

# A NARRATIVA DE KAFKA NAS BORDAS DO NONSENSE

ROSVITHA FRIESEN BLUME

Universidade Federal de Santa Catarina  
blume@cce.ufsc.br

**Abstract:** In this paper I propose an interface with Kafka's work, having as a starting point the nonsense theory like a metalanguage. Kafka is well known for his absurd chronicals and without a doubt his work can not be considered only nonsense. I'll try, however, to identify and discuss possible nonsense literature coincidences and discrepancies in his narratives, using a comparison of his work with Lewis Carroll's one.

**Keywords:** Kafka, absurd, nonsense literature, Carroll

**Resumo:** No presente artigo proponho uma aproximação à obra de Kafka a partir da teoria do *nonsense* como metalinguagem. Kafka é mais conhecido como cronista do absurdo, e com certeza sua obra não pode ser considerada *nonsense* por excelência. Procurarei, entretanto, identificar e discutir possíveis coincidências e discrepâncias de sua narrativa com relação à literatura *nonsense*, partindo de uma comparação de sua obra com a de Lewis Carroll.

**Palavras-chave:** Kafka, o absurdo, literatura *nonsense*, Carroll

## O que é o *nonsense* literário?

No presente artigo me refiro não somente ao sentido comum do termo *nonsense*<sup>1</sup>. Tratarei aqui do conceito do *nonsense* literário, que se caracteriza como um gênero específico, tendo suas raízes na literatura inglesa do século XIX com os escritores Lewis Carroll, autor das famosas *Alices*

(*Aventuras de Alice no País das Maravilhas e Através do Espelho*), e Edward Lear, autor de *Limericks*.

Há muitos estudiosos que se dedicaram à pesquisa dessa literatura que influenciou grandemente a literatura moderna do século XX. Vários movimentos literários, como, por exemplo, o Dadaísmo e o Surrealismo, têm algumas de suas raízes no *nonsense* vitoriano. Joyce buscou o ponto de partida para o seu *Finnegans Wake* no personagem Humpty Dumpty de *Através do Espelho*. Os intrigantes diálogos de Alice têm chamado a atenção de filósofos como Sartre e Deleuze e outros em suas reflexões sobre a linguagem.

Segundo Tigges há quatro características que formam a essência do *nonsense*.

A primeira e mais importante citada pelo pesquisador é que no *nonsense* há uma constante tensão entre presença e ausência de sentido; e para que um texto seja considerado *nonsense*, deve manter o equilíbrio entre esses dois pólos até o final (p. 51). Tigges cita também Baacke nesse contexto: “o *nonsense* permanece sempre, enquanto ligado à linguagem, com pistas de sentido” (p. 33). Por isso o *nonsense* é mais do que um puro jogo de palavras e também difere da literatura realista ou mimética, onde pode haver uma tensão entre diferentes possibilidades de atribuição de sentido ao texto, mas não uma tensão entre sentido e ausência de sentido (p. 87). Já para Ávila a meta máxima do *nonsense* seria abolir o sentido, o que

revela-se praticamente impossível, se se lida com palavras. O vezo da significação, da evocação e elaboração de sentido já está por demais arraigado na linguagem. O que se tenta fazer no *nonsense* é driblar o sentido, por meio da justaposição de sentidos parciais e opostos, do solapamento e embaralhamento das várias camadas comunicativas. Não se podendo evitar a criação de sentido, tenta-se evitar seu assentamento a todo custo (p. 115-116).

Caso houvesse esse assentamento do sentido, de que fala Ávila, ocorreria a síntese ou o fim da tensão que, para Tigges, é justamente a característica básica do *nonsense*, e que este mantém empregando artifícios como, por exemplo, o uso de conclusões arbitrárias nos textos (p. 59) ou omitindo um *point*<sup>2</sup> (p. 57).

A segunda característica que Tigges menciona é que “o *nonsense* nunca é lírico no sentido real da palavra – não expressa os sentimentos pessoais do autor nem sentimentos comuns por sua boca” (p. 53). Na verdade a única emoção do gênero *nonsense*, e ao mesmo tempo característica marcante sua, é o isolamento, conforme afirma Tigges (p. 54). Os personagens da literatura *nonsense* são extremamente solitários; é, via de regra, um indivíduo que se encontra frente a todo um grupo. Isso acontece com Alice, tanto no espaço do país das maravilhas quanto no do outro lado do espelho. Ela precisa se defender contra uma multidão de seres estranhos. Mas essa solidão não é expressa de modo lírico ou romântico; não leva o leitor à comoção. O *nonsense* prescinde do emocionalismo. A natureza dessa solidão é a incomunicação, ou seja, a solidão se dá pela incapacidade

da linguagem de estabelecer ou promover comunicação. Nos *Limericks* de Lear também há esse mesmo padrão. É, normalmente, um homem velho (*old man*) ou uma jovem mulher (*young lady*) em contraposição a uma coletividade, onde a linguagem se coloca como uma não-comunicação.

A terceira característica arrolada por Tigges seria o caráter de jogo do *nonsense*, que possui suas regras e leis próprias. Não se trata, portanto, de um jogo sem regras, mas estas são arbitrárias e podem ser abandonadas a qualquer momento (p. 54). Há, assim, um constante desafio ao bom senso e ao senso comum. Toda e qualquer lei ou regra pode ser abandonada ou pervertida, inclusive as leis da natureza.

A última característica que Tigges aponta é de que a realidade *nonsense* é criada pela linguagem. Ele diz que “o *nonsense* é predominantemente de natureza verbal”, que, por isso “a palavra precede a realidade” e que “o jogo do *nonsense* é feito para seu próprio propósito, não com um objetivo transcendente” (p. 55). Tigges cita, por exemplo, uma análise das *Canções da Força* (Galgenlieder) de Christian Morgenstern<sup>3</sup>, realizada por Walter: “O jogo das *Canções da Força* não é um jogo com a linguagem, mas um jogo da linguagem em si e consigo mesma. Núcleo do jogo lingüístico é o jogo de palavras, o verdadeiro campo de jogo da linguagem” (p. 43). Hildebrandt (cit. por Tigges) caracteriza o “*nonsense* como jogo intelectual com formas e conteúdos emocionalmente pobre”, onde “o foco central é quase sempre voltado para as possibilidades oferecidas pela linguagem para a livre atividade intelectual” (p. 18).

Lecerle, que faz uma abordagem filosófica do *nonsense*, define-o como “expressão que ultrapassa o sentido”, ou seja, o querer dizer (p. 125). Ele chama a atenção para o fato de que o *nonsense* aponta para o dizer, o expressar “como fonte de uma proliferação de sentidos potenciais” (p. 130), não controláveis pelo falante, de modo que há, nos textos *nonsense*, uma subversão da “concepção dominante de linguagem como um instrumento de expressão e comunicação” (p. 134); ou seja, a intenção que temos ao falar – o querer dizer, não corresponde automaticamente ao que falamos – o dizer. Assim, o *nonsense* se coloca como uma “ameaça à intenção do falante” (p. 131). Para Christian Morgenstern, “o que você pensa e diz, é, sobretudo, expressão. O assim chamado sentido não é seu único sentido” (p. 202). O escritor não acredita que a linguagem seja realmente capaz de reproduzir a realidade: “Só a palavra abre fendas que na realidade não existem. A linguagem é, em nossa terminologia, realidade fendida” (p. 188). Segundo Ede (cit. por Tigges), Carroll igualmente nutria uma desconfiança em relação à linguagem como representação da realidade. E para estabelecer um primeiro paralelo entre o *nonsense* e a narrativa de Kafka, cito aqui Donald Schüller, que, comentando a obra do autor tcheco, diz que “o mundo ficcional já não está subordinado à realidade coerente e luminosa de todos os dias. Rompidos os vínculos, a palavra move-se autônoma em um mundo que ela própria cria e desfaz, soberanamente. (...) A palavra já não é um elemento de coesão, mas de dissolução” (p. 86).

Até aqui, discuti o *nonsense* sem fazer uma distinção entre prosa e poesia. Há autores que separam claramente essas formas literárias. Assim, a pesquisadora Miriam Ávila, que, fixando-se na poesia *nonsense*, empreende uma abordagem desta a partir de sua estrutura formal. Ela procura “mostrar como a poesia *nonsense* apresenta desvios de um modelo semiótico do texto poético”, (p. 18) e justifica sua abordagem dizendo que é por meio da produção textual que se deve procurar a contribuição específica do *nonsense*, uma vez que os textos dos seus poemas “não nos fornecem pistas no nível semântico” (p. 18).

Quanto aos temas e motivos recorrentes na literatura *nonsense*, considerando a prosa e a poesia como um todo, Tigges enumera os seguintes: uma grande predileção por números e letras, dada a facilidade de sua ordenação em séries, mas também facilitando o jogo, a reversão, o espalhamento dos mesmos, a fragmentação; o tempo e o espaço, temas com os quais se pode trabalhar em nível de causa e efeito, podendo estes também ser re-arranjados ou revertidos aleatoriamente; a linguagem é outro grande tema, talvez o maior do *nonsense*; a viagem sem sentido, o labirinto; a questão da identidade, geralmente insegura e errante, podendo ocorrer metamorfoses freqüentes; violência; animais e coisas personificadas; comida, roupa, falar, jogar, invenção; todas as coisas relacionadas a jogo, regras, leis, como rituais, sistemas legais, cortes, tribunais de justiça e lógica; a dança; a corte, mas entre casais díspares ou mal combinados. Proibidos são os temas sexo, erotismo, sentimento ou emoção, beleza, Deus e religião (pp. 77-81).

### **O *nonsense* e o absurdo**

Para falar sobre Kafka no contexto do *nonsense* literário há que se fazer, primeiramente, uma delimitação clara entre os conceitos de *nonsense* e de absurdo, termos estes freqüentemente considerados sinônimos, não somente em seu uso cotidiano, popular, mas também por estudiosos da literatura, conforme demonstra Tigges. Ele cita, por exemplo, Haight, para quem “o absurdo é a palavra-chave dos escritores *nonsense*. Seu cânone inclui Carroll, Lear, Borges, Beckett, Joyce, Ionesco, Rabelais e Aristófanes” (p. 126). Comenta ainda que Byron, Carroll e Lear e a literatura *nonsense* em geral seriam precursores dos escritores do absurdo, dentre os quais Flaubert, Jarry, Kafka, Ionesco, Beckett, Pinter seriam os principais expoentes (p. 126).

Tigges faz uma distinção sucinta entre os dois conceitos: “No *nonsense* a linguagem *cria* a realidade, no absurdo a linguagem *representa* uma realidade sem sentido” (p. 128). Essa diferenciação fica mais clara quando ele cita Ede, para quem

os dramaturgos do absurdo se voltaram predominantemente para sentidos extralingüísticos, ‘usando a linguagem minimamente e então unicamente para revelar suas imperfeições’, enquanto no *nonsense* ‘palavras freqüentemente exercem um poder criativo similar àquele concedido à linguagem em algumas culturas primitivas’ (p. 129).

Tigges também comenta que “o absurdo é (...) a forma artística que exprime falta de sentido, que é contrário ao propósito do *nonsense* de evitar completa ausência de sentido”, (p. 130) conforme já mencionei acima. Tigges cita ainda Hinchliffe, para quem o drama absurdo “desafia a audiência a fazer sentido do *non-sense*”. E quando a própria linguagem é absurda, teria o objetivo de mostrar o desgaste desta como parte do universo humano igualmente deteriorado (p. 130). Tigges checa, em um quadro comparativo dos diversos gêneros próximos ao *nonsense*, o absurdo com relação às quatro características do *nonsense* arroladas por ele: a tensão entre sentido e a sua ausência ocorreria às vezes no absurdo; a falta de emoção não seria característica do absurdo; o caráter de jogo também não; a linguagem criando a realidade poderia ocorrer às vezes (p. 137).

Resumindo poderíamos dizer que o absurdo tem um referente ancorado na realidade, ou seja, ele procura expressar a falta de sentido em que se encontra o mundo, ou, nas palavras de Tigges, ele “representa um universo sem sentido” (p. 137), de modo que os textos absurdos desafiam o leitor à reflexão sobre a vida, o mundo, enfim, a atribuir sentido ao texto a partir de referentes externos a ele. Já o *nonsense* brinca com o sentido/ não-sentido no âmbito da própria linguagem, chamando a atenção unicamente sobre ela, sem recurso a um referente externo. Nesse sentido pode-se dizer que os textos *nonsense* são fechados em si. Mas não discordo também de Byrom e de Haight mencionados acima, para quem os escritores do absurdo se encontram na tradição da literatura *nonsense*, pois além da diferenciação estabelecida por Tigges entre os dois gêneros, há pontos em comum entre eles, o que justamente procurarei demonstrar na obra de Kafka, comumente vista como pertencente ao absurdo. Até mesmo para os que não conhecem a fundo a obra de Kafka, o já ratificado adjetivo *kafkiano* relaciona-se a algo incompreensível, absurdo enfim. Em sua ampla recepção tem sido destacado o aspecto do absurdo na obra de Kafka. Como exemplo gostaria de mencionar aqui o livro de título *Cronistas do Absurdo*, de Leo Gilson Ribeiro, que contém um ensaio sobre Kafka, dentre outros.

Deter-me-ei aqui, pois, na intersecção entre o absurdo de Kafka e o *nonsense*, estabelecendo uma comparação entre a *Alice* de Carroll e algumas das obras mais conhecidas do autor tcheco, sem qualquer intenção de chegar a uma conclusão definitiva sobre assunto tão complexo. Em sua introdução a *Alice* (Carroll, 2002: XIV), M. Gardner afirma que

mais de um crítico comentou as semelhanças entre *O Processo* de Kafka e o julgamento do Valete de Copas; entre *O Castelo* de Kafka e um jogo de xadrez em que peças vivas ignoram o plano do jogo e não têm como saber se estão se movendo por vontade própria ou sendo empurradas por dedos invisíveis.

### **Kafka e o *nonsense***

Uma diferença básica entre o *nonsense* de Carroll em *Alice*, e o absurdo de Kafka, por exemplo, em *O Processo* ou *A metamorfose*, é que

todas as experiências estranhas e assustadoras de Alice revelam-se, enfim, como um sonho, ou melhor, um pesadelo, do qual ela felizmente desperta:

A essas palavras o baralho inteiro se ergueu no ar e veio voando para cima dela: Alice deu um gritinho, um pouco de medo e um pouco de raiva, tentou repeli-los e se viu deitada na ribanceira, a cabeça no colo da irmã, que afastava delicadamente algumas folhas secas que haviam voejado das árvores até seu rosto. Acorde, Alice querida! Disse sua irmã. Mas que sono comprido você dormiu! (Carroll, 2002: 121-122).

Já com os personagens de Kafka se dá o contrário: eles justamente despertam para uma realidade estranha e assustadora: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (1997: 7). “Alguém devia ter contado mentiras a respeito de Josef K., pois, não tendo feito nada de condenável, uma bela manhã foi preso” (1987: 33). Esse episódio se dá logo depois que ele acorda. Os personagens permanecem nessa situação absurda e desesperadora até o final da narrativa. Nada os liberta. Ribeiro diz que

essa conspiração contra o ser humano, personagem-chave das narrações de Kafka, é uma conspiração total e incessante. Não só os objetos, mas também os seres humanos são adversos à redenção do personagem, à sua liberação da sua masmorra de angústia, de medo e de culpa, os próprios fatores tempo e espaço conluíram-se contra o ser isolado, numa sede silenciosa de vingança (p. 35).

Conforme já mencionei, os personagens da literatura *nonsense* são solitários e precisam defender-se a todo instante contra criaturas estranhas e incompreensíveis, estúpidas e incompetentes, situação em que, por exemplo, Alice se encontra. Ela é a única personagem que não é *nonsense*, que possui uma clareza de pensamento e que domina as regras básicas da boa convivência humana. Mas ela se encontra só em meio a uma população de seres incompetentes, arbitrários e irracionais e por isso, às vezes, perde a identidade, fala frases que não fazem sentido para ela ou que saem “deformadas” – nesses instantes, Alice se vê ameaçada internamente pelo *nonsense*. Em Kafka temos situações semelhantes. Ribeiro diz que a “literatura criada por ele é a de heróis solitários, em luta contra estruturas abstratas e onipotentes” (p. 58). Gregor Samsa, em *A Metamorfose*, encontra-se completamente só, trancado em seu quarto, após sua transformação em inseto. A família representa um coletivo hostil a ele. Em *O Processo*, Joseph K. também se encontra isolado. Todas as tentativas de conseguir algum aliado que o defenda ou ao menos o auxilie em seu estranho processo fracassam; nem sequer consegue ver e muito menos conhecer as pessoas que o julgam; elas formam um coletivo poderoso chamado justiça, um órgão frio e distante, inatingível para ele. Mesmo o advogado que contrata prova ser absolutamente incompetente, exatamente ao modo *nonsense*, já que é um homem doente e incapacitado, e seu escritório é, estranhamente, junto à sua cama, onde atende os clientes.

Outro ponto em comum entre *O Processo* de Kafka e *Alice* de Carroll é o tema do labirinto. Após adentrar a toca do coelho, Alice cai num buraco

muito profundo e quando, finalmente, chega em chão firme, percorre um verdadeiro labirinto:

viu-se num salão comprido e baixo, iluminado por uma fileira de lâmpadas penduradas no teto. Havia portas ao redor do salão inteiro, mas estavam todas trancadas; depois de percorrer todo um lado e voltar pelo outro, experimentando cada porta, caminhou desolada até o meio, pensando como haveria de sair dali (p. 14).

Muitas portas e encruzilhadas surgem ao longo da sua caminhada pelo país das maravilhas, e a dúvida é sempre para onde ir, como chegar a algum lugar interessante que alguém mencionou que, quem sabe, possa tirá-la da situação estranha e incômoda em que se encontra. Em *O Processo*, Joseph K. também se encontra em vários labirintos concretos: o corredor do tribunal de justiça, por exemplo, que, estranhamente, fica no alto de um prédio velho de periferia, numa água-furtada:

Era um longo corredor para o qual davam portas toscamente feitas que se abriam para as diversas secções em que estava dividida a água-furtada. Embora não visse ali nenhuma entrada direta de luz, a passagem não estava inteiramente às escuras, pois as secções que davam para ele, em vez de estar separadas por uma só parede, tinham em alguns trechos simples caniçadas de madeira, que chegavam até o teto, através dos quais se filtrava alguma luz e podiam-se ver alguns empregados que escreviam sentados em uma mesa ou que de pé junto à divisão de madeira olhavam pelos seus buracos à gente que passava pelo corredor (1987: 73).

À medida que continua andando pelo prédio, apesar de acompanhado pelo porteiro, vai se perdendo – situação *nonsense* – e pergunta:

– Quero ir-me. Como se chega à saída? – Não estará perdido, não é mesmo? – perguntou o porteiro, com surpresa. – Você deve ir até aquele ângulo e dobrar depois o corredor que está à direita que o levará exatamente à porta de saída. Venha comigo – pediu K, – ; mostre-me o caminho. Certamente me extraviarei; existem aqui tantos caminhos! (1987: 75)

Ademais, a situação toda de Joseph K. diante de seu processo incógnito tem como metáfora mais acertada o labirinto. Em Kafka essa sensação de estar perdido e confuso é acentuada ainda pela sensação de sufocamento. O ar desses labirintos é extremamente insalubre, e o personagem chega a passar mal. Quando Joseph K. vai à casa do pintor Torelli para pedir-lhe ajuda – situação *nonsense*, pois como um pintor poderia ser-lhe útil num processo judicial – enfrenta a seguinte situação:

Ao chegar ao terceiro andar teve que diminuir o passo. Era-lhe muito difícil respirar; a escada era muito empinada, os andares desmedidamente altos e o pintor devia viver, certamente na água-furtada da casa. Além disso, o ar era opressivo, não havia ali nenhum pátio destinado a ventilar a escada, pois esta, extremamente estreita, ficava encerrada entre duas paredes que apenas apresentavam muito acima algumas janelas bem pequenas (1987: 123).

Referindo-se a esse aspecto da obra kafkiana, Schüler diz, que

a seqüência narrativa começa (...) estabelecendo uma carência e a narração se desenvolve em direção à supressão da carência. Mas este objetivo é

sempre equivocado. O acúmulo de equívocos torna a realização da tarefa mais e mais difícil. A ação revela o mundo como um labirinto em que o homem, à procura de ajuda, está irremediavelmente entregue a si mesmo (p. 88).

Comparando Alice a Joseph K., ela encontra a saída no final. Quando a situação se torna insustentável para ela, tem forças para se rebelar contra o que afinal é um simples baralho, e desperta, assim, abruptamente do seu sonho. Já o personagem de Kafka vai sendo sufocado pouco a pouco, tendo cada vez mais a sensação de que não conseguirá sair, até a sua execução final, ou seja, o personagem é realmente punido ou sacrificado, o que não ocorre no *nonsense* de maneira tão drástica ou evidente, como aqui, onde a palavra final é a execução trágica. Também o personagem de *A Metamorfose*, Gregor Samsa, tem um desfecho trágico, definhando aos poucos no isolamento de seu quarto, até morrer.

Resumindo, os personagens de Kafka vivem situações sem saída e com finais trágicos, não em um sonho, mas em pleno estado de vigília. A narrativa é carregada de emoção, ao contrário do *nonsense*; o leitor participa, por assim dizer, da sensação de sufocamento dos personagens. Segundo Rosenfeld, “os romances de Kafka forçam-nos, impõem-nos viver o seu drama, o seu desespero” (p. 186). Por isso mesmo as situações *nonsense* em sua obra não conduzem ao riso, não contém o elemento do humor ou até da comicidade que acompanha os textos do *nonsense* clássico de Carroll. Gardner diz que “o último nível metafórico nos livros de *Alice* é este: que a vida, vista racionalmente e sem ilusão, parece ser uma história disparatada contada por um matemático idiota” (Carroll, 2002: XIV). Apesar dessa possível leitura, a narrativa de Carroll não é carregada das emoções relativas a essa visão pessimista do mundo, o que justamente se dá nos textos kafkianos.

Chamo a atenção ainda para mais uma característica que aproxima a Alice de Carroll a Joseph K. de Kafka, a saber, para o caráter de jogo da fala dos personagens. Em *Alice*, há constantes discussões entre os diversos personagens; é como se, constantemente, um tivesse que vencer o outro na discussão. O jogo ou a competição se dá por meio de argumentos verbais, que, a despeito de toda falta de lógica, resumem toda a ação da narrativa; são intermináveis as discussões, que na realidade não levam a nada e a lugar algum. O mundo *nonsense* é o mundo das palavras e não do real. Esta característica tão típica do *nonsense* se vê também na narrativa de Kafka. Quando, por exemplo, Joseph K. é convocado para o seu primeiro inquérito, percebe logo que há dois grupos ou partidos na platéia do tribunal, já que “nas primeiras filas, à direita e esquerda, K. não viu quase nenhum rosto voltado para ele, mas apenas as espáduas de pessoas que dirigiam seus discursos e ademanes aos de seu partido” (1987: 57). Trata-se, portanto, de dois grupos rivais, cujo instrumento básico de jogo ou de luta são as palavras. K. vê-se, então, envolvido nesse jogo. Quando ele, para justificar seu atraso diz apenas: “Embora tenha chegado tarde, o fato é que eu estou aqui” (1987: 58), recebe aplausos da metade direita da sala e sente-se incomodado pelo silêncio da metade esquerda. Então “pensou no que poderia

dizer para ganhar o apoio de todos ou, se não fosse possível isso, ao menos conquistar por um momento também a dos que ainda não tinham tomado partido” (1987: 58). K. passa a pronunciar um longo discurso, a fim de se defender e acusar a ineficiência e corrupção da justiça. Quando termina sua fala “os dois partidos, que a princípio pareciam sustentar em ambos os lados da sala, opiniões opostas, estavam agora confundidos” (1987: 61). Porém, com o decorrer da sessão K. começa a duvidar da eficiência de sua fala: “Não teria confiado demais na influência de seu discurso? Não teriam estado fingindo todos eles, enquanto ele falava, e agora que chegava o momento de afrontar as conseqüências deixavam de fingir?” (1987: 62). E suas desconfianças são confirmadas pelo juiz de instrução que lhe anuncia a derrota no jogo: “você mesmo frustrou a vantagem que um interrogatório sempre representa para o detido” (1987: 63). E quando K. sai do recinto, “às suas costas voltou a ressoar o murmúrio daquela assembléia que novamente recobrava vida para discutir o acontecido nessa manhã” (1987: 63). Ou seja, o jogo da fala, as discussões, a verbosidade característica do *nonsense* continua em sua interminável circularidade.

A seguir comentarei um texto de Kafka que, a meu ver, tem uma proximidade ainda maior com o *nonsense* do que as obras mencionadas acima. Trata-se de um trecho do fragmento de conto *Beschreibung eines Kampfes* (Descrição de uma Luta), publicado postumamente. Este fragmento de conto foi encontrado pelo editor em duas versões diferentes. Escolhi aqui um trecho da segunda versão de *Beschreibung eines Kampfes*. Este pequeno trecho tem como título apenas o algarismo romano I. Na primeira versão o trecho chamava-se *Ritt* (Cavalgada). O contexto da parte inicial de *Beschreibung eines Kampfes* é o de um passeio noturno entre um narrador-personagem e um outro homem que ele conhece numa hospedaria<sup>4</sup>:

## I

E imediatamente pulei – no impulso, como se não fosse pela primeira vez – sobre os ombros do meu conhecido e batendo com os meus punhos em suas costas, fi-lo andar num leve trote. Quando ele, porém, ainda batia com os pés um pouco contrariado e às vezes até ficava parado, piquei várias vezes com as minhas botas em sua barriga, a fim deixá-lo mais animado. Deu certo e nós chegamos suficientemente rápido ao interior de uma região grande, mas ainda inacabada.

A estrada rural sobre a qual eu trotava, era pedregosa e subia consideravelmente, mas justamente isso me agradava e eu a fiz ficar mais pedregosa e íngreme ainda. Assim que o meu conhecido tropeçava, eu o arrancava para cima pela gola, e assim que ele gemia, eu lhe boxeava na cabeça. Enquanto isso sentia como me fazia bem o passeio nesse ar saudável e para deixá-lo ainda mais selvagem, fiz um forte vento contrário soprar em longos golpes para dentro de nós.

Agora também exagerava o movimento saltitante sobre os ombros largos de meu conhecido e enquanto me segurava firmemente com as duas

mãos em seu pescoço, inclinei minha cabeça bem para trás e observava as variadas nuvens que, mais fracas do que eu, voavam pesadas com o vento. Eu ria e tremia de ânimo. Meu casaco se estendia e me dava força. Enquanto isso pressionava minhas mãos fortemente uma na outra, com o que na verdade estrangulava meu conhecido.

Somente quando o céu me foi encoberto aos poucos pelos galhos das árvores que fiz crescer junto da estrada, voltei a mim.

“Eu não sei”, gritei sem sonoridade, “pois eu não sei. Se ninguém vem, então não vem ninguém. Não fiz mal a ninguém, ninguém me fez mal algum, mas ninguém quer me ajudar, unicamente ninguém. Mas na verdade não é assim. Só que ninguém me ajuda, senão unicamente ninguém seria bonito, eu gostaria bastante (o que o senhor acha?) de fazer um passeio com um grupo de unicamente ninguém. Obviamente para as montanhas, para onde mais? Como esses ninguém se aglomeram uns nos outros, esses muitos braços viesados ou enganchados, esses muitos pés separados por passos minúsculos! Logicamente todos estão de fraque. Nós andamos assim e assim, um vento primoroso vai por entre as fendas que nós e os nossos membros deixam abertas. As gargantas ficam livres nas montanhas. É um milagre que não estejamos cantando”.

Aí meu conhecido caiu e quando o examinei, achei que ele estava com o joelho bastante ferido. Como ele não podia mais ser útil a mim, deixei-o, não sem má vontade, sobre as pedras e mal assobie, alguns urubus desceram e se sentaram obedientemente com o bico sério sobre ele, a fim de vigiá-lo.

O primeiro elemento *nonsense* do texto é a própria situação: O verbo *trotar* remete a uma cavalgada, só que a partir do trecho imediatamente anterior sabemos que o conhecido sobre o qual o narrador cavalga, não é um cavalo, e sim, um ser humano, com quem, até então, ele conversara e caminhara pelas ruas desertas da cidade. Porém, a despeito de repentinamente ser tratado como animal, o conhecido, surpreendentemente, não oferece muita resistência à sua nova condição.

Outro elemento próximo ao *nonsense* é o que Tigges denomina metaficcionalidade (p. 219): o narrador faz a estrada ficar mais pedregosa e íngreme, soprar um vento forte, crescer árvores e finalmente ordena aos urubus que vigiem o conhecido. Segundo Tigges, a semelhança entre metaficção e *nonsense* está em seu aspecto de jogo e na “noção de realidade como um construto lingüístico” (p. 132).

A frieza e a violência, com que trata seu conhecido, também são características do *nonsense*: “enquanto isso pressionava minhas mãos fortemente uma na outra, com o que na verdade estrangulava meu conhecido”. E quando, enfim, o conhecido está tão machucado que não pode mais seguir adiante, é abandonado “não sem má vontade”, mas isso não por compaixão, e sim, por ter perdido a utilidade. Conforme visto acima a falta de emoção é justamente uma das características básicas do *nonsense*.

A argumentação sobre o *ninguém* é o trecho mais voltado para a linguagem, em seu deslocamento do uso comum das palavras: se nas primeiras frases o leitor ainda procura por um sentido, é levado a abandonar a busca o mais tardar na frase “só que ninguém me ajuda, senão unicamente ninguém seria bonito, eu gostaria bastante (o que o senhor acha?) de fazer um passeio com um grupo de unicamente ninguém. O pronome indefinido que representa a ausência é dotado aqui de uma personalidade, passando a representar uma presença-ausência que cria justamente a tensão entre sentido e não-sentido, própria do *nonsense*: “logicamente todos estão de fraque”, mas ao mesmo tempo, apesar das “gargantas livres” não há canto.

Considero o presente texto de Kafka mais próximo ao *nonsense* do que as outras obras citadas acima, por não possuir a carga de emoção daquelas; há aqui um clima de gratuidade e até de humor que o aproxima, por exemplo, de Christian Morgenstern ou de Lewis Carroll.

Um último paralelo que eu gostaria de traçar aqui entre o *nonsense* e a obra de Kafka é o tema da fragmentação, que, conforme já mencionei no início, é comum ao universo *nonsense*, já que este procura manter sempre a tensão entre sentido e não-sentido, evitando conclusões ou sínteses. Creio que podemos estabelecer aí uma comparação com a obra kafkiana. Blanchot lembra que “as principais narrativas de Kafka são fragmentos: o conjunto da obra é um fragmento”. E comentando esse caráter fragmentário da obra, ele diz que “essa falta poderia explicar a incerteza que torna instáveis, sem lhes mudar a direção, a forma e o conteúdo de sua leitura.” Por isso ele afirma também que “essa falta não é acidental. Está incorporada ao próprio sentido que ela mutila, coincide com a representação de uma ausência que não é tolerada nem rejeitada. As páginas que lemos têm a mais extrema plenitude, anunciam uma obra a que nada falta” (p. 14). Carpeaux diz que “a própria natureza do seu tema exclui a conclusão, o desfecho” (p. 291). Vemos a partir dessas falas, e lembrando também Tigges, os limites dessa comparação da obra kafkiana com o *nonsense*. A obra fragmentária de Kafka *representa* muito bem um mundo fragmentado, enquanto o *nonsense cria*, através da própria linguagem, uma realidade fragmentada.

Enfim, vários outros paralelos poderiam ser talvez traçados entre a literatura *nonsense* e a narrativa de Kafka, se considerássemos toda a obra do autor, o que, entretanto, extrapolaria os limites do presente trabalho. Acredito, porém, que, a partir do *nonsense*, não como padrão classificatório, mas como um modelo metalingüístico, seja possível olhar a obra de Kafka e falar de sua especificidade, inserindo-a, contudo, num contexto que abranja vários autores, que, juntos, construíram a narrativa moderna, ao lado do autor tcheco.

## NOTAS

- 1 *Nonsense* é o não-sentido ou a falta de sentido. Um dicionário inglês-português traduz “nonsense” como disparate, tolice, asneira. Há, em inglês, uma expressão “it’s nonsense”, que corresponde a “é absurdo” em português e se contrapõe à expressão “it makes sense”, “faz sentido”.
- 2 O termo *point*, correspondente a *Pointe* em alemão, seria o ponto alto ou o clímax de um texto, o que resolve a tensão; no caso da piada, seria o *chiste*.
- 3 Um dos principais representantes da literatura *nonsense* alemã e contemporâneo de Kafka.
- 4 Realizei a tradução do presente fragmento, já que não encontrei tradução do mesmo para o português do Brasil realizada diretamente do alemão.

## REFERÊNCIAS

- Aliandro, H. (1972) *Pocket Dictionary English-Portuguese*. São Paulo – Rio de Janeiro: McGRAW-HILL.
- Ávila, M. (1996) *Rima e Solução*. São Paulo: Annablume.
- Blanchot, M. (1997) *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Carpeaux, O. M. (1994) *Literatura Alemã*. São Paulo: Nova Alexandria.
- Carroll, L. (2002) *Alice. Edição Comentada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lecercler, J-J. (1994) *Philosophy of Nonsense. (The intuitions of Victorian Nonsense Literature)*. Londres e Nova York: Routledge.
- Morgenstern, C. (1985) *Stufen*. München: Piper, 3. Aufl.
- Kafka, F. (1997) *A Metamorfose*. São Paulo: Cia das Letras.
- \_\_\_\_\_. (1987) *O Processo*. São Paulo: Círculo do Livro.
- \_\_\_\_\_. (s. d.) <http://www.kafka.org/index.php?beschreibung>
- Ribeiro, L. G. (1967) *Cronistas do Absurdo*. Kafka Büchner Brecht Ionesco. Rio de Janeiro: José Álvaro, 3. ed.
- Rosenfeld, A. (1968) “Kafka e o romance moderno”. In: *Textos e estudos de literatura alemã*. São Paulo: Editora da USP.
- Schüler, D. (1973) “A construção da Muralha da China”. In: Carvalho, T. F., Dacanal, J. H., Schüler, D. et. all. *A Realidade em Kafka*. Porto Alegre: Movimento.
- Tigges, W. (1988) *An Anatomy of Literary Nonsense*. Amsterdam: Rodopi.