

SOBRE O TEMPO EM TRÊS ARTISTAS DE FRANZ KAFKA

Ana Victória G. CANELLAS

Orientador: Prof. Dr. Fabio Akcekrd Durão

Resumo: Este trabalho pretende investigar as experiências do tempo e de temporalidades dentro dos três contos que compõem o *corpus* desta pesquisa, três narrativas breves de Franz Kafka cujos os protagonistas são artistas: *Ein Hungerkünstler*, *Erstes Leid* e *Josephine, oder das Volk von der Mause*. Analisando principalmente, a experiência particular dos artistas, buscamos percorrer este caminho entre experiência histórica e literalidade textual, realizando uma análise cerrada dos contos, e propondo então que, no interior das três histórias, há a consciência de uma temporalidade que está em um processo de transformação, e uma oposição construída entre artista e mundo a partir do tempo. Procura-se, a partir da *imagem* construída pela crítica de um “instante congelado”, pensar assemelhanças dessa temporalidade kafkiana coma da fotografia, artemoderna e técnica por excelência.

Palavras-chave: Teoria Literária; Franz Kafka; Tempo; Modernidade.

...E quem precisa de botas nesses caminhos eternamente vazios?
Kafka, em *O Castelo*

Em suas *Anotações sobre Kafka*, Adorno se refere ao gesto kafkiano como *instante congelado*. Sua força é comparada à força das fotografias. Essa comparação tem uma implicação sobre o entendimento do tempo na narrativa kafkiana; se sua principal força é assemelhança com o procedimento fotográfico, então o funcionamento do tempo na narrativa consiste em um procedimento literário de suspensão. O que as fotografias fazem é, para Sontag (2014), tornar o *agora* passado; fixar o vivo no tempo, extraíndo-o do plano do presente e congelando-o em uma versão suspensa desse mesmo presente. Aqui, Adorno trata da temporalidade de Kafka como a temporalidade do fotógrafo-caçador, que exerce um domínio técnico sobre o tempo. Essa relação da narrativa kafkiana como presente foi detectada e pensada pelos mais diversos críticos de sua obra; Gunther Anders também o faz; no terceiro capítulo de *Kafka: pró e contra*, as narrativas curtas são novamente comparadas à imagens. Essa metáfora implica outra vez na ideia de um *tempo paralisado*.

Em termos de tempo histórico, Kafka é e foi lido repetidamente como um *profeta*. Também Adorno o leu dessa forma. Entretanto, aqui não buscamos investigar em um escopo mais amplo o funcionamento da temporalidade na narrativa kafkiana¹, ainda que estas leituras tenham sido cruciais para as reflexões aqui suscitadas a partir de narrativas curtas específicas.

Se é verdade que, em Kafka, “o percurso da experiência se deixa reconstruir na literalidade” (ADORNO, 1998), aqui procuramos investigar as experiências do tempo e de temporalidades dentro dos três contos que compõem o *corpus* desta pesquisa. A partir,

1. Destacamos aqui como referência que permeia este trabalho a tese de doutorado de Tomaz Amorim “Franz Kafka e Walter Benjamin: contar do tempo interrompido”, que, a partir desse lastro crítico que detecta um presentismo na obra do autor, pensa o movimento de interrupção dentro da narrativas kafkianas.

principalmente, da experiência particular dos artistas, buscamos percorrer este caminho entre experiência histórica e literalidade a partir da análise textual, propondo então que, no interior das três histórias, há a consciência de uma temporalidade que está em um processo de transformação, e uma oposição construída entre artista e mundo a partir do tempo. Procura-se, a partir da pensar as semelhanças dessa temporalidade kafkiana com a da fotografia, arte moderna e técnica por excelência.

Um dos primeiros conflitos apresentados na narrativa de *Um Artista da Fome* se dá entre o artista e seu empresário, que insiste em forçá-lo a sair do jejum depois de quarenta dias, criando um espetáculo em torno do momento da alimentação e da saída da jaula. O artista, que se sente capaz de jejuar por muito mais tempo do que o empresário permite, não compreende porque é obrigado a se retirar do seu estado de jejuador, da “glória de continuar sem comer” (1998, p. 27). O narrador, neste momento expõe algo que é do conhecimento do empresário, mas ignorado pelo protagonista, esclarece o motivo para a interrupção aos quarentadias:

A experiência mostrava que durante quarenta dias era possível espicaçar o interesse de uma cidade através de uma propaganda ativada gradativamente, mas depois disso o público falhava [...] (KAFKA, 1998, p. 26)²

A questão é sobretudo material, já que concerne à quantidade de público potencialmente presente no espetáculo de encerramento do jejum. O número de dias não parece ter um significado simbólico dentro da lógica interna do conto, ainda que acene para um sistema simbólico específico - como, na verdade, acena todo o conto. A discussão sobre estes gestos que acenam para uma lógica da transcendência aparenta ser frutífera, e abarcar a relação da obra kafkiana com a tradição literária.

Por enquanto, nos detemos no problema do tempo. O artista da fome é também, inegavelmente, um artista do tempo. É sobre ele que se estende o jejum, criando uma relação estreita com a sua contagem. Afinal, é a partir dela que se pode falar em termos de *quantidade*, de *valor*, do tempo que se passa jejuando. A contagem do tempo é uma forma demonetizá-lo, de reificá-lo. Em *Costumes em Comum*, Thompson, historiador inglês, preocupa-se em pensar essa transformação do tempo interior, relacionado a percepções subjetivas e a fenômenos da natureza, em um tempo industrial, mecânico, contabilizado pelo relógio, não mais regido pela experiência, mas sim pela realidade material. Essa virada, para Thompson, ocorre justamente durante a revolução industrial, nas fábricas. A organização do tempo em períodos homogêneos implica na sua racionalização. O relógio, claro, já existia antes do século XVIII - mas é a partir daí que passa a ser um acessório de

2. No original: “Vierzig Tage etwa konnte man erfahrungsgemäß durch allmählich sich steigernde Reklame das Interesse einer Stadt immer mehr aufstacheln, dann aber versagte das Publikum [...]”

uso generalizado no dia-a-dia, um instrumento de organização da vida cotidiana em suas frações mais íntimas, ao mesmo tempo que um instrumento de regulamentação e controle do trabalho.

Ao repensar as categorias marxianas, o teórico crítico Moishe Postone dedica algum esforço no livro *Tempo, trabalho e dominação social* a pensar especificamente o tempo. A separação entre *tempo abstrato* e *tempo concreto* é particularmente interessante para pensar a relação como tempo do artista da fome porque é, sobretudo, uma questão de *cálculo*. O tempo abstrato é o tempo medido pelo relógio, o mesmo tempo da fábrica de Thompson; é o tempo dividido e colocado na categoria contável das *horas*, ou seja, um tempo cuja relação como valor de trabalho é essencial; e cujo estabelecimento de valor depende necessariamente, das relações sociais.

Esse tempo abstrato, contabilizado na forma de unidade cronológica, contrasta-se como *tempo concreto*, o tempo cuja passagem não é percebida a partir da contagem, mas a partir de *eventos*, principalmente de fenômenos naturais; o dia, por exemplo, é uma unidade concreta de tempo.

Aqui, o absurdo da abstração cronológica não está no fato do jejum ser contabilizado através da unidade natural dos dias, mas sim na escolha do empresário de estabelecer o período do jejum como um conjunto de quarenta dias. Assim, ele se torna também algo que pode ser mensurado, através de uma unidade que o regula, ainda que a contragosto, e contra a própria duração interna da ação, daquele que efetivamente o vive. O empresário opera uma transformação na própria natureza do jejum, quando o inscreve numa lógica temporal que não se relaciona com a experiência do ato, mas com a capacidade de medi-lo.

No conto de Kafka, estão presentes tanto o relógio quanto o calendário como elementos de contagem do tempo mecânico. No auge de sua popularidade, o artista exhibe a si “[...] *para que apalpassem a sua magreza e mergulhando outra vez dentro de si mesmo, sem se importar com ninguém, nem mesmo com a batida do relógio – tão importante para ele e a única peça que decorava a jaula*” (1998,p.24). Depois de abandonado, um calendário jaz num dos cantos da jaula do artista, sem que ninguém vire suas páginas, nem ele mesmo. Também não há menção, na derradeira jaula em que virá a morrer, à presença desse relógio decorativo que teria sido tão importante para ele. O curioso é que, ainda que esse relógio seja descrito como importante para o artista, essa é sua única ocorrência textual, o que parece ser um dos indícios que marcam a posição indecifrável do personagem diante da própria atividade. Na prática do seu mergulho interior de jejuador o aparelho parece perder o significado, e suas batidas já não são mais ouvidas, mesmo durante seu período de auge.

A posição do narrador no conto varia: é, na maioria das vezes, próxima ao protagonista. Entretanto, não é onisciente e não tem acesso à totalidade da subjetividade

dos personagens, de modo que há um mistério a ser sustentado, que é o desconhecimento das motivações do artista. Em conjunto com a descrição das mudanças na sua condição de vida, é esse mistério em torno do qual se desenrola o enredo do texto.

A abertura do conto já torna claro que o tempo virá a ser um dos seus assuntos principais. Percebe-se, logo de cara, que existe um deslocamento entre o tempo do narrador e o tempo da narrativa. Esse dispositivo literário, que descreve uma ação já em seu desenrolarem vez de partir de seu início, é conhecido como *in media res*. A estrutura da narração é retroativa; o narrador fala de um passado recente a partir da perspectiva de um “hoje”, fato estabelecido nas primeiras linhas:

Nas últimas décadas o interesse pelos artistas da fome decaiu bastante. Se antes compensava promover, por conta própria, grandes apresentações desse gênero, hoje isso é completamente impossível. **Os tempos são outros.** (*Ibid.*, p.23, grifo nosso)³

Fala-se, então, de outros tempos, cuja mudança não decorre de um longo período, já que compreende em si um tempo menor do que o da vida de um homem. Ou seja, é uma virada veloz, mas cuja diferença ontológica gerada entre os dois tempos é grande o suficiente para que a existência de um homem perca o sentido.

Essa divisão é importante porque o que move os acontecimentos do enredo é justamente a diferença entre um tempo e outro. O artista da fome, antes famoso e requisitado, agora é obsoleto, posto junto a animais que geram mais interesse do que ele. O seu tempo era o outro, e agora o artista se encontra do lado de fora do hoje - ou seja, da modernidade - acompanhado de um calendário cujas páginas já não são mais viradas. O tempo, é claro, não pode passar mais rápido - mas o resultado final dessas mudanças na sua natureza quantificável e das diferenças abissais entre dois tempos que na verdade estão tão próximos que compreendem uma mesma vida é a experiência da *aceleração* (KOSELLECK, 2014).

Em *Josefina*, as questões são outras, mas essencialmente parecidas. Nesta narrativa, não há a figura do empresário, e o conflito que move o enredo é justamente a tentativa dancantora de ser reconhecida enquanto trabalhadora, e então liberada das responsabilidades do seu atual trabalho junto ao resto do povo dos ratos, vivendo então do canto. O narrador é membro da comunidade dos ratos e fala a partir do corpo da comunidade, alternando entre a primeira pessoa do plural e do singular.

3. No original: “Trotz unserer Unmusikalität haben wir Gesangsüberlieferungen; in den alten Zeiten unseres Volkes gab es Gesang; Sagen erzählen davon und sogar Lieder sind erhalten, die freilich niemand mehr singen kann. Eine Ahnung dessen, was Gesang ist, haben wir also und dieser Ahnung nun entspricht Josefinens Kunst eigentlich nicht.”

O primeiro parágrafo do conto está todo na primeira pessoa do plural; Josefina é descrita como *nossa cantora*; como “[...] *uma exceção; ela ama a música e sabe também transmiti-la; é a única; com seu passamento a música desaparecerá - quem sabe por quanto tempo - da nossa vida*” (1998, p. 37)⁴. O narrador assume a voz do coletivo quando fala da música que desaparecerá da *nossa vida* - não há nenhuma indicação do porquê Josefina deveria viver menos que ele enquanto *indivíduo*; aqui não é o indivíduo que fala, mas o povo que dá o título à narrativa. Aqui também está presente o tema do tempo – ainda que a História seja citada enquanto tal apenas no último parágrafo, já se fala no problema da memória. Essa música é descrita como um acontecimento singular do presente. Josefina é a única capaz de exercê-la, e com ela se encerra a possibilidade de *transmissão*, ou seja, de sua existência no futuro.

Esse parágrafo de abertura, precedido do sugestivo título, dá a entender que toda narração se dará por essa voz do *nós*. Entretanto, o parágrafo seguinte se inicia por uma sentença no singular: “*Muitas vezes me perguntei o que acontece efetivamente com essa música*”(1998, p.37)⁵.

O conflito entre o *eu* e o *nós* é um aspecto formal da narração do texto que, de certa forma, espelha um de seus conflitos principais, que é o processo de individualização exigido por Josefina a partir de sua prática enquanto artista. Mesmo quando o *eu* dá as caras, ele não tem características marcantes de individualização - não tem nome, e suas opiniões, quando não representam a totalidade da comunidade, representam um grupo que (supostamente, segundo o próprio) se opõe à Josefina.

Pensar a natureza dessa música é importante para pensar essa relação entre o *eu* e o *nós*. Todos os ratos, na verdade, assobiam. Se o assobio de Josefina se diferencia, é apenas por ser mais fraco do que o dos demais. Josefina se apresenta como um enigma, alguém cujo efeito parece não poder ser explicado de forma alguma pela realidade sonora daquilo que, para ela, é música. Entretanto, parece ser impossível compará-la com as *tradições de canto* que o narrador afirma existir no povo dos camundongos no terceiro parágrafo:

Embora não sejamos musicais temos tradições de canto; em épocas antigas do nosso povo o canto existiu; as lendas falam a esse respeito e foram conservadas inclusive canções, que naturalmente ninguém mais sabe cantar. Temos, portanto, uma **noção** do que é canto e a arte de Josefina não corresponde, na verdade, a essa noção. (*Ibid.*, p. 38, grifo nosso)⁶

4. No original: “[...] eine Ausnahme; sie liebt die Musik und weiß sie auch zu vermitteln; sie ist die einzige; mit ihrem Hingang wird die Musik — wer weiß wie lange — aus unserem Leben verschwinden.”

5. No original: “Ich habe oft darüber nachgedacht, wie es sich mit dieser Musik eigentlich verhält.”

6. No original: “Trotz unserer Unmusikalität haben wir Gesangsüberlieferungen; in den alten Zeiten unseres Volkes gab es Gesang; Sagen erzählen davon und sogar Lieder sind erhalten, die freilich niemand mehr singen kann. Eine Ahnung dessen, was Gesang ist, haben wir also und dieser Ahnung nun entspricht Josefins Kunst eigentlich nicht.”

Como esses cantos foram *conservados* e, ao mesmo tempo, ninguém sabe cantá-los? Como pode o narrador usar um referencial de um passado supostamente desconhecido para desclassificar o canto de Josefina? O que resta da tradição, aqui, é apenas uma *noção* do que é a arte. Talvez pelos mesmos motivos que fazem com que o narrador afirme a ligação entre o desaparecimento da cantora e o desaparecimento da música por um tempo indeterminado. O passado existe apenas como fantasma, e esse parece ser o mesmo destino do presente. Não há uma noção de *permanência* da memória enquanto estrutura organizadora de um imaginário compartilhado; sobra apenas a dúvida, e é dessa dúvida que parece advir a ausência de reconhecimento da arte.

A ausência do cultivo da História é a grande questão que é levantada pelo narrador e ignorada por Josefina. É essa característica da comunidade dos ratos que faz com que o narrador não veja sentido na prática artística de Josefina (e por isso seja considerado um opositor), fadada a se perder em um tempo sem registro. Quando a palavra História entra em jogo, porém, estamos já nas linhas finais da narrativa. Entretanto, o conto aponta o tempo todo para essas questões de tempo e experiência, de memórias e esquecimentos coletivos, de uma dificuldade de reconhecimento da artista a partir de uma perda de referencial da arte. Questões, sobretudo, de História.

Entretanto, o fato de que existe uma tradição de canto dos camundongos, ainda que esquecida, é certamente algo importante. Se já houve a possibilidade de uma transmissibilidade do canto anterior à Josefina, é porque parece haver uma organização temporal no povo dos camundongos que reconhece a existência passada de um tempo Histórico, mas que nega a possibilidade da sua existência no presente. As causas dessa mudança na natureza do tempo não são claras, assim como não é clara a causa da perda de interesse do público em *Um Artista da Fome*.

Apesar disso, é possível tentar entender as características desse regime de temporalidade que não permite a existência de um tempo Histórico. O regime de temporalidade vigente dentro do povo dos camundongos pode ser pensado a partir de ocorrências descritivas do texto; há uma repetição, nas descrições feitas pelo narrador, do *movimento acelerado* que caracteriza o dia-a-dia dos ratos, como em por exemplo:

E para reunir em torno de si esta multidão do nosso povo **quase sempre em movimento**, correndo de lá para cá em função de objetivos nem sempre muito claros, Josefina... (*Ibid.*, p.42, grifo nosso)⁷

Ora, algumas vezes se interpõem obstáculos, Josefina canta de preferência em tempos agitados, múltiplos cuidados e aflições nos forçam a trilhar toda sorte de caminhos (*Ibid.*, p.43, grifo nosso)⁸

7. No original: “Und um diese Menge unseres fast immer in Bewegung befindlichen, wegen oft nicht sehr klarer Zwecke hin- und herschießenden Volkes um sich zu versammeln, muß Josefine [...]”

8. No original: “Und um diese Menge unseres fast immer in Bewegung befindlichen, wegen oft nicht sehr klarer Zwecke hin- und herschießenden Volkes um sich zu versammeln, muß Josefine [...]”

Esse movimento acelerado faz parte do cotidiano e do trabalho dos camundongos; é interrompido, principalmente, pelas intervenções de Josefina. Pensar o movimento no espaço como uma metáfora para o tempo não é uma ideia estranha à teoria da semântica histórica, já que é no espaço que se dá o desenrolar do tempo e a partir do movimento que se pode conjugar os dois na experiência.⁹ Além disso, outro trecho que implica uma forma específica de pensar a sentir o tempo é a descrição pormenorizada que o narrador faz das razões pelas quais os camundongos não vivem o tempo da infância:

Nossa vida é de tal ordem que uma criança, assim que consegue andar um pouco e discernir alguma coisa no meio a que circunda, precisa também cuidar de si mesma como um adulto[...] Uma geração - todas são numerosas - empurra a outra, as crianças não têm tempo de ser crianças. Podem outros povos tratar seus filhos com esmero, construíres colas para os pequenos, podem sair delas todos os dias, em massa, as crianças - futuro do povo: durante muito tempo, dia após dia, são sempre as mesmas crianças que de lá saem. [...] Não, como naquelas escolas, as mesmas crianças - não: sempre, sempre mais, elas são novas, sem fim, sem interrupção; mal aparece uma, já não é mais criança, já a pressionam por trás as novas caras infantis, indistinguíveis na sua multidão e na sua pressa, róseas de felicidade. (*Ibid.*, p.48 -49)¹⁰

Apesar de sua extensão considerável, o trecho é aqui citado quase em sua totalidade porque há um aspecto formal da construção da frase que parece emular a sensação de desconcerto diante da sequência de gerações que se atropelam, tão rápidas que os rostos jamais se tornam reconhecíveis. Assim como as gerações, atropelam-se os adjetivos que as descrevem, numerosos e concatenados num mesmo período. Mais tarde, o narrador irá também afirmar que *“nosso povo também não é só pueril, de certo modo ele também é prematuramente velho; em nós a infância e a velhice manifestam-se de forma diferente que nos outros”*. (p. 50)”. A infância é ínfima, encurtada violentamente pelas exigências do tempo de emergência em que os ratos vivem; sempre em movimento, sempre em perigo, o tempo se acelera e gera um curto-circuito entre infância e velhice. Koselleck define essa experiência do moderno tempo acelerado como uma experiência de eterna *antecipação* do futuro - um efeito lógico da aceleração do tempo seria a chegada mais rápida desse

9. Vários historiadores assim o pensaram ao longo da historiografia, mas vale aqui destacar o pensamento de Reinhart Koselleck.

10. No original: “Unser Leben ist eben derart, daß ein Kind, sobald es nur ein wenig läuft und die Umwelt ein wenig unterscheiden kann, ebenso für sich sorgen muß wie ein Erwachsener; [...] Eine Generation – und jede ist zahlreich – drängt die andere, die Kinder haben nicht Zeit, Kinder zu sein. Mögen bei anderen Völkern die Kinder sorgfältig gepflegt werden, mögen dort Schulen für die Kleinen errichtet sein, mögen dort aus diesen Schulen täglich die Kinder strömen, die Zukunft des Volkes, so sind es doch immer lange Zeit Tag für Tag die gleichen Kinder, die dort hervorkommen. [...] Und nicht wie in jenen Schulen die gleichen Kinder, nein, immer, immer wieder neue, ohne Ende, ohne Unterbrechung, kaum erscheint ein Kind, ist es nicht mehr Kind, aber schon drängen hinter ihm die neuen Kindergesichter ununterscheidbar in ihrer Menge und Eile, rosig vor Glück.”

futuro. Porém, há também um agravamento da diferença entre o *passado* conhecido e esse futuro desconhecido, que gera uma espécie de confinamento na experiência do presente.

A sua relação com o tempo presente define também a sua relação com a comunidade. O povo dos ratos é metódico em seu trabalho, funcionando como um corpo social harmônico que promove a sobrevivência da espécie, sempre ameaçada por diversos perigos, privada da infância pela sua fragilidade. Josefina justifica a importância do seu canto porque, segundo a própria, é ela quem protege o povo:

[...] pois acredita ser ela que protege o povo. Seu canto supostamente nos salva de uma situação econômica ou política difícil - nada menos que isso - e se não expulsa a desgraça, pelo menos nos dá energias para suportá-la (*Ibid.*, p.45)¹¹

O tom do narrador é de dúvida, marcado pelo uso do advérbio “supostamente”. Entretanto, poucas páginas depois, ao se referir às apresentações de Josefina, encontramos a seguinte passagem: “[...] aqui porém o assobio está liberado das cadeias da vida cotidiana e nos liberta também por um curto espaço de tempo” (1998, p. 51). Aí se confirma o efeito do canto de *salvar* o povo de uma situação difícil - não porque efetivamente tenha alguma influência sobre a situação econômica ou política que paira sobre os camundongos, mas porque cria um contexto social em que as cadeias da vida cotidiana são suspensas por alguns momentos. Os outros ratos assobiam, sim - mas ainda que seu canto seja o mais fraco dos assobios, é o único que se desenrola em um tempo que é a ele dedicado, não sobreposto pelo cotidiano.

A própria natureza de sua arte parece colocar essa iminência do tempo presente em questão. A sua *performance* não é mediada pelo registro, pela transmissibilidade, e nem tem seu acontecimento anunciado de antemão para aqueles que assistem. Quando Josefina se posiciona para cantar, aqueles que a veem tomam conhecimento do que vai acontecer e se reúnem. É, sobretudo, uma interrupção do fluxo do dia a dia ao redor de um acontecimento efêmero e frágil.

A experiência acelerada do tempo parece ser momentaneamente substituída, sob a égide de um evento que assume ares de ritual. Apesar do seu estatuto íntimo de *performance* artística para Josefina, o narrador, corroborando o processo de colocar em dúvida a natureza de seus sons enquanto canto, entende que aquilo que acontece não é necessariamente um *show*, mas uma assembleia silenciosa do povo. Essas diferentes leituras do acontecimento em questão têm em comum o fato de reforçarem seu caráter de

11. No original: “[...] sie glaubt, sie sei es, die das Volk beschütze. Aus schlimmer politischer oder wirtschaftlicher Lage rettet uns angeblich ihr Gesang, nichts weniger als das bringt er zuwege, und wenn er das Unglück nicht vertreibt, so gibt er uns wenigstens die Kraft, es zu ertragen.”

diferença em relação aquilo que ocorre *dentro* das cadeias da vida cotidiana - algo que, por algum motivo, é essencialmente experienciado como uma outra coisa.

A tese que aqui sustentamos é que essa diferença essencial se dá no campo do tratamento da experiência do tempo, já que o discurso sobre o tempo aparece repetidamente no decurso do texto. Enquanto a vida cotidiana, como demonstramos anteriormente a partir de excertos textuais, é acelerada e não gera espaços de reflexão, o canto de Josefina exige uma pausa no movimento dos camundongos. Além disso, faz com que o povo tome *lados* em relação à própria existência da cantora enquanto artista dentro daquela comunidade, levando a uma reflexão sobre as coisas esquecidas.

A existência de um canto que não corresponde à “noção” de arte implica nas afirmações contraditórias do narrador sobre o *status* dessas cantigas não mais cantadas. Um tempo que não pode ser contrastado com um tempo passado gera um paradoxo, uma aparente incapacidade de extrair sentido daquilo que se vê. Em termos de teoria da história, a incapacidade de continuar a extrair sentido do passado é a perda da história enquanto *mestrada vida* e o início do que hoje chamamos de historiografia moderna - o estudo dos *processos* e *estruturas* que compõem a complexidade do acontecimento. Em termos benjaminianos, é esse confronto que gera a *pobreza da experiência* moderna. Os camundongos são, sobretudo, incapazes de extrair sentido do canto de Josefina. Porém, permanece o mistério de seu inegável efeito, aqui entendido como um processo de manipulação do tempo. O tópico da interrupção da transmissão não é estranho à obra de Kafka; boa parte da crítica a partir da ideia da diáspora judaica.

Em *Primeira Dor*, a passagem do tempo é representada a partir da sua ação sobre o corpo, retratada pelo aspecto do envelhecer. É o grande problema que o artista do trapézio enfrenta. No primeiro parágrafo, descreve-se a relação simbiótica entre vida e arte que ele desenvolveu, passando seus dias e noites suspenso no alto do circo. A razão dada pelo narrador para esse isolamento é que, como admitido com naturalidade por aqueles ao seu redor (e, conseqüentemente, pelo próprio narrador), o artista “*só podia preservar a perfeição da sua arte mantendo-se em exercício constante*” (1998, p. 9-10). Assim como o jejuador, enfrenta o dilema de uma arte que exige uma dedicação exclusiva em termos de tempo - diferente de Josefina, os humanos não praticam algo que funciona como um evento isolado no tempo, mas parecem viver (ou pelo menos querer) todo o tempo como fluxo no qual a atividade artística se dá.

A única ocasião em que o trapezista não está suspenso em sua arte (que, por exigir prática constante, exige também um isolamento constante em relação ao resto do mundo cujos pés habitam o chão, não os ares) é quando precisa se deslocar entre cidades, acompanhando a vida itinerante do circo. Niebisch (2012), ao explorar os turistas na obra

de Kafka, ainda que exclua o trapezista dessa categoria, não deixa fazer comentários sobre a sua condição de nomadismo intrínseca à vida circense:

The strange trapeze artist in the short story “First Sorrow,” who prefers to live up there on his trapeze, also needs to travel from time to time, and when he does, it is in a *spectacular* way, either by traveling in a race car or by inhabiting the luggage net of histrain compartment. [...] Tourism distinguishes itself from other forms of traveling: it has only a temporary interest in a place and is not connected to any intention to make a great personal impact on that location. In contrast to this way of traveling, the trapeze artist in Kafka’s story tries to minimize the act of traveling, and attempts not to leave his familiar environment at all — he travels but he does not tour (NIEBISCH, 2012, p. 277, grifo nosso)¹²

O que interessa neste comentário da crítica é o reconhecimento dos meios de transporte do artista como pertencentes ao reino do *espetacular*. Ele viaja, por vezes, em carros de corrida durante a madrugada, de modo que o sofrimento causado pelo deslocamento seja minimizado. O espetáculo dos carros é o espetáculo da distorção do tempo pela técnica, da *velocidade*, da *aceleração*, do encurtamento das distâncias. Da própria modificação do mundo. É isto que o torna extraordinário. A questão do deslocamento é um tópico recorrente em outras narrativas breves do escritor, como em *A próxima aldeia*, *Uma mensagem imperial* e *Um médico rural*. Porém, nessas histórias, o tempo se distorce pelo alongamento, marcado por viagens que nunca terminam, caminhos impossíveis de serem percorridos. Os meios de transporte dessas viagens, são, contudo, sempre antigos, ligados à força da tração biológica: ou se anda a pé ou a cavalo. A história do artista do trapézio coloca em jogo a movimentação humana mediada pela técnica: o trem ou o carro, e é por isso que o deslocamento efetivamente acontece.

Após apresentar o modo de vida dos personagens, o conto passa ao conflito, quando o trapezista pede ao empresário que arranje para que no próximo destino do circo ele tenha acesso a duas barras de trapézio, em vez de apenas uma. Mesmo após a concordância imediato empresário, o artista começa a chorar desesperadamente. Sem entendê-lo, o empresário o acalma. Entretanto, depois se preocupa - pensamentos como esse poderiam fazer com que o trapezista virtuoso desistisse de sua profissão? Preocupado, observa o artista enquanto ele dorme, e acredita ver “*no sono aparentemente calmo em que o choro tinha terminado, como as primeiras rugas começavam a se desenhar na lisa testa de*

12. “O estranho artista do trapézio na narrativa curta ‘Primeira Dor’, que prefere viver em cima do seu trapézio, às vezes também precisa viajar, e quando o faz, é de maneira espetacular, ou viajando em um carro de corrida ou habitando a rede de bagagem de seu vagão de trem. [...] O turismo se diferencia de outras formas de viagem: tem apenas um interesse temporário no lugar e não se conecta com nenhuma intenção de realizar um impacto pessoal significativo naquele espaço. Em contraste com essa maneira de viajar, o artista do trapézio na história de Kafka tenta minimizar o ato da viagem, e busca não deixar de forma alguma o seu ambiente familiar - ele viaja, mas não faz turismo.” (Tradução nossa)

criança do artista” (1998,p.12). Essa cena se passa durante um dos deslocamentos entre cidades que os dois realizam juntos; não em um dos carros que teria a capacidade de vencer o tempo da viagem de forma quase indolor, mas sim em um vagão adaptado de trem, onde o trapezista viaja no topo de uma das redes de bagagem, procurando não interromper a suspensão nos ares que a sua arte exige.

O trem, ainda que seja um meio mediado pela técnica, não tem a velocidade espetacular do carro - o seu aspecto extraordinário é o posicionamento do artista na rede, numa estratégia de minimização da nostalgia, não a sua potência técnica *espetacular* - e por isso o seu tempo de viagem é mais dolorido, mais *longo* e mais *vivido*, deixando-nos entrever melhor a ação do tempo sobre o corpo. A experiência de viajar de carro, em alta velocidade, deveria ser uma não-experiência do tempo da viagem, enquanto a lentidão do trem o obriga a passar um tempo fora do trapézio que parece tão longo que abarca o envelhecer. Mas se mesmo a viagem em carros de corrida “*era muito lenta para a nostalgia do artista do trapézio*” (1998, p.10)¹³, o trem parece ser fadado à inadequação, obsoleto como o artista virá um dia a ser.

Parece importante que esse conflito se dê num espaço de deslocamento. Se “*a medida mais comum e frequentemente mencionada para a aceleração é o encolhim ento do espaço*”, 13 para Koselleck (2014), é sintomático que aqui a experiência do tempo passe pela maquinação que encolhe o espaço. E que seja esse também o espaço do conflito sem resolução da história do trapezista - também ele uma forma de se relacionar com o futuro, com a expectativa, com o efeito do tempo sobre as coisas e os corpos (e talvez, sobretudo, com a incerteza desses efeitos dentro de um regime de temporalidade que parece estar se transformando, e se tornando capaz de torná-los esquecidos, obsoletos.)

A análise desses três contos deixa entrever características em comum na relação entre os artistas e o tempo. Parece haver, constantemente, uma ameaça que paira sobre os três: a do esquecimento. Eles se encontram em três pontos diferentes do que parece ser uma mesma jornada. O artista da fome já é um dos objetos esquecidos, em termos benjaminianos, de Kafka. Em sua jaula derradeira, nem o calendário que assegurava a sua existência dentro do regime do tempo abstrato e contável já o protege. O conto termina com a sua morte, com seu desaparecimento definitivo não só do mundo, mas também da memória.

13. É interessante a escolha tradutória de Modesto Carone pela palavra nostalgia, onde consta no original o vocábulo Sehnsucht. Svetlana Boym define a nostalgia como um sentimento histórico de perda e deslocamento (2017, p. 153), o que parece especialmente adequado no contexto da narrativa. É, sobretudo, o sentimento que parece dominar a narrativa cultural da Modernidade, para Fredric Jameson. Aqui a escolha tradutória parece encapsular não só o sentimento de perda em relação a um lugar familiar, mas especialmente um sentimento de perda que se dá na situação de deslocamento por um meio de transporte que não só o leva para longe de onde quer estar, mas também cria um espaço marcado pela mediação técnica do tempo, um espaço cuja diferença que é criada em relação à experiência familiar não poderia ser maior.

É o mesmo esquecimento por parte do público (que, para ele, representa o mundo) que parece iminente para o artista do trapézio. A sua relação particular com o tempo parece dizer respeito principalmente à ideia de futuro dentro desse suposto presente congelado; a presença dos meios de transporte, a relação com o envelhecimento do corpo.

A própria estrutura do povo dos camundongos parece tornar o esquecimento de Josefina inevitável; no entanto, no presente da narrativa, ela se encontra ativa enquanto artista - e, aparentemente, despreocupada quanto ao próprio esquecimento. Suas preocupações se relacionam mais ao estado presente da sua prática (à possibilidade da sua compreensão, à sua elevação ao status de trabalho) do que ao futuro. O futuro de Josefina é uma preocupação do narrador, não da artista.

A interrupção do futuro e a interdição do passado compreendidas pela ideia de esquecimento retoma a iteração do tema do *eterno presente* - da repetição, do *congelamento* - e traz à tona novamente a metáfora da imagem fotográfica mencionada no primeiro parágrafo deste texto. A fotografia, além de implicar nesse congelamento do instante (do aqui e agora), também é uma inovação técnica do início do século XIX, mas cuja popularização data apenas dos primeiros anos do século XX, conforme o maquinário necessário para a produção da imagem foi se simplificando.

O uso da metáfora fotográfica para tratar de tempo não implica só no tempo particular da realização do objeto - fotografia (ou seja, o tempo do fotógrafo - caçadora da efetiva suspensão do instante), mas também na influência da técnica que a produziu para a arte em geral, quando o pensamos ao lado dos artistas de Franz Kafka. Se estes contos se comparamem algum nível às fotografias, pelo seu esquema temporal, é também porque a popularização da fotografia (sua fase *pós aurática*) muda a forma com que se lida com a arte, a partir da técnica de reprodução, e como se lida com o tempo.

O que se pensa da temporalidade na fotografia tem uma relação de *disjunção*, de *confrontamento* de tempos. Para Boris Kossoy, há dois tempos na fotografia: o tempo da criação, da manufatura, do clique, da captura. Ou seja, o tempo das abundantes metáforas que transformam o fotógrafo num caçador. Esse primeiro tempo é, em sua essência, efêmero. O momento de produção da foto é sempre o passado. O segundo é o da representação, que é o tempo do lastro e da leitura da imagem. É aqui que a imagem fotográfica se torna um instante em perpétua suspensão. Adquire, paradoxalmente, o seu caráter de registro (ou melhor, evidência) dentro de uma historiografia mais conservadora, que acredita ainda na possibilidade reconstruir um momento histórico, e seu caráter de representação, mais valorizado pelos teóricos aqui mobilizados. Kossoy argumenta que é nesse tempo, caracterizado pelo fato de ser perpétuo, que as imagens efetivamente modificam o mundo a partir de seu visionamento, enriquecendo ou construindo um

imaginário sobre a realidade passada a partir de suas interpretações no presente. Imaginário que é, sobretudo, ficcional.

Assim como está o circo para o artista da fome e o trem-bala para o artista do trapézio, está a fotografia para a arte como *técnica* de deslocamento, reprodução e industrialização - o que torna moderno é também o que desestabiliza o cerne da experiência temporal que antes existia. O processo de criar *antiguidades instantâneas* (SONTAG, 2004) é paradoxal; a semelhança do tempo da fotografia com o tempo dos artistas de Kafka não está apenas na paralisação do presente no momento de criação, mas também (e, talvez, principalmente) no encapsulamento de confrontos que a técnica gera - o tempo está sempre em disputa, em conflito com o sujeito sobre o qual ele se desvela. O que os contos fazem é, principalmente, pensar o tempo como um espaço de disputa entre o artista (que, numa leitura mais ampla, é também *a arte em si*) e o mundo em que ele se encontra. Dentre os três, quem parece ser mais bem-sucedida é Josefina, que por meio da sua *performance* cria instantes de temporalidade contra hegemônica - instantes de vitória.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *Anotações sobre Kafka*. In: PRISMAS: crítica cultural e sociedade. SP: Editora Ática, 1998
- ANDERS, Gunther. *Kafka: pró e contra: Os autos do processo*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 1994.
- IZABEL, Tomaz Amorim Fernandes. *Franz Kafka e Walter Benjamin: contar do tempo interrompido*. 2018. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/T.8.2019.tde-26022019-105905. Acesso em: 2022-11-28
- KAFKA, F. *Um artista da fome / A construção*. SP: Ed. Companhia das Letras, 1998
- KAFKA, F. *Ein Hungerkünstler*. Vezseny: ngiyaw eBooks, 2008.
- KOSSOY, B. *Os tempos da fotografia*. [s.l.] Atelie Editorial, 2007.
- KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do Tempo*. Estudos sobre história. Rio de Janeiro: Contraponto /PUC-Rio, 2014.
- OSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro, RJ: Editora da PUC-Rio: Contraponto, 2006.
- NIEBISCH, A. "Kafka's Tourists and the Techno Sublime." *Symploke*, vol. 20, no. 1-2, 2012, pp. 277-91. *JSTOR*, <https://doi.org/10.5250/symploke.20.1-2.0277>. Acesso em 4 Aug. 2022.

POSTONE, Moíse. *Tempo, trabalho e dominação social: uma reinterpretação da teoria crítica de Marx*. Tradução de Amilton Reis, Paulo Cezar Castanheira. São Paulo, SP: Boi tempo, 2014.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.