua atenção. Mas é importante destacar que esse esquecimento não significa desaparecimento ou desimportância. Muito pelo contrário. A presença na ausência é a potência dessas personagens. E o retorno de sua presença sempre se dá através de um gesto. Como descreveu Walter Benjamin em seu ensaio “Franz Kafka: a

propósito do décimo aniversário de sua morte”, um gesto último capaz de dissolver os acontecimentos. Como o sussurro do artista da fome antes de perecer em sua jaula esquecida. Como Gregor que, acometido pela inflamação no ferimento adquirido durante uma briga com o pai, ainda vivencia o início do clarear do dia lá fora antes de tomar o último fôlego. E é diante desse último fôlego, gesto radical à existência, que imaginamos uma conversa impossível, utopia irremediável a uma força de vida, entre Kafka e Krasznahorkai.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, G. (2010). *Nudez*. (M. Serras Pereira, Trad.). Lisboa, Portugal: Relógio d'água.

Barthes, R. (2017). *Crítica e verdade*. (L. Perrone-Moysés, Trad.). São Paulo, Brasil: Perspectiva.

Bausells, M. (2015, May 20). Everything you need to know about László Krasznahorkai, winner of the Man Booker International prize. *The Guardian*. Retrieved from <<https://www.theguardian.com/books/booksblog/2015/may/20/man-booker-international-prize-laszlo-krasznahorkai-who-he-is-and-why-you-should-read-him>>.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1977). *Kafka Por uma literatura menor*. (J. Castañon Guimarães, Trad.). Rio de Janeiro, Brasil: Imago Editora.

Derrida, J. (1973). *Gramatologia*. (M. Schnaiderman & R. Janine Ribeiro, Trad.). São Paulo, Brasil: Perspectiva.

Derrida, J. (1997). *La retirada de la metáfora* [PDF]. (G. Aranzueque Sahuquillo, Trad.). Retrieved from <<https://repositorio.uam.es/handle/10486/298>>.

Derrida, J. (2002). *O animal que logo sou*. (F. Landa, Trad.). São Paulo, Brasil: Editora UNESP.

Kafka, F. (1997). *A metamorfose*. (M. Carone, Trad.). São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.

Krasznahorkai, L. & Neumann, Max. (2012). *Animalinside*. (Otilie Mulzet, Trad.). London, England: New Directions & Sylph Editions.

Lea, R. (2012, August 24) László Krasznahorkai interview: 'This society is the result of 10,000 years?'. *The Guardian*. Retrieved from <<https://www.theguardian.com/books/2012/aug/24/laszlo-krasznahorkai-interview>>.

PEN America. (2014, May 4th). MasterClass: László Krasznahorkai and Colm Tóibín. [Video File]. Retrieved from < <https://youtu.be/r6LPgvxA5Fs>>.

Szirtes G. (2013, September) Interview with László Krasznahorkai. *The White Review*. Retrieved from <<http://www.thewhitereview.org/feature/interview-with-laszlo-krasznahorkai/>>.

Uexküll, J. V. (2016). *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres*. (M. Guntin, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Cactus.