



ISPA | Instituto Universitário

A Agonia do Insecto

Abordagem Psicológica à Obra de Franz
Kafka

MARIA JOÃO LEONÍDIO NOBRE

Orientador de Dissertação:

PROFESSOR DOUTOR FREDERICO PEREIRA

Coordenador de Seminário de Dissertação:

PROFESSOR DOUTOR FREDERICO PEREIRA

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de:

MESTRE EM PSICOLOGIA

Especialidade em Psicologia Clínica

2010

Dissertação de Mestrado realizada sob a orientação do Professor Doutor Frederico Pereira, apresentada no ISPA – Instituto Universitário para obtenção de grau de Mestre na especialidade de Psicologia Clínica conforme o despacho da DGES, nº 19673/2006 publicado em Diário da República 2ª série de 26 de Setembro, 2006.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer a formação que me foi proporcionada pelo I.S.P.A.. Percurso que não poderia estar mais de acordo com as minhas aspirações e interesses, pessoais, académicos e profissionais, é-lo, não só devido à filiação teórica que aí orientam o ensino de Psicologia, mas também à excelência do corpo docente, personificando essas mesmas linhas e introduzindo um contacto afável, progressivo, envolvente com a Psicologia Psicanalítica.

Ao Professor Frederico Pereira, pela receptividade, apoio e entusiasmo que imprimiu na ideia de efectuar o presente projecto. Pela abertura com que recebeu o meu pensamento, pelo voto de confiança que deposita nos alunos e pelo potencial que acredita que todos eles têm. Ainda, pela tranquilidade com que estabeleceu a relação comigo.

Aos meus amigos Astrid Suzano, Ricardo Simões, Constança Loff e Lea Pereira pelo apoio nos momentos mais difíceis e pela alegria nos momentos em que foi preciso "recarregar baterias". À Rita Araújo pela disponibilidade interna, por ter acompanhado de perto a feitura do presente trabalho, em partilha e em diálogo sempre fecundos e estimulantes.

Ao meu Psicoterapeuta, por me ter ensinado a pensar de forma radicalmente nova, e também pelo respeito por aquilo que ainda não posso pensar.

À minha Mãe, pela sua dedicação.

*Quero dedicar o presente
trabalho à memória do
meu Pai que, com profunda
sensibilidade à construção
autónoma e liberdade
individual, sempre
encorajou e estimulou as
minhas relações com a
escola e com o saber.*

Resumos

Nome: Maria João Leonídio Nobre

Nº aluno: 10529

Curso: Mestrado Integrado em Psicologia Clínica

Área de Especialização: Psicologia Clínica

Ano Lectivo: 2009/2010

Orientador: Professor Doutor Frederico Pereira

Data: 29 de Novembro de 2010

Título da Dissertação: A Agonia do Insecto

RESUMO

Sendo a análise da narrativa individual o principal método de investigação em Psicologia Clínica, a obra de arte constitui-se como justa e preciosa expressão do universo intrapsíquico e inter-relacional subjectivos. O principal objectivo do presente trabalho é uma leitura psicológica da obra de Franz Kafka. Incidindo, principalmente sobre *O Castelo*, *O Processo* e *Carta ao Pai*, pretende compreender-se de que forma se construíram as manifestações expressivas da estética kafkiana - por um lado, a problemática das relações com a autoridade paterna, a culpabilidade, o masoquismo e, por outro, a questão da insignificação da experiência, do absurdo e da automatização do sujeito. Faz-se o levantamento das formas sintomáticas e dos conteúdos conscientes, partindo da problemática da relação com o pai real da forma como é expressa pelo sujeito e, através da análise da significação e sentido inconscientes, descobre-se que tal é fruto das ansiedades arcaicas levantadas pela vivência dos estágios iniciais do Complexo de Édipo. A relevância das relações com a Autoridade entende-se como uma problemática de nível existencial, uma vez que o paterno é vivido como causador da ausência do sujeito dentro espaço interno materno.

Palavras-chave: Kafka, autoridade, superego, angústia de castração, Estágios iniciais do Complexo de Édipo.

ABSTRACT

As narrative analysis is the primary method of research in clinical psychology, the work of art can constitute an expression of intra-psychic and inter-subjective universe. The main objective of this project is a psychological reading of Franz Kafka's works. Focusing mainly on *The Process*, *The Castle* and *Letter to My Father*, we wanted to understand Kafka's aesthetic, on the one hand, the relation with paternal authority, guilt, masochism, and another, the lack of meaning, the absurd and the automation of the subject. We begin from the symptomatic forms and contents of consciousness - the relationship with his real dad, as expressed by himself - and by analyzing the unconscious significance and meaning, we discover that this is the result of archaic anxieties raised by the experience of the early stages of the Oedipus complex. The relevance of relationship with the father is understood as a problem of existential level, since father is experienced as causing the absence of the subject within the mother's internal space.

Keywords: Kafka, authority, super-ego, castration anguish, early stages of the Oedipus complex.

RESUMO

Sendo a análise da narrativa individual o principal método de investigação em Psicologia Clínica, a obra de arte constitui-se como justa e preciosa expressão do universo intrapsíquico e inter-relacional subjectivos. O principal objectivo do presente trabalho é uma leitura psicológica da obra de Franz Kafka. Incidindo, principalmente sobre *O Castelo*, *O Processo* e *Carta ao Pai*, pretende compreender-se de que forma se construíram as manifestações expressivas da estética kafkiana - por um lado, a problemática das relações com a autoridade paterna, a culpabilidade, o masoquismo e, por outro, a questão da insignificação da experiência, do absurdo e da automatização do sujeito. Faz-se o levantamento das formas sintomáticas e dos conteúdos conscientes, partindo da problemática da relação com o pai real da forma como é expressa pelo sujeito e, através da análise da significação e sentido inconscientes, descobre-se que tal é fruto das ansiedades arcaicas levantadas pela vivência dos estágios iniciais do Complexo de Édipo. A relevância das relações com a Autoridade entende-se como uma problemática de nível existencial, uma vez que o paterno é vivido como causador da ausência do sujeito dentro espaço interno materno.

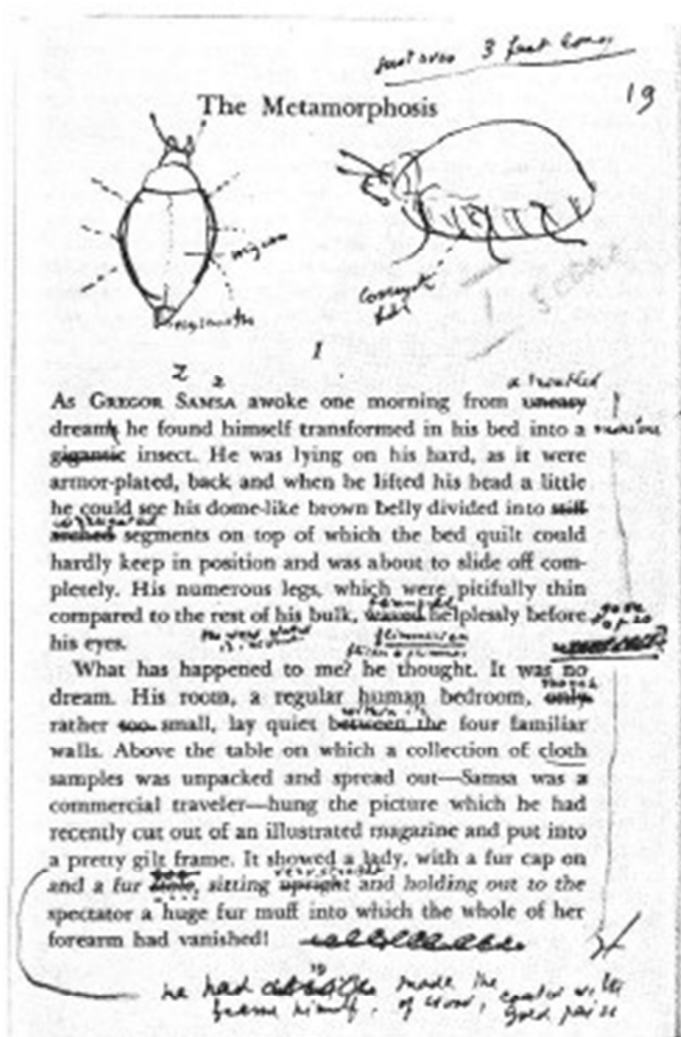
Palavras-chave: Kafka, autoridade, superego, angústia de castração, Estágios iniciais do Complexo de Édipo.

ABSTRACT

As narrative analysis is the primary method of research in clinical psychology, the work of art can constitute an expression of intra-psychic and inter-subjective universe. The main objective of this project is a psychological reading of Franz Kafka's works. Focusing mainly on *The Process*, *The Castle* and *Letter to My Father*, we wanted to understand Kafka's aesthetic, on the one hand, the relation with paternal authority, guilt, masochism, and another, the lack of meaning, the absurd and the automation of the subject. We begin from the symptomatic forms and contents of consciousness - the relationship with his real dad, as expressed by himself - and by analyzing the unconscious significance and meaning, we discover that this is the result of archaic anxieties raised by the experience of the early stages of the Oedipus complex. The relevance of relationship with the father is understood as a problem of existential level, since father is experienced as causing the absence of the subject within the mother's internal space.

Key-words: Kafka, authority, super-ego, castration anguish, early stages of the Oedipus complex.

PREFÁCIO-QUE-VERDADEIRAMENTE-É-MAIS-UM-POSFÁCIO



Primeira página do exemplar de *A Metamorfose*, pertencente a Vladimir Nabokov, que considerou de suma importância compreender que tipo de insecto seria Gregor Samsa. Atendendo às características físicas e competências do *mistkäfer*, e rebatendo as comuns opiniões que faziam de Gregor uma simples barata, o professor concluiu que só se poderia tratar de uma *espécie de escaravelho com capacidades de vôo*

1. Repetição e Circularidade

O que poderá distinguir a obra de Kafka de outras, o que a torna particularmente interessante é a correspondência à vida do autor. Torna-se pouco relevante se *Carta ao Pai* é literatura ou documento íntimo, distinguir os *Diários* do *Processo* ou do *Castelo*, tal é a interpenetração dos dois universos. A *Metamorfose* é feita da mesma matéria que a tragédia de Franz Kafka e o problema proposto na carta, a ser enviada ao pai, se não torna compreensíveis motivações da obra, é porque a *informulação* é o traço mais marcante da sua estética. Ajuda, contudo, a entender a escolha dos temas a tratar e a compreender que a sua escrita é muito mais pessoal do que outras, retornando sempre à intimidade do autor. Do pai autoritário, agressivo e repressor da *Carta*, indutor de sentimentos de insegurança, fragilidade e culpabilidade, derivam os juízes d'*O Processo* que acusam um sujeito de um crime informulado, os senhores d'*O Castelo* que governam todo o território anexo e onde a submissão do povo se torna uma ética ou o comandante de *Colônia Penal* que gere a máquina de tortura dos condenados. “*Era de ti (pai) que se tratava tudo o que me acontecia escrever*”, sendo a literatura a repetição da vida na obra.

O problema adensa-se, ainda, se tivermos em conta o funcionamento horizontal das narrativas: *o repetir de uma evasão que falha e o repetir do mesmo tema porque a evasão falha*. K. de *O Processo* é condenado por um crime que não sabe qual é, subjugase a uma lei suprema de contornos absurdos, ensaia inúmeras formas de resolução, por transgressão, por atestação de inocência, por influência e por fim, morre assassinado “*como um cão*”. Depois de todo o trabalho, não se saiu do mesmo lugar e os efeitos do caminho percorrido parecem, afinal, ter sido nada-zero. *Samsa* transforma-se progressivamente num insecto. Um longo mergulho no sofrimento de estar a transformar-se num animal espezinhável e, finalmente, morre. K. de *O Castelo* está à espera que este o adopte para assim poder sustentar-se e casar com Frieda, mas tal nunca chega a acontecer; e assim se anuncia a inutilidade do caminho percorrido, um fim sempre fracassado ou páginas e páginas escritas para Kafka querer, antes de morrer, queimar

toda a sua obra. “*Fico melancólica – diz Olga -, quando Barnabás me diz de manhã que vai ao castelo: esse trajecto provavelmente inútil, esse dia provavelmente perdido, essa esperança provavelmente vã*”.

É-nos levantado um problema de circularidade, da vida para a obra, um assalto constante do passado infantil (a relação com o paterno) para o presente, um repetido retorno sobre si, e um fechamento no seu solipsismo – *retorno a si próprio pelo passado infantil presentificado- repetição ou impossibilidade de inovação*.

Mas talvez o que nos leve a considerar obscura a questão de um *sofrimento que teima em não passar* seja assumir que a inovação e a mudança, provenham do *divórcio concreto das relações de objecto interiorizadas* e dos traços por elas deixados, único caminho aparentemente possível contra a repetição do modelo familiar e da situação de dependência infantil que submete a criança aos desígnios do adulto. Ora, Kafka propõe exactamente o perpetuar da mesma situação e, no entanto, nunca deixou de escrever. Qual é, então, o fundamento do *processo*?

O autor quis intitular a sua obra *Tentações de Evasão para fora da Esfera Parental*, o que introduz a existência de intencionalidade no sentido de um desejo de inovação, mas que repõe, ao mesmo tempo, a questão levantada anteriormente, dado que amplia o problema do repetir: se a proposta é, desde o início, a evasão, o que a faz falhar? E se a questão é formulada como uma tentação, não a coloca, por princípio, sob a égide da veneração ao supereu que a condena? Não podemos reduzir a questão em termos de conflito insolúvel, de impasse por luta entre forças contraditórias, de uma parte que se quer evadir e de outra que a proíbe. Seria incorrer na ingenuidade de acreditar que Kafka não saberia, à partida, que o triunfo do romance seria o fracasso do herói. É uma questão de estilo e o caminho pareceu inútil.

2.Repetição e Circularidade

Permitamo-nos levantar o problema do estilo. O segredo que marca a passagem do autobiográfico à *oeuvre* é a exacerbação da inquietação existencial (como a transformação de um humano num miserável insecto), dar à sua figuração metafórica e barroca a linha da frente do conto e fazê-la coexistir com os mais sensaborões pormenores da vida quotidiana. É uma das contribuições para o efeito de ridículo, fazer coabitar dois universos habitualmente clivados. No dia em que K. foi preso sem nenhuma explicação, o pequeno-almoço não lhe foi servido às 8h da manhã como de costume, a velha do prédio da frente contemplava-o com uma curiosidade fora do vulgar e confiscam-lhe a camisa de dormir porque a partir daí “*vai ter de usar uma bem pior*”. Ou seja, se é claro que a linha da frente é, já de si extravagante, o conjugá-la com o universo banal é que a torna verdadeiramente ridícula, num perpétuo oscilar entre o real e o fantástico, o familiar e o extraordinário, o absurdo e o lógico. Tal parece ser a genialidade de Kafka: abrir uma questão demasiado interna justamente no lugar onde ela não se poria: no automatismo funcional do trabalho, nas pequenas preocupações mundanas.

É um contraste que *tenta fazer entrar a dor na vida normal*, diz-nos Camus ou a tentativa de abertura a um Outro que se ofereça como possibilidade relação e, por isso, inovação a partir de um *interior fecundado por um diferente-de-mim que me liberta do meu solipsismo*. Mas então, o que falha?

3.Repetição e Alteridade

O que falha parece ser o facto de que estes elementos não estão lá por causa do contraste. Quer dizer, no evoluir da narrativa, aparecem para *desaparecer na sua diferença* e para tantalizar a esperança, o que se poderia oferecer como transcendência, uma saída que se anuncia, sendo depois integrados na mesma linha absurda, ou seja, *desaparecendo enquanto Outro*. O tio que chega um dia do campo, alarmado com o Processo que corre contra o seu sobrinho. Estávamos à espera de uma reacção de

espanto: como puderam fazer-te isso? O que se passou? Ora, tio não se espanta, está apenas preocupado com as consequências do processo para toda a parentela. A secretude do processo é tanta que mais não pode ser e, no entanto, toda a gente está a par dele. Enquanto toda a gente souber e ninguém se espantar, é o mesmo que ninguém saber.

Esta tentativa de abertura ao outro que culmina, afinal, *num encerramento do sujeito sobre si mesmo, esmagado pelas suas projecções, invadido pelo mesmo*, parece corresponder ao que F. Pereira identifica como um dos processos mentais que participam da criação do sonho.

Não é de uma projecção óptica que se trata no sonho, mas antes de uma projecção constitutiva de um mundo caracterizado por uma topologia da qual a tridimensionalidade está ausente. Deste mundo, é também *o sujeito* – se ainda assim se pode chamar – *que se ausenta pela proliferação da sua presença*. (Pereira, 2000, pag.212)

Porque parecem autómatos os personagens Kafkianos? Porque não se espantam com o absurdo no qual está imersa as suas vidas? Samsa está a transformar-se num insecto e tal causa-lhe somente “um leve aborrecimento”. No Castelo, toda a gente está obnubilada em relação ao estranho que os envolve.

Sendo propriedade de uma relação, não é a aparência perceptiva da tridimensionalidade que efectivamente a constitui, mas a clara *alteridade do objecto* – do outro – que em face do sujeito se posiciona. A não alteridade – ou recusa da diferença – constitui espaços bidimensionais, já que o outro que “lá longe” está, não é mais do que um Duplo do sujeito que “aqui” se localiza. Um outro-eu, em suma. Na proliferação onírica desses outros-“eus” – a proliferação infinita de pontos de vista constitutiva do Sujeito Absoluto – a distância eu-outro identifica-se ao “aqui”, posição de sujeito» (Pereira, 2000, p. 214)

Parece ser a proximidade dos processos oníricos que confere o carácter absurdo ao texto, num Outro que se introduz como tal, para falecer depois na ausência de espanto e de capacidade crítica que se formularia como um *olhar sobre mim* que não eu *mesmo*.

Contudo, tal como na obra, mas mais evidente em *Carta ao Pai*, pode, ainda, registar-se uma tentativa outra de introdução de *Alteridade*, agora a partir da elaboração destas temáticas por meio do *distanciamento, projecção em ecrã e conhecimento como a*

um outro, daquilo que eram *áreas fundidas consigo próprio*, processos que constituem o pensamento, ou seja, *introduzindo alteridade naquilo que era em si mesmo*. Aqui, Kafka apresenta-se como um sujeito totalmente submerso na relação com o pai, onde acusa o seu carácter colérico e agressivo de ser o principal fundamento do seu sentimento de insegurança perante o mundo, e os seus traços autoritaristas do seu sentimento de inferioridade “Esqueleto inseguro”, franzino e acanhado, refere, contudo, que *por natureza já o era*, e a relação com o pai serviu-lhe para potenciar estas características, ou seja, a projecção do Eu num ecrã no qual o sujeito possa tornar-se Outro para si mesmo, i.e., passível de se pensar, tornar-se objecto perante si, é somente parcial, acabando então por equacionar, fundir, *identificar o efeito da relação a uma constitucionalidade, dado que tem por fragilidade primeira sua aquilo que é adquirido e resultado de uma construção proveniente do relacional*. Por constitucional deve entender-se *não-pensável*, i.e., identificado e *confundido com o Eu*, inscrito numa ordem atemporal antecedente e posterior ao sujeito *por não se presentificar enquanto existência*, portanto, *não existindo* e, por consequência, perpetuando *o automatismo do repetir*.

Uma espécie de escaravelho com capacidades de vôo para um mundo onírico onde, enfim, se afirma como *Eu Absoluto*. Páginas tantas, refere, nos escritos íntimos “*Como eu não sou senão literatura (...)*”, onde o repetir e retornar trazem a promessa de um *passado que se inscreve enquanto passado e que, por isso, já não é presente*. E, também, entre o fervoroso sangrar da ferida narcísica que Kafka nos escancara à frente dos olhos, anuncia-se *um mundo onde é K. quem manda*, mesmo que em gozo submisso, passivo e masoquista, mas que nos obriga a re-colocar a questão do *Poder*, associando-a mais à *liberdade do Dizer* e este, por sua vez, mais próximo da enunciação, subjectivação e do conceito de saúde mental, afastando-nos da reconfortante e reducionista valoração da mente em termos de equação *neurose=proximidade à saúde*, para dar lugar à *palavra* como índice primeiro de vitalidade psíquica, bem como viabilizando a psicoterapia nos seus métodos e fundamentos.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	12
I. PSICANÁLISE, ARTE E LITERATURA	
Do Sujeito Nascido na União Fusional e na Dor Depressiva.....	16
O Nascimento do Símbolo.....	23
Arte, Produção e Fusão	29
O Discurso: Expressão, Transformação e Significação	33
Recepção e Interpretação do Discurso	45
II. UNIVERSO KAFKIANO	
Sobre Franz Kafka.....	50
Introdução ao Universo Kafkiano.....	54
A Supremacia da Lei Paterna.....	59
Exaltação do Pai e Neutralização do Sujeito.....	64
Culpabilidade, Masoquismo e Punição	73
O Crime, a Lei e a Impossibilidade de Transgressão.....	85
Metamorfoses no Feminino	100
III. CONCLUSÃO	
Notas sobre Kafka, a Dor, a Literatura e o Sonho ou <i>A Agonia do Insecto</i>	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	120

INTRODUÇÃO

Se a Psicanálise dever-se-ia "*curvar diante de Dostoievski*" pela qualidade da incursão na mente dos seus personagens e das relações entre eles estabelecidas, o que faria ela com Kafka? O que faria ela, por um lado, com a *dificuldade de compreensão dos mecanismos que fundamentam a obra* (que não são certamente despoletados por necessidades de reparação) e, por outro, com *enredos hermeticamente fechados* e a ruptura das associações causais? A segunda questão, aliás, não se divorcia da primeira, antes pelo contrário, precede-a e condiciona-a. É que se trata de uma problemática da subjectivação de um Eu no qual nada é fixado nem transparente ou muito pouco é conhecido, cujos motivos e significados permanecem na penumbra. De facto, Kafka, o autor, apresenta-se como máquina e instrumento de pura expressão e enunciação vivencial enquanto princípio. Porque as narrativas inacabadas, indefiníveis ou as histórias intermináveis põem-se em paralelo com um Eu sonhado, impossível de ser constituído ou com um Self inconclusivo no que respeita à elaboração, ao fechamento e delimitação da subjectividade proporcionada pela atribuição de significado. Aquilo que é necessário entender, em primeiro lugar, é que a narrativa kafkiana é puramente experimental e inacabada do ponto de vista da subjectivação. Por isso, movimenta-se ao nível do *fazer*, do *viver*, do aventurar-se narrativa adentro, dispensando a componente teórica da experiência. Contudo, se muito pouco faz sentido em Kafka, Albert Camus sugere que não é mais difícil de *compreender* do que uma obra simbólica. Aceite-se primeiro a sua natureza voltada para o experienciar e depois tente-se descobrir-lhe as

correntes de significação como se a obra fosse um sonho. E então, aparece um novo sujeito, preenche em significados, no qual se encontram também os motivos dessa absoluta necessidade de se *viver* e de se *concretizar*, sem se explicar, via literatura: "*O meu emprego é intolerável porque contradiz o meu único desejo e a minha única vocação que é a literatura. Como eu nada sou senão literatura, que não posso nem quero ser outra coisa, o meu emprego nunca poderá ser causa de exaltação, mas poderá, pelo contrário, desequilibrar-me completamente. Aliás, não estou muito longe disso*".

A fim de responder aos objectivos a que nos propomos no presente trabalho, a compreensão do *universo kafkiano* a partir do eixo psicológico e os fundamentos do acto criativo em Kafka, decidimos abordar num primeiro momento, a forma como se apresentam os constructos teóricos da Psicologia no que diz respeito à compreensão das actividades artística e literária. Sabendo, de antemão, que a principal linha de abordagem ao assunto foi efectuada por Hanna Segal, a partir da teoria kleiniana da posição depressiva, na qual a autora assume o acto criativo como sendo motivado pela necessidade de reparar o objecto, foram as questões relativas à possibilidade ou impossibilidade de efectuar a reparação que nos prenderam. As condições para que se dê o processo de reparação incluem: *a) a percepção da ausência* - que é o objecto que é sentido como perdido e não o próprio Self, pressupondo-se já a existência de um Eu presente e relativamente diferenciado (condição que corresponde à linha divisória entre a neurose e a psicose, mais precisamente entre o funcionamento border e a organização depressiva) e *b) a reparação propriamente dita* - que o sujeito é capaz de encontrar dentro de si uma força que é um princípio produtor em si mesmo, que é tocado mas não é abalado pela experiência de perda (condição que caracteriza a linha divisória entre a estrutura depressiva e a organização neurótica). Dados os pressupostos, aquilo que foi tido como determinante, tanto para que primeira, como para que a segunda condição sejam satisfeitas assenta na qualidade da experiência de onipotência primária, tal como foi definida por Winnicott.

Depois de expor as relações entre a activação dos esquemas de fusão e a

produtividade artística, passando também pelos processos de simbolização, debruçamo-nos sobre as funções do discurso. Discurso como *expressão*, como manifestação do Ser, como presença, afirmação e concretização da existência simples; discurso como *transformação* do Eu vago, ilimitado e experimental num Eu narrativo; discurso enquanto portador de *significados*, onde se dá primazia ao excedente de sentido e à significação inconsciente. Para tal, aborda-se mais directamente o simbolismo linguístico, como meio de produção de significados do lado do sujeito que *diz*, e como meio de acesso aos significados do lado do sujeito que *recebe* a narrativa. Terminamos o primeiro capítulo com a exposição do pensamento dos teóricos da *Recepção* e do pensamento de Ricoeur sobre a interpretação, dada a necessidade de compreender os processos de recepção do objecto estético e de salientar alguns aspectos metodológicos da análise de texto.

O segundo capítulo será dedicado à análise e interpretação da obra de Kafka. O caminho percorrido para a abordagem ao universo kafkiano poderá ser descrito como uma aproximação progressiva aos significados inconscientes. Introduzem-se, primeiramente, os sentidos manifestos ou a dimensão aparente e sintomática do problema kafkiano caracterizado, principalmente pela preocupação sobre a relação com o paterno e, num segundo momento, procede-se ao levantamento e à identificação das movimentações internas na obra, tendo em vista a compreensão das fantasias e dos constructos de significado inconsciente. Tal delineamento, que parte das relações com o exterior, com o consciente e o paterno até às relações contidas no interior, os objectos internos, o materno e o inconsciente permite-nos enfim, aceder ao sujeito psicológico e à problemática dominante.

Por fim, é apresentada uma breve conclusão onde se desenham algumas notas sobre as características da narrativa de Kafka e as questões que ela pode arrastar e proporcionar à reflexão clínica. Esperando que o nosso trabalho seja tão agradável ao leitor como foi para nós fecundo, desejamos *boa leitura*.

" (...) Desde que a nossa natureza se mutilou em duas, ansiava cada um por sua própria metade e a ela se unia, e envolvendo-se com as mãos e enlaçando-se um ao outro, no ardor de se confundirem, morriam de fome e de inércia em geral, por nada quererem fazer um longe do outro... E então de há tanto tempo que o amor de um pelo outro está implantado nos homens, restaurador da nossa antiga natureza, na sua tentativa de fazer um só de dois, de curar a natureza humana... A ninguém com efeito pareceria que se trata de união sexual, e que é porventura disso que um gostaria da companhia do outro assim com tanto interesse; ao contrário, que uma coisa quer alma de cada um, é evidente... Se diante deles, surgisse Hefesto e com seus instrumentos lhes perguntasse: *Que é que quereis, ó homens, ter um do outro? E se, diante do seu embaraço, de novo lhes perguntasse: Porventura é isso que desejais, ficardes no mesmo lugar o mais possível um para o outro, de modo que nem de noite nem de dia vos separeis um do outro? Pois se é isso que desejais, quero fundir-vos e forjar-vos numa mesma pessoa, de modo que de dois vos tomeis um só e, enquanto viverdes, como uma só pessoa possais viver ambos em comum, e depois que morrerdes, lá no Hades, em vez de dois ser um só, mortos os dois numa morte comum; mas vede se é isso o vosso amor, e se vos contentais se conseguirdes isso. Depois de ouvir essas palavras, sabemos que nem um só diria que não, ou demonstraria querer outra coisa, mas simplesmente pensaria ter ouvido o que há muito estava desejando, sim, unir-se e confundir-se com o amado e de dois ficarem um só. O motivo disso é que nossa antiga natureza era assim e nós éramos um todo; é portanto ao desejo e procura do todo que se dá o nome de amor.*"

I**PSICANÁLISE, ARTE E LITERATURA****Do Sujeito Nascido na União Fusional e na Dor Depressiva**

Para iniciar a nossa viagem, é necessário ir ao encontro de uma concepção de sujeito que deve ser aqui definida pelo facto de tal objecto de estudo ser infinitamente complexo e multi-dimensional, por haver tantos sujeitos quantas ciências existem e tantos sujeitos quantas pessoas existem e possam pensar sobre elas próprias. É claro que, por consequência, não se põe em causa o facto de uma narrativa como esta, por maiores que sejam as suas pretensões de objectividade, se radicar necessariamente num discurso particular criado por um sujeito particular em face das suas próprias problemáticas e que, portanto, por muito que se esforçasse para se reinventar, não poderia narrar senão a sua própria história. Não se trata, contudo, de uma apologia da subjectividade que situe o homem num lugar apartado do mundo e da alteridade, nem da impossibilidade de um conhecimento objectivo, antes pelo contrário. Todo o conhecimento é sobre o próprio - de maneira mais ou menos simbolizada, de maneira mais ou menos deslocada, mas uma narrativa adquire tanto um valor de verdade quanto mais próxima se situar das problemáticas centrais do sujeito que a profere, de tal forma que essas problemáticas, pela sua primordialidade, deixam de estar no campo do particular e passam a estar na área do universal.

O texto de Platão parece abordar, de facto, a problemática inaugural, a *mais antiga* do Ser Humano, é por isso que foi aqui escolhida, e é sobre ela que assenta todo o nosso projecto. Era uma vez um sujeito nascido e tornado pessoa a partir de uma dialéctica fundamental, entre a união primária e primeira, sustentada na fantasia inaugural de fusão e confusão num todo onnipotente, e a clivagem narcísica de uma unidade agora separada em duas, situando o homem numa metade humilde e desejante, em contínua procura do retorno ao estado de graça anterior. Desta dialéctica nasce o homem relacional, por um lado unificado, contínuo e identitário, por outro, separado, diferenciado e desejante. A concepção de um sujeito assim criado será necessária para pensar a criação artística, abordada no próximo capítulo, seguida da discussão acerca do sujeito enquanto criador, enquanto produtor.

A fim de discutir esta dialéctica, é necessário visitar o eixo da fusão da forma como é concebida por Winnicott. O autor apresenta-nos um sujeito que, no primeiro momento, é uma entidade fusional com o materno, uma vez que tem a capacidade de se relacionar com objectos subjectivos, ou seja, com objectos que não são sentidos como sendo diferentes do próprio e cuja subjectividade estabelece uma relação de identidade com o sujeito. Há partes do objecto que são sentidas como sendo suas. A partir daqui, o autor acaba por conceber um tipo de relação de objecto interna que prevalece durante toda a vida, à qual denomina de *elemento feminino puro*, e sobre a qual assenta a sensação de Ser. A relação do elemento feminino puro consiste numa relação de mesmidade, no sentido de o bebé ser capaz de *tornar-se o seio*, no sentido em que *o objecto é o sujeito*. Se perguntarmos o que é que o bebé sente em relação ao seio, podemos dizer que ele não sente nada porque o bebé *é* o seio e o seio *é* o bebé, como explica o autor. Aqui não existem processos de introjecção nem projecção, no sentido em que não foi ainda constituído nenhum tipo de diferenciação entre sujeito e objecto. O conceito de objecto subjectivo situa-se nesta área de intercepção na qual o objecto e o sujeito são uma e a mesma coisa.

O estudo do elemento feminino puro, destilado e não-contaminado, conduz-nos ao SER, e constitui a única base para a auto-descoberta e para o sentimento de existir (e depois, à capacidade de desenvolver um interior, de ser um continente, de ter a

capacidade de utilizar mecanismos de projecção e introjecção e relacionar-se com o mundo em termos de introjecção e projecção (1971 p. 117)

Uma das consequências do relacionamento do bebé de Winnicott com elementos subjectivos é a constituição de uma área da mente que funciona sob uma fantasia de onnipotência. Um seio que *é* relaciona-se com a capacidade de a mãe ser um objecto presente, entregue e disponível, abdicando da sua própria subjectividade para conseguir ser um continente, um receptáculo e um leitor assertivo das angústias e das necessidades do bebé. A mãe, de alguma forma, abdica do seu desejo a favor dos desejos do seu filho, abre um espaço dentro dela para receber a narrativa do bebé em verdade e responder às suas necessidades. Esta constante assertividade e disponibilidade do objecto materno cria, dentro da criança, uma fantasia de onnipotência, na qual o seio é sentido como tendo sido criado de forma mágica e, por consequência, o prazer da experiência de amamentação não é atribuído a nenhum objecto externo, mas a uma capacidade do próprio bebé. O bebé criou o seio de forma alucinatória, a mãe actualiza essa alucinação, e, nessa medida a criança sente que o seio é ela mesma. Por outras palavras, na área dos objectos subjectivos não existe seio, porque não existe diferenciação e o bebé alimenta-se a si mesmo. Esta relação de identidade prende-se, portanto, com a possibilidade de o bebé encontrar de forma mágica o seio que criou. No *momento da ilusão*, a alucinação da criança e o objecto que é apresentado pela mãe são considerados como sendo um só.

A experiência de alimentar-se a si próprio dará origem à fantasia de conter dentro de si uma fonte inesgotável de vida. Este é o princípio da fusão: se o seio é bom e nutritivo, então o bebé também é bom e nutritivo. Não é o alimento que é recebido, mas *a capacidade de produzir o alimento*. A possibilidade de ser uma função nutritiva associa-se a fantasias da ordem de o amor existir de forma mágica e incondicional, resistindo à agressividade, sendo uma força auto-produtiva e um princípio em si mesmo.

Por consequência, não é suficiente que o objecto seja sentido como sendo bom e portador de coisas valiosas, mas que se relacione de maneira tão bondosa - a partir da sua própria onnipotência primária, por projecção de bondade na criança - que ela

mesma pode construir a fantasia de que contém essas coisas no seu interior, de que é uma fonte inesgotável de vida.

A fantasia de conter dentro de si uma fonte inesgotável de vida, ou a fixação conceptual da sensação de continuidade de Ser é também apresentada por Grotstein (2001) quando introduz o conceito de Presença de Fundo, um tipo de objecto mítico do qual a pessoa se sente incompletamente separada, um objecto tradição que dá ao sujeito retaguarda e o envia para a frente.

Paralelamente às áreas da mente que estão em relação com os objectos subjectivos, existem, segundo o autor, outros espaços que se relacionam com objectos percebidos objectivamente através de impulsos e zonas erógenas. Este tipo de relação corresponde ao *elemento masculino puro*, uma área do espaço da mente que se relaciona com objectos *diferentes-de-mim*, ou objectos não-eu. A relação de objecto com o elemento masculino pressupõe uma separação e introduz uma nova dimensão no sujeito, que é a dimensão do desejo e do impulso. Assim, para Winnicott, se o princípio básico do elemento feminino puro é o Ser, o princípio do elemento masculino puro é o Fazer.

Cheguei a uma posição em que posso afirmar que a relação de objecto em termos desse elemento feminino puro nada tem a ver com o impulso (ou o instinto). A relação de objecto apoiada pelo impulso instintivo refere-se ao elemento masculino da personalidade não contaminado pelo elemento feminino. (...) O enunciado clássico referente a *encontrar, utilizar, erotismo oral, sadismo oral fases anais*, etc., surge de uma consideração da vida do elemento masculino puro. (1971, p. 117)

O segundo eixo da dialéctica prendia-se com a experiência de separação e com a dor depressiva que daí advém. A Posição Depressiva foi definida por Melanie Klein como um tipo de relação de objecto na qual o sujeito é capaz de conhecer e ter noção de que a mãe é um objecto total. A noção de objecto total pressupõe a assunção da clivagem narcísica entre sujeito e objecto e o estabelecimento de uma relação com um objecto que é simultaneamente amado e odiado, e que pode estar presente ou ausente. Nesta altura, a mãe é pensada como um indivíduo que tem vida própria, que tem autonomia e que se relaciona com outros objectos, pondo-se a problemática ao nível da

culpa pelos danos causados no objecto, aquando do ódio sentido pela sua ausência.

Bion propõe a resolução da problemática depressiva em termos da capacidade de modificar a experiência de frustração através do pensamento. A modificação da experiência é possível se for estabelecido um novo tipo de relação de objecto, uma relação baseada no conhecimento (K), e situada no âmbito da compreensão da experiência emocional, da aceitação e da elaboração da realidade psíquica. Das considerações de Bion, entende-se que uma relação baseada no conhecimento conduz à objectivação da realidade interna - porque é um conhecimento sobre a própria experiência psíquica, passível de ser representada/objectivada pela produção pensante - ou seja, o desenvolvimento de um sujeito que é passível de pensar sobre si mesmo e sobre o que sente.

Em *Uma Teoria sobre o Pensar* (1961), o autor classifica os pensamentos de acordo com a natureza da sua história de desenvolvimento, restringindo o termo 'pensamento' à união de uma préconcepção com uma frustração. Uma préconcepção é uma expectativa, um lugar vazio que aguarda entrar em contacto com o seio. As concepções surgem quando a expectativa se une à experiência realização, ou seja, ao aparecimento de um seio disponível. Já o pensamento aparece no contexto de uma expectativa que não é realizada, o que introduz um elemento de frustração no interior do bebé. Essa associação, entre uma préconcepção e uma frustração é vivida como um não-seio ou um seio ausente. O autor continua:

Se a capacidade de tolerar a frustração é suficiente, o não-seio no interior torna-se um pensamento e desenvolve-se no interior um aparelho para pensá-lo (...) Assim, a capacidade para tolerar a frustração capacita a psique a desenvolver pensamentos como um meio de tolerar a frustração de tolerada ainda mais tolerável (p.118).

Mas se a capacidade de tolerar a frustração é inadequada, o não-seio transforma-se num mau seio interno, indistinguível, *uma coisa-em-si que se presta apenas à evacuação*. Assim, ao invés de desenvolver-se um *aparelho para pensar os pensamentos*, desenvolve-se um aparelho que serve para expulsar de dentro do sujeito

um acumular constante de maus objectos. Segundo o autor, *o ponto crucial está na decisão entre modificação e fuga da frustração.*

No texto de Bion, bem como nos escritos de Mélanie Klein e, de uma forma geral na teoria psicanalítica, a elaboração da experiência depressiva é aquilo que dá origem a sujeito inteiro, unificado, capaz de se reconhecer como unidade e continuidade, como um sujeito que é capaz de relacionar-se com outros, inteiros e não clivados, desejante o suficiente para ser um sujeito em relação autêntica, mas suficientemente autónomo e individuado para não se confundir e manter os seus próprios limites dentro do universo relacional. Um sujeito além da posição depressiva é, ao mesmo tempo, evocativo, saudosista e diferenciado. Contudo, se a tónica é posta em redor da experiência depressiva, na capacidade de experimentar e tolerar a ausência e a frustração, não menos importante será entender o que é que permite que um sujeito consiga, por um lado, reconhecer a ausência, por outro, tolerar a frustração.

Parece-nos que a capacidade de tolerar a experiência de frustração é ditada pela qualidade da experiência de onipotência vivida num primeiro momento e a importância da experiência de satisfação baseia-se na resistência do objecto às fantasias agressivas aquando da sua ausência. Se uma boa relação com o elemento feminino se baseia no facto de a mãe poder dar ao bebé a possibilidade de se fantasiar como uma fonte onipotente de vida e de coisas boas que aparecem de forma mágica, sem que isso seja atribuído a nenhum objecto exterior, é esta fantasia primordial de onipotência que, parece-me, condiciona o aparecimento, ou não de um mau seio interno e a consequente possibilidade de o aparelho psíquico torerar a frustração.

O experimentar-se como uma fonte inesgotável de vida faz nascer uma representação do corpo construída a partir de um eixo central e, por consequência, um sujeito orientado internamente, dotado de um endoesqueleto psíquico, em sintonia com as suas próprias funções e impulsos. Um seio que não é capaz de dar ao bebé a possibilidade de ter uma experiência de onipotência em relação à sua própria

capacidade de produzir alimentos organiza o bebé em torno de um eixo orientador externo porque cria um núcleo fantasmático que diz que a Vida está fora do Eu. O sujeito vive dentro do objecto, a vida está fora dele, tese que é, no essencial aquilo que é sustentado na identificação projectiva patológica. Se a fantasia de onnipotência não for suficientemente estabelecida, o sujeito sentir-se-á sempre carente em relação ao seio, o que aumenta os sentimentos de inveja primitiva e faz com que os impulsos de ódio inuntem e aniquilem a capacidade para amar. A inveja provém da carência que o bebé sente em relação a um seio que se apresenta como necessário e essencial. Já um sujeito orientado internamente contém dentro de si uma fonte produtora de alimentos que é a base da criatividade: é capaz de criar um objecto ausente, tal como criou um mundo, em primeiro lugar.

É na mesma linha que Grotstein (2001) nos diz: *Esta Presença de Fundo evolve a partir de ser um co-participante na misteriosa unicidade da identificação primária para ser uma alma ou espírito libertado que dá retaguarda de protecção confortante; é sentido, em última instância, como essência religiosa, espiritual ou divina, ou com um senso de tradição e background de certezas. Tudo isto acontece enquanto os bebés aceitam a separação e encontram confiança no uso das suas capacidades epistemofílicas em conjugação com a organização libidinal* (p. 67).

É da dialéctica entre a fusão e a dor depressiva que nasce o sujeito objectivo, existente, real e também simbólico. Porque a ausência do seio é tolerada com a capacidade de o bebé confiar na sua própria benignidade e na sua própria capacidade de produzir coisas boas.

Por consequência, só com base numa experiência satisfatória na relação com o seio a subjectividade poderá emergir em verdade e em autenticidade, um sujeito que se formará em contacto consigo mesmo, a partir de si mesmo de maneira autónoma, tendo como pano de fundo os seus próprios impulsos e o seu próprio interior, integrado e aceite, verdadeiro e sintónico.

É da dialéctica entre a fusão e a dor depressiva que nasce a Pessoa. E Winnicott continua considerando, em seguida, a formação de "objectos transitivos". A dimensão mais importante dos fenómenos transitivos não são os próprios objectos, mas a natureza da relação com os objectos, que representa uma estação no percurso desenvolvimental, situada entre a onnipotência alucinatória e o reconhecimento da realidade objectiva. A emergência do sujeito implica um movimento do estado de onnipotência, no qual o bebé sente que cria e controla todos os aspectos do mundo em que vive, até um estado de percepção objectiva, no qual aceita os limites dos seus poderes e se torna ciente da existência independente dos outros. A passagem entre estados não correspondente a uma progressão linear; quer as crianças, quer os adultos vacilam continuamente entre os mesmos, numa dialéctica entre estados de fusão e separação. Winnicott põe em contraste estes os dois estados: subjectividade solipsista e percepção objectiva, ligada aos elementos femininos e masculinos respectivamente; o mundo interior com o mundo da realidade externa, o mundo dos objectos subjectivos e o mundo dos outros, independentes. As relações com objectos transitivos constituem um terceiro campo transicional, intermédio, entre estes dois mundos.

O Nascimento do Símbolo

A sugestão etimológica da palavra *símbolo* - "lagar com", "por junto", "fazer coincidir" - sugere uma coisa que está para a outra e, originalmente, é o meio de reconhecimento permitido pelas duas faces de uma mesma moeda ou uma medalha partida: há uma coisa que se dividiu em duas, mas ambas são reconhecidas como pertencendo à mesma unidade. Segundo Eco (2001), na dialéctica do signo e do significado, esta reconjunção aparece sempre incompleta, diferida; cada vez que o significado é interpretado descobre-se algo mais, e o reenvio, em vez de se recompor, agudiza-se, alarga-se. No símbolo, pelo contrário, há a ideia de um reenvio que, de certa forma, encontra o seu próprio termo; uma reconjunção com a origem. O símbolo é

sempre de natureza circular, como se apontasse para si próprio, dotado de uma força expressiva inigualáveis (veja-se o discurso poético) e, na organicidade que lhe é inerente, dá testemunho da radicação primordial do Discurso na Vida; Para Eco (2001), o símbolo define-se *pelo momento em que a expressão e o conteúdo inexprimível de certo modo se tornam uma só coisa* (p. 213).

Que diálogo é possível entre a semiótica e a psicanálise? Na teoria psicanalítica poder-se-á fazer corresponder esta unicidade entre o conteúdo inexprimível e a sua expressão ao trabalho de transformação e tradução dos conteúdos inconscientes. A simbolização define-se por um processo de tradução que permite que o conteúdo inconsciente se exprima, satisfazendo, simultaneamente, as exigências do princípio do prazer e os entraves da instância repressiva; é o próprio inconsciente que é tornado por um lado, expressivo, por outro lado, aceite, fazendo do símbolo um instrumento de reunião de duas instâncias diferentes, de duas forças contraditórias.

Ernest Jones, em *A Teoria do Simbolismo*, elabora os seguintes princípios que considera essenciais para compreender o simbolismo em Freud (Segal, 1993, p. 145):

- um símbolo representa o que foi reprimido da consciência, e todo o processo de simbolização é realizado inconscientemente;
- todos os símbolos representam ideias sobre o Self e as relações consanguíneas imediatas e os fenómenos de nascimento, vida e morte;
- um símbolo tem significado constante. Muitos símbolos podem ser utilizados para representar a mesma ideias reprimida, mas um dado símbolo tem um significado constante e universal;
- o simbolismo surge como resultado do conflito intrapsíquico entre as tendências repressoras e o reprimido. Mais adiante, refere que somente o que é reprimido é simbolizado e somente o que é reprimido necessita ser simbolizado;

Não nos vamos debruçar no facto de o simbolismo ser universal ou particular e ter ou não um significado constante para todos os sujeitos. Aquilo de que temos a certeza é que, de alguma forma, o processo de interpretação simbólica permite o reconhecimento de um mesmo conteúdo por dois sujeitos diferentes, quer seja por questões ao nível da inserção num determinado conjunto de outros símbolos que o definem e fecham o vasto

potencial de significação, quer seja porque cada símbolo tem um carácter universal e, portanto, tem um significado constante para todos os sujeitos. Importa o facto de o símbolo ser uma entidade que permite a expressão de um conteúdo inconsciente de forma qualitativamente diversa da sua própria matéria primeira e que, ao mesmo tempo que camufla e mascara, faz aparecer e traz ao sujeito a presença e o acesso à sua própria subjectividade.

Uma outra abordagem ao problema do simbolismo é efectuada por Hanna Segal, que concebe a simbolização como uma *actividade primária central* do psiquismo em vez de, como Freud e Jones afirmavam, o modo de evasão da censura. Preocupa-se principalmente com as utilizações "saudáveis" e "patológicas" de simbolismo e, com base na teoria das posições esquizoparanóide e depressiva de Klein, vem a esclarecer o papel que o tipo de relação de objecto interna desempenha na formação de símbolos. Para a autora, o simbolismo é uma relação triangular entre o sujeito, o objecto simbolizado e o símbolo. Contudo, essa relação não se mantém quando existe um grande domínio dos mecanismos de identificação projectiva, ou seja, num funcionamento de tipo esquizoparanóide: "*(na equação simbólica), a parte mais importante do ego está identificada com o objecto: não há diferenciação suficiente entre o ego e o objecto, e o símbolo, que é uma criação do ego, é confundido com o que é simbolizado*" (Segal, 1991, p. 52). Somente na predominância da posição depressiva, da experiência de ser separado é que a representação simbólica entra em funcionamento. Quando o self e o objecto ainda não estão suficientemente separados, símbolo e a coisa simbolizada são tidos como sendo a mesma coisa.

A abordagem de Segal da equação simbólica é relativa a um processo regressivo à posição esquizoparanóide e é contextualizada, pela autora, no âmbito de pensamento concreto da esquizofrenia sendo, portanto, da ordem da psicopatologia e da confusão psicótica entre sujeito e objecto. Mas não se poderia pensar que um estado aproximado à equação simbólica seria necessário para que houvesse, posteriormente, *representação* simbólica, i.e., como Freud referia, se quem consegue apreender melhor as semelhanças

será mais bem sucedido a interpretar sonhos, não haverá, primeiramente, um momento de equação simbólica? Não será o primeiro momento do simbolismo um momento de apreensão (ou ilusão) das semelhanças? É o mesmo que perguntar se um símbolo só nasce aquando da separação, quando o pensamento consegue separar, e se, antes disso, não terá, necessariamente, de haver um pensamento que consegue assimilar.

Fenichel é um dos autores que concebe, antes da representação simbólica propriamente dita, um momento de equação simbólica à qual denomina *pensar pré-lógico primal*. O autor distingue os dois processos de simbolização da seguinte forma:

Uma ideia consciente pode ser usada em adultos, como um símbolo; o objectivo é esconder um ideia inconsciente; a ideia de um pénis pode ser representada por uma cobra, um macaco, um avião, caso haja objecções à ideia de pénis. Alcançou-se a ideia de pénis, mas foi rejeitada.

O simbolismo arcaico é uma parte do pensar pré-lógico (...) enquanto se evita (no simbolismo propriamente dito) a ideia do pénis na distorção que se lhe disfarça através da ideia de cobra, no pensamento pré-lógico, o pénis e a cobra são *a mesma coisa e uma só*; ou seja, são percebidos por uma concepção comum. A visão da cobra provoca emoções penianas e este facto é posteriormente utilizado quando a ideia consciente de uma cobra substitui a ideia inconsciente de pénis (Milner, 1991, p.55).

Portanto, segundo Fenichel, para que exista diferenciação entre símbolo e coisa simbolizada, para que exista representação, terá de existir, primeiramente, um momento de fusão, de assimilação das semelhanças entre o futuro símbolo, o objecto da realidade externa, e o conteúdo simbolizado. Há uma dimensão do símbolo, a primeira de todas, que não se prende com a separação, mas com a unificação de duas dimensões da realidade, na qual o objecto externo e o conteúdo interno são sentidos como sendo o mesmo.

Shelling é um dos autores que conceptualiza esta unificação entre a natureza sensível (formal e externa) do símbolo e o conteúdo interno ou o seu significado, de tal maneira que eles se encontram indiferenciados um do outro. *"No símbolo, o finito é, ao mesmo tempo, o próprio infinito e não se limita a significá-lo (...) É simbólica uma imagem cujo objecto não significa apenas a ideia, mas é própria ideia* (Todorov, 1979,

p. 212).

Não se deve dizer, por exemplo, que Júpiter ou Minerva significam ou devem significar isto. Ter-se-ia anulado, assim, toda a independência poética destas figuras. Elas não a significam, elas *são* a própria coisa (Todorov, 1979, p. 212).

Para Shelling, o símbolo *é* e, ao mesmo tempo, *significa*. Por conseguinte, a mitologia exige, não que os seus símbolos signifiquem simplesmente ideias, mas que sejam seres significantes por eles próprios. Como no caso do símbolo em geral, no caso do pensamento mitológico, o autor insiste particularmente na faceta paradoxal da sua definição; a mitologia *é*, simultaneamente, ser e significação, ela só significa porque existe.

Cada figura da mitologia deverá ser tomada pelo que *é*, pois precisamente por isso *é* que ela será entendida pelo que *significa*. Aqui, a significação *é*, ao mesmo tempo, o próprio ser, passou para objecto, fazendo com ele uma unidade. Logo que deixamos esses seres significarem alguma coisa, deixam de ser eles próprios (...) O seu maior atractivo reside no facto de quando se limitam a ser, sem qualquer relação, absolutos em si mesmos, deixam, ao mesmo tempo, manifestar através deles a significação (Todorov, 1979, p. 214)

Assim, o que há de fundamental no símbolo *é* que a sua objectificação *é* inerente à própria subjectividade, ele existe como entidade de pertença ao Ser, como intimidade num espaço da mente onde a força e a forma se encontram, onde o corpo e a mente comunicam. Na sua motivação circular, o símbolo *é* passível de se encontrar consigo mesmo, e *é* aí que se radica a sua primordialidade, uma comunicação não comunicante, um significado *significate*, onde *o conteúdo e a expressão se tornam uma só coisa*, onde a objectividade e a subjectividade se encontram.

*

O símbolo *é* herdeiro do brincar. *É* no brincar que se encontra esta primeira capacidade de fundir o objectivo e o subjectivo, o real e o imaginário. Existe, no brincar a aceitação de um elemento do real externo enquanto tal e, simultaneamente, a projecção

de um elemento do real interno, no qual ambos se assimilam como sendo a mesma coisa. Existe, no brincar, um *fazer-de-conta* que o brinquedo é uma coisa que não é na realidade. Imprime-se num suporte externo conteúdos internos ainda não integrados, e que o passam a ser exactamente naquele momento uma vez que são experimentados como uma narrativa que não é mais do que a futura constituição do Ser, do devir, ao qual é simultaneamente inerente um movimento de significação da realidade interna. Mas esta significação não é, de maneira alguma, um afastar do sujeito em relação a si mesmo. É, antes pelo contrário, o nascer de um Eu narrativo, não vago, não ilimitado, mas existente: a minha história, os meus conflitos, as minhas problemáticas, o meu sentido e o meu Eu. Os elementos que na narrativa se mobilizam são passíveis de criar o espaço mental onde vai aparecer a subjectividade enquanto tal. Objectifica-se um conteúdo interno na medida em que se lhe dá forma e matéria, na medida em que ele é organizado e delimitado através da história que se constrói e é o próprio sujeito que devém narrativo, é o próprio sujeito que devém mentalizado e realizado (no sentido de tornado real, concretizado) e que pode agora existir como *sujeito objectivo*.

O brincar, que surge, como refere Winnicott, naturalmente entre a mãe e o bebé, possibilita à criança uma cada vez maior autonomia e não é despoletado pela experiência de separação. Pelo contrário, *possibilita a separação*. O bebé de Winnicott, primeiro existe, depois brinca e a separação aparece, então, progressivamente, à medida que vai ficando mais autónomo e à medida do crescimento do espaço potencial, que é também o espaço mental simbolizado e elaborado. O bebé de Winnicott primeiro brinca na presença da mãe e é ele que introduz a sua ausência. A mãe está lá, mas ao mesmo tempo, não está; a mãe está lá para dizer que aquele é um espaço e um tempo seguros para que ele possa não estar com ela, mas estar consigo mesmo, a crescer e a construir histórias, a integrar o passado e o presente, o corpo e a mente, a emoção e a representação, criando uma delimitação psíquica numa mente cada vez mais densificada e enriquecida, que dispensa, progressivamente, a narrativa e os instrumentos de elaboração da mãe.

Revisitemos aquilo que Winnicott tem a dizer acerca da teoria do brincar:

- a) Para uma aproximação à ideia do brincar, é útil pensar na preocupação que caracteriza o brincar de uma criança pequena. O conteúdo não importa. O que importa é o estado de quase alheamento, aparentado à concentração das crianças mais velhas e dos adultos. A criança que brinca habita uma área que não pode ser facilmente abandonada, nem tampouco admite facilmente intrusões;
- b) Essa área do brincar não é a realidade psíquica interna. Está fora do indivíduo, mas não é o mundo externo;
- c) A criança traz para dentro essa área de brincadeira objectos ou fenómenos oriundos da realidade externa, usando-os ao serviço de alguma amostra derivada da realidade interna ou pessoal. Sem alucinar, a criança põe para fora uma amostra do potencial onírico e vive com essa amostra num ambiente escolhido de fragmentos oriundos da realidade externa;
- d) No brincar, a criança manipula fenómenos externos ao serviço do sonho e veste fenómenos externos escolhidos com significado e sentido onírico (1971, p. 75).

Em verdade, não sabemos muito bem o que é o símbolo. O que sabemos é que ele vai nascer, através dessa manipulação de fenómenos externos, através deste entrecruzar unificador de fragmentos internos e suportes externos que possibilitam o nascimento de elementos mentais passíveis de constituir o início de uma existência delimitada, porque narrativa. A projecção no exterior permite um tipo de objectificação do real interno que é, ao mesmo tempo, um processo de subjectivação ao mais alto nível, não fosse essa a natureza paradoxal do símbolo: o momento em que o objectivo e o subjectivo se assimilam mutuamente. Como refere Todorov (1979), a relação motivada entre o simbolizado e o simbolizante não é uma relação distinta, logo, diferenciada, mas uma questão de Ser, uma questão de unificação de duas áreas que estariam clivadas e que, como Freud postulou, permite um tipo de formação de compromisso entre o interno e o externo que é a forma e substância do próprio Ego. Por conseguinte, todo o acesso ao símbolo é um acesso ao Ser na medida em que, no momento em que o símbolo aparece, ele já traz consigo o próprio sujeito, a parte do sujeito que aí é representada e que aí existe.

Arte, Produção e Fusão

" A Arte (...) subdivide-se (...) em duas secções principais, sendo uma, a arte definida quer pelos objectos, quer dirigida a outras funções centrais dos sentidos por conceitos determinados, acabados, limitados, mediatos; e sendo a outra uma arte indefinida, livre, imediata, original, não-conduzida, cíclica, bela, autónoma e independente, realizadora de ideias puras, vivificada pelas ideias puras. A primeira secção é apenas um meio para atingir um fim; a segunda é o fim em si, a actividade libertadora do espírito, a fruição do espírito pelo espírito. "

(Novalis *in Oeuvres Complètes*, Vol 2)

Uma obra pode ser considerada a projecção da narrativa de um sujeito, mais exactamente, de um momento narrativo e, na pintura, em particular, pode até ser compreendida como a exteriorização de um elemento simbólico na sua forma imagética, portanto, na sua forma original. E o símbolo expresso e comunicado, enquanto elemento interior e fundamentalmente privado, no sentido de não acessível, por definição, de forma directa, a não ser no contexto da expressão artística, vem a dotar a obra de uma proximidade extrema com a vida psíquica e vem a ser, de forma semelhante, um poderoso instrumento de investigação sobre a própria produção simbólica.

O mesmo sintetismo entre subjectivo e objectivo presente na produção simbólica encontrar-se-á, provavelmente de forma mais visível, na arte. O sintetismo está ali presente na medida em que a obra reúne de forma extraordinariamente complexa, e, ao mesmo tempo, simples, o real e o imaginário, o interior e o exterior, a forma e o conteúdo, o material e o espiritual. O sintetismo ou a fusão dos contrários é o traço constitutivo da estética romântica:

Do mesmo modo que nasce o sentimento de uma contradição aparentemente irreduzível, a criação artística, pela confissão de todos os artistas e de todos aqueles que partilham do seu entusiasmo, tende para o sentimento de uma harmonia infinita (...) Qualquer criação artística se baseia no desdobramento infinito de actividades opostas, *que se encontra completamente suprimido em cada obra de arte.* (...) O poder poético é capaz de pensar o contraditório e construir a sua síntese. (Todorov, 1979, p. 191)

Para Shelling, o artista parte da oposição dos contrários para chegar à sua fusão; é necessário reconhecer estes dois momentos, um de diferenciação efectiva e um segundo de unificação. Segundo o autor, forma e matéria não podem brotar separadas na arte. A arte é a in-diferença do ideal e do real. É, também, a interpenetração da alegoria e da personificação que ele define, por sua vez, da seguinte maneira: "*Na base da personificação, encontramos o imperativo: Tornar o todo sensível espiritual. Da alegoria: Tornar o todo espiritual sensível. Os dois conjuntos provam a determinação da arte.*" (Todorov, 1979, p. 192).

Também a interpenetração masculino-feminino se encontra em Shelling. A arte surge ligada, da mesma forma, à fantasia benigna de pais combinados.

Além da moderação geral, os artistas gregos procuravam imitar, na arte, essas naturezas que misturavam o masculino e o feminino (...). Procuravam, assim, representar, de certo modo, um estado de não-separação e de identidade de géneros. Este estado, atingido por uma espécie de equilíbrio que não é uma simples anulação, mas um verdadeiro amálgama de dois caracteres opostos, pertence aos pontos mais altos que a arte conseguiu atingir (Todorov, 1979, p. 192).

Mais do que qualquer outra coisa, Shelling insiste na fusão, na arte. Cada parte da obra é, ao mesmo tempo, um todo. O modo de significação artística é essa interpenetração dos contrários.

Paralelamente, Maritain em *Creative Intuition in Art and Poetry* descreve o acto criativo como um processo mental através do qual "*as coisas e o self se alcançam e se tocam*" por meio de uma experiência de conhecimento que não tem expressão conceitual e só aparece através do trabalho do artista. Prossegue dizendo que naquilo que é por ele

denominado como *intuição poética*, tanto a realidade objectiva como a subjectiva, ou seja, o mundo e a totalidade da alma coexistem de modo inseparável. E refere: "*naquele momento, o sentido e a sensação são levados de volta ao coração; o sangue é levado ao espírito e a paixão é levada à intuição*" (Milner, 1991, p. 195). Acrescenta que tal processo não é - embora seja distinto da razão lógica - , um processo de libertação da razão pelo facto de a razão possuir uma vida que é tanto mais profunda quanto menos consciente do que a sua vida lógica, articulada. Segundo o autor, na poesia, por exemplo, penetramos num império nocturno, constituído por uma actividade primitiva do intelecto que, muito além dos conceitos da lógica, exercita-se em conexões vitais entre a imaginação e a emoção.

Adrian Stokes, autor de *Form in Art* interessados nos estados da mente que são atingidos aquando da produção artística fala da obra de arte como sendo um objecto individual e separado, mas que é feito de um material indiferenciado, algo que sugere uma entidade separada mas que mantém um pulso comum e ligado a estados de fusão e de identidade (Milner, 1991).

Por sua vez, Freud evoca o estado oceânico, um sentimento de estar unido ao universo. Trata-se de uma regressão a um estado de consciência infantil, em que a criança ainda não se diferenciou do mundo externo. A partir do conceito de sentimento oceânico de Freud, Ehrenzweig postula a existência de uma memória infantil inacessível à introspecção directa, composta por imagens inarticuladas que se manifestam em determinados momentos do dia, no adormecer, no sonho e no momento criativo, que alternam com a actividade da *mente superficial*, do estado de vigília que caracteriza o pensamento racional e a ligação directa à realidade. O artista, segundo o autor, consegue aproximar-se mais desta visão primitiva do mundo, uma visão que parece caótica e confusa à mente adulta mas que, na verdade, não o é, divergindo apenas da percepção da mente superficial. Consiste num estado de consciência caracterizado por uma atenção difusa, no qual a clivagem sujeito/objecto que caracteriza a lógica racional é suprimida.

Também no âmbito da supressão da clivagem narcísica, Maritain constrói a sua concepção de *pensamento poético*. O pensamento poético não se conhece a si mesmo, mas com o intuito de produzir. A sua tese central é que, à parte dos pensamentos que tendem a conhecer através de conceitos, há também um pensamento que é pré-conceptual. É o conhecimento em acção, é uma substância do homem que é obscura a si mesma. Daqui emerge a ideia de que a subjectividade enquanto tal não pode ser objecto de conceptualização, é um abismo incognoscível (Milner, 1991).

Assim voltamos à estética romântica que valoriza o processo de produção acima de tudo. A arte é produção e o artista, como produtor, encontra dentro de si uma força original, um princípio em si mesmo que o equipara a Deus. Aquilo que o artista faz é criar e, portanto, encontra dentro de si uma parte do divino. "*O deslocar da atenção entre as formas (imitação dos sintomas) para o processo de produção (imitação genética) provoca uma valorização de qualquer processo na sua transformação, por oposição ao ser já transformado*". A arte não vale pelo produto, mas pelo ímpeto de criar. Schegel chega mesmo a dizer: "*Aquilo que não se anula a si próprio não vale nada*" (Todorov, 1979).

Esta enfatização do elemento produtor da arte cruza-se com a experiência de onnipotência primária. O seu valor consiste na possibilidade da existência de um núcleo fantasmático de auto-produção. Só numa fantasia de alimentar-se a si próprio é possível que se produza alguma coisa. A síntese entre o criador e o criado, a fusão que é sinónimo do mito da auto-criação dentro do homem, a equação entre a criação e a fonte de alimento inesgotável e o alimento que é o próprio sujeito numa mistura com o mundo e consigo mesmo. "*A imagem não é alegoria nem símbolo de qualquer outra coisa, mas o símbolo dela própria*" (Todorov, 1979, p. 117). A criação e o alimento, num sujeito auto-suficiente como a criação e o alimento num sujeito que se alimenta a si mesmo e que, por isso, é capaz de ser uma força produtora, um princípio em si mesmo.

O Discurso: Expressão, Transformação e Significação

"As línguas não falam, só as pessoas."

(Paul Ricoeur, *in* Teoria da Interpretação)

A linguagem não cria o mundo. Objectivamente, ele já existe, assim como a própria língua, que se ouvia antes de mim e que foi falada pela minha mãe, pelo meu pai, como será, da mesma forma, falada pelos meus filhos. A virtude da linguagem está, no entanto, para a constituição de um universo à medida do sujeito que, partindo da relação com aqueles que falam, a toma para ele na sua utilização pessoal. Vir ao mundo é *tomar a palavra* que alguém nos deu e nos ensinou, transfigurando a nossa experiência muda num universo do discurso como expressão e significação.

A palavra deve a sua eficácia ao facto de não ser da ordem do objectivo, mas da ordem da apropriação, de uma indicação de valor e conotação subjectivos. O nome mais vulgar não limita a sua acção ao objecto que designa, parecendo isolá-lo e fixá-lo do seu contexto, mas determina-o em função daquilo em que a subjectividade o traduziu e o transformou na relação. Cristaliza a realidade externa em função da experiência subjectiva, aquela que exprime e afirma o estado do mundo em função do meu interior, o meu sentir, a minha significação, como um projecto do mundo fixado e, simultaneamente, um discurso renovado num mundo em projecto, possibilitando, no silêncio e na dessubjectivação, no desdizer, uma contínua transformação.

A concepção subjectivante do discurso é apresentada por Ricoeur (1976) em *Teoria da Interpretação*. O discurso é um acto de linguagem que realiza e materializa os signos no momento, sobrepondo-se o carácter fugaz do *Evento* da linguagem à estabilidade da instrumentalização sgnica, e postulando-se, assim, a prioridade ontológica do *discurso*, em detrimento do signo. "*O signo*", escreve Ricoeur "*é meramente virtual*". Apenas a *frase* é actual enquanto genuíno acontecimento da fala. E um acto de discurso não é simplesmente transitório e evanescente. Pode ser traduzido

numa outra língua, pode até dizer-se por outras palavras que ele preserva sempre uma identidade própria. Os signos, tornados vivos no seio de uma proposição, serão sempre uma totalidade única que, uma vez proferida, conservarão a sua integridade, como se de um congelar do tempo em que foram *ditos* se tratasse, como se o discurso, uma vez dito, ficasse dito para sempre, num constante repetir do presente.

Esta possibilidade de o signo permanecer como um sistema duro e morto de sentido e, ao mesmo tempo ser passível de mutação e instrumento de enunciação subjectiva é devido ao facto de ele pertencer a um espaço que é, simultaneamente, objectivo, externo, e subjectivo e interno. Move-se, por conseguinte, em *coerência horizontal*, à medida da produção de sentido no interior da frase e em *coerência vertical* porque cada elemento da frase encontra uma correspondência verdadeira com um objecto externo. A própria estrutura do signo é transitiva, uma vez que permite uma ancoragem ao real, ao mesmo tempo que o submete à subjectividade. Tal dimensão reside no facto de o signo ser transmutável de uma dimensão referente, objectiva a uma dimensão apropriativa, subjectiva.

Toda a utilização transitiva da linguagem terá de mover-se necessariamente entre estas duas dimensões: a *coerência vertical* e a *coerência horizontal*. A falha na coerência vertical é produzida pelo discurso paranóico, onde ocorre uma interpretação excessiva sobre o real, a tal ponto que a referência desaparece, ou seja, os índices de correspondência entre os dados da realidade e a interpretação subjectiva não estão presentes. A sobreorganização do discurso paranóico implica um esmagamento da coerência vertical pela coerência horizontal, o que é sinónimo de um aniquilamento do real pela fantasia, pela actividade interpretativa do sujeito. A falha na coerência horizontal está presente no discurso esquizofrénico, no qual os elos de ligação entre os elementos já não estão presentes, ao ponto de nenhuma narrativa ligada ser possível. A fragmentação do aparelho psíquico impede o sujeito de estabelecer ligações entre os objectos que é, no fim de contas, a particularidade da frase: um sujeito e um objecto encontram-se ligados por um verbo que os põe em relação. Se a relação é atacada, a

possibilidade de construir uma frase não é possível. É a própria subjectividade que é atacada no esquizofrénico, a linguagem é arbitrária, não serve função alguma. Escrever é, para o esquizofrénico, um verbo intransitivo, fala sem nada dizer, o que é, ao mesmo tempo, a apoteose, o fim da linguagem (Todorov, 1979).

O discurso move-se, portanto, em duas dimensões, à semelhança da própria subjectividade e é a estrutura do signo que assim o permite. O signo é, simultaneamente, passível de ser introduzido por uma dimensão subjectiva (a relação significante/significado), na medida em que um objecto externo, é sujeito a um mecanismo de apropriação, é tornado um objecto interno, através da sua inserção numa proposição, mas baseia-se, também, na observância do real externo. A dimensão apropriativa, e também projectiva, corresponde ao acto de predicação do referente, corresponde à capacidade de por em relação, em movimento, um sujeito com um objecto através do *verbo* que é o elemento essencial da frase. A proposição /este gato é meu/ confere ao referente /gato/ uma dimensão apropriativa e projectiva, na medida em que ele é sujeito de acção na minha frase.

O Discurso como Expressão

A função expressiva do discurso está em equilíbrio com a sua função comunicativa. Nas próprias origens da existência, ela parece afirmar-se quase sozinha. O primeiro choro da criança e todos os exercícios vocais que acontecem antes da aquisição da linguagem manifesta a preponderância do Eu existente e irremediavelmente expressivo sobre o tu ou o ele. O choro é, sem dúvida, um apelo, mas enraizado na realidade pessoal que exprime. A expressão, com efeito, leva sempre o sujeito às origens, como um encontro, como uma afirmação da sua própria subjectividade, na mais simples formulação, ainda que informada e incognoscível EU SOU, quando a expressão atinge a mais elevada intensidade: na paixão ou no medo, no grito desligado de qualquer imposição interpessoal, o discurso repousa naquilo que é a mais primária manifestação do Ser. E, noutra perspectiva, o canto do poeta, que faz ouvir um discurso mais secreto, mais liberto, um grito ou o choro sublimados em que a expressão passa a

atingir o seu valor mais nobre.

Por conseguinte, a expressão estará sempre presente como um coeficiente do discurso. Para que a necessidade de expressão desapareça, é necessário que o próprio sujeito mergulhe numa morte de sentido, numa morte existencial: "*Já não tenho grande curiosidade pelo que pode ainda trazer-me a vida*", afirma André Gide, numa das suas últimas páginas, "*Já disse mais ou menos bem o que pensava que tinha a dizer e tenho receio de repetir-me*". E o grande escritor, apercebendo-se que nada mais tem a dizer, que o Ser se lhe apresenta mudo, coloca imediatamente a questão do suicídio.

O exemplo do escritor é particularmente significativo na medida em que leva ao máximo o seu esforço de expressão pela linguagem. O escritor é o homem do discurso no sentido em que deve afirmar-se pela utilização que faz da linguagem, pela impessoalidade da língua instituída, que obedece à simples afirmação do Ser. O escritor, se, para ser compreendido, tem de partir da linguagem de toda a gente, servir-se-á dessa linguagem como ninguém o fez anteriormente. Esta reconquista da linguagem, que corresponde à criação de um estilo, serve tão só o fim de falar o Ser de forma tão próxima quanto possível do sonho nem que para isso, se tenha de fazer existir mundos improváveis como Kafka. O discurso vivo liberta-o do seio materno, refere Deleuze (2000), operando uma desconstrução da língua. O grande artista evita o decalque de si próprio; empreende uma renovação constante, no trabalho de vigilante presença no mundo das palavras, tarefa nunca acabada, porque, tanto o mundo muda e se renova, quanto o ser sente tão maior necessidade de integração, à medida que o discurso a fixa e a reformula, diz e desdiz e o homem arrasta consigo a palavra que nele vive e que nele se cria constantemente.

O Discurso como Transformação

O que importa, no discurso, não é o produto final, mas a capacidade de jogar com a instrumentalização sógnica, de forma a que ela possa servir um processo de transformação contínuo no aparelho mental. A linguagem, ao mesmo tempo que fixa um

determinado objecto, acompanha o sujeito em devir, é orgânica na sua essência. Para Humboldt, o objecto da ciência da linguagem não devem ser as formas linguísticas empiricamente observáveis, mas a *actividade* de que elas são o produto. Esta faculdade é a linguagem, muito mais do que as palavras e frases pronunciadas.

Devemos considerar a linguagem, não como um produto morto, mas muito mais como uma produção. A linguagem não pode ser considerada como uma matéria presente que se pode perceber por completo com um único olhar, ou progressivamente, mas deve ser considerada como uma matéria que se vai eternamente produzindo (Todorov, 1979, p. 157).

As formas linguísticas observáveis são apenas a parte aparente do acto de produção, como manifestação de um processo já terminado. São, simultaneamente, o ponto de partida para a compreensão; é sempre o acto de tornar narrativo, é sempre o processo hermenêutico, tanto do lado do produtor, quanto do lado daquele que compreende, que conta, mais do que a substância contingente que nos assinala a sua presença.

A própria linguagem não é uma obra ('ergon'), mas uma actividade ('energeia'). (...) Ela é mais o trabalho do espírito eternamente recomeçado, que consiste em tornar o som articulado apto a exprimir o pensamento. No sentido concreto e restrito é a definição do acto de falar tal como se produz a cada instante; mas no sentido forte e pleno do termo, só a totalidade desses actos de falar pode, de certo modo, ser considerada como sendo linguagem. (...) A linguagem propriamente dita reside no acto da sua produção real. Humboldt (Todorov, 1979, p. 158)

Paralelamente a Ricoeur, no eixo do *Evento* do discurso, para Humboldt, o signo serve uma forma de apropriação do referente. O trabalho de apropriação significa um processo de libertação dos próprios objectos externos que deles faz uso, proporciona-lhe um movimento de liberdade do pensamento. A linguagem *não representa os objectos, mas representa os conceitos formados independentemente deles*, ou seja, é produto, mais da compreensão e interpretação do exterior do que da denotação das coisas.

Deve abstrair-se mais aquilo que faz funcionar a linguagem como designação dos objectos e comunicação do raciocínio e, em contrapartida, lembrar com mais atenção a sua origem, muito ligada à actividade espiritual interior, assim como à mútua influência entre ambas (...) A linguagem nunca representa os objectos, representa sempre os

conceitos formados independentemente deles, pelo espírito, na produção linguística. (Humboldt, cit. por Todorov, 1979, p. 179)

Deleuze apresenta uma concepção essencialmente fenomenológica do acto de escrever. A escrita não serve a significação, a formalização daquilo que foi *vivido*, não é elaboração de angústia, pelo contrário, ela é constante actualização e concretização de um Eu potencial, de um sujeito que é *devenir*, que é sempre Ser em potência. Essa potência é, no essencial, a possibilidade de intercepção de um Eu real com um Eu-sonho. O narrador de Deleuze, de certa forma, assemelha-se ao *objecto transformacional* de Bollas, no sentido do *devenir*, do movimento, da dinâmica, da constante transformação, uma função transformadora. A literatura não só permite o acesso ao sonho, mas o sonho mistura-se e sintetiza-se com o Eu, de tal forma que o sujeito devém indiferenciado, devém indescernível. A literatura é metamorfose, é sempre um trabalho que visa que o sujeito se furte à formalização. É esse o desejo, a fuga da concretude, o *devenir* sonho, *devenir* uno e confundível. *Devenir não é atingir forma, mas encontrar zonas de vizinhança, de indiscernibilidade ou indiferenciação tal, que já não nos podemos distinguir de uma mulher, de um animal ou de uma molécula*" (Deleuze, 2000, p. 12). Escrever é situar-se numa área de intercepção, de comunhão e de confusão com o outro e só aí a escrita pode emergir, dotada de uma potência total, no despojar da formalização delimitadora. *Devenir* ilimitado é ter a possibilidade de *devenir* qualquer coisa que se queira, porque toda a forma é constrangimento. E aí nasce a escrita do impossível. É criar mundos improváveis, como Kafka é fundir o sonho e o real, fundir o Eu e o não-Eu: *"A função fabuladora não consiste em projectar um eu. Ela acede antes, às visões, eleva-se até aos seus devires ou potências"* (Deleuze, 2000, p.13).

A linguagem liberta, para Deleuze, o pensamento dos constrangimentos do real e proporciona o mergulhar no sonho, dar ao sujeito a capacidade de tornar o sonho concretizável pelo investimento libidinal da palavra. É o próprio discurso, por apropriação do referente, que se presta a trazer o mundo do exterior para dentro e a produzir um mundo interior mais próximo de Si, por expressão e por enunciação, dando forma e substância a lugares da ordem do impossível, da ordem do fluir da fantasia. A

apropriação do referente proporciona, também o devir e anuncia o processo de transformação do Eu que está presente em todo o discurso, ou seja, a abertura do Ser que possibilita a criação, a possibilidade de romper com as formalizações já existentes, à medida do próprio discurso, no silêncio, eternamente renovável, como para o homem, devir uma *função transformadora* a-representacional.

O Discurso como Significação: Da Metáfora ao Símbolo

Se o discurso é expressão e, ao mesmo tempo, silêncio e dessubjectivação, há uma outro nível, não menos importante, as histórias que nos contam e o conteúdo que aí é fixado, a significação. Todo o discurso é significação por não se poder furtar a uma componente semântica que lhe é inerente. Santo Agostinho, em *Sobre a Dialéctica* ilustra a semanticidade dos signos da seguinte maneira: " *Um signo é o que se mostra a si mesmo ao sentido, e que, para além de si, mostra ainda alguma coisa ao espírito*" (Todorov, 1979), o que nos reenvia para esta dupla valência do signo: ele, muito embora se apresente no plano da percepção sensorial, os sons das palavras, ultrapassa-se a si mesmo, não se identifica consigo mesmo, uma vez trazer, simultaneamente, uma mensagem do espírito, ao nível da produção de sentido. O signo é, originariamente, duplo: sensível e inteligível.

Dentro da componente semântica, deve salientar-se, ainda, duas dimensões que diferem entre si; o significado de uma palavra no dicionário e o seu sentido num texto. Não é demais salientar a insistência dos teóricos da linguagem no que respeita à natureza estéril do significado da palavra considerada isoladamente, em comparação com a densidade semântica que adquire quando é proferida por um sujeito de enunciação, no contexto de uma frase (e, para a consideração dessa diferença, contribuem, certamente, os fenómenos de simbolismo linguístico e metaforização do texto que provocam um extravasar do signo em relação seu significado literal):

O *sentido* é, em relação a uma palavra, aquilo que essa palavra nos faz entender, pensar, sentir, pela sua significação. (...) A *significação* diz-se da palavra considerada em si própria, considerada como signo e o seu *sentido* diz-se da palavra considerada

quanto ao seu efeito no espírito, considerada como entendida, da forma como deve ser entendida. (Du Marsais, *in* Todorov, 1979, p. 226)

Du Marsais introduz uma dimensão *psicológica* no signo. O signo, para além do seu significado lexical, produz, igualmente, um *efeito no espírito*. Não só um valor acoplado ao instrumento, mas um valor que se reside e é produzido pelo e no sujeito, um *sentido*. Segundo o autor, o sentido é aquilo que a significação da palavra traz para o espírito do sujeito, ou seja, evoca mais do que o seu significado imediato. Mas tal formulação parece insuficiente e vaga. Importa, para entender o que é o *sentido* de Du Marsais, introduzir a produção de sentidos segundos no interior da linguagem.

Em *La Logique ou l'Art de Penser*, Arnaud e Nicole (Todorov, 1979) sugerem que uma palavra pode significar de duas maneiras, ou mais exactamente, pode *significar* uma ideia ou apenas *suscitá-la*, o que é paralelo à noção de *significado* e *sentido* de Du Marsais. De acordo com os autores, "*Devemos portanto distinguir as ideias acrescentadas das ideias significadas porque, embora tanto umas como as outras se encontrem no espírito, elas não estão lá da mesma maneira*". Até aqui, entendemos que uma palavra pode ter um sentido imediato, pode significar uma coisa directamente, mas pode, igualmente, sugerir uma outra dimensão de sentido que é qualitativamente diferente da primeira.

O que a formulação dos autores tem de curioso é o facto de as ideias *suscitadas* não serem desencadeadas pelo texto, mas fazerem parte do próprio léxico. O signo é dotado de ideias que lhe são acessórias e essas ideias deveriam, até, figurar ao lado das outras no dicionário. Aqui encontramos uma primeira alusão de simbolismo linguístico: cada palavra sugere outras significações que são constantes e que, de alguma forma, são partilhadas pelo colectivo. Esta ideia de partilha é uma conclusão possível pelo facto de pertencem ao léxico, sendo, por conseguinte, da ordem do objectivo e não da ordem de uma lógica individual. Para clarificar a noção de ideia acessória, os autores dão o exemplo seguinte:

As palavras adultério, incesto, pecado abominável, não são infames, embora representem acções infames (...) o que faz com que as olhemos como crimes; de maneira que essas palavras significam mais o crime dessas acções do que as próprias acções: ao passo que existem certas palavras que exprimem essas acções sem lhes emprestar o horror, apresentando-as mais como coisas agradáveis do que como criminosas, e que lhes acrescentam até a ideia de imprudência e de audácia (cit. por Todorov, 1979, p. 225).

As ideias acessórias são, portanto significados evocados, quer se queira quer não, no momento da significação, e que se prendem com ressonâncias emocionais que são inerentes ao próprio signo. Chega-se, mesmo, ao ponto de o signo ser mais determinado pela ressonância emocional que provoca do que pela coisa que denomina, tanto que *as mesmas acções podem ser representadas por outras palavras, até como coisas agradáveis.*

Importa esta concepção de ideia acessória, porque nela se baseia toda a teoria do sentido figurado. As ideias acessórias são o tecido do sentido figurado. É com base nesta dupla dimensão do signo que ele é passível, depois, de fazer parte de um jogo de ligações e combinações intra-discursivas que produzem uma complexificação e densificação do sentido aquando da utilização de figuras estilísticas no texto. A metáfora, por exemplo, utiliza os signos ao nível da dimensão acessória para criar um novo sentido, que só emerge se o receptor decidir interpretar de forma figurada, caso contrário, ao nível da conjunção significante, a enunciação parece absurda. Se evocarmos a metáfora camoniana *amor é fogo*, podemos compreender que a enunciação não faz sentido porque o amor não é fogo. Um amor é um sentimento e o fogo é um elemento. Temos, assim, de considerar que fogo é utilizado no sentido figurado, e depois de embarcar numa cadeia associativa que nos fará interpretar de múltiplas formas o significado: *fogo* sugere-nos a ideia de calor, de luz, de queimadura, de pulsão, de energia, e por aí em diante. Amor é um sentimento que se tem por alguém. Depois, há que submeter os dois enunciados a um trabalho de ligação, a fim de compreender quais os elementos que se podem encontrar no espaço entre os dois signos, para que assim a enunciação possa fazer sentido.

O trabalho da metáfora vive de uma contradição entre dois significantes, tendo cada um uma significação própria, que apresenta ao receptor um conflito só resolvido através de um trabalho de ligação, através do encontro entre um e outro. Nasce, essencialmente, por uma subversão significativa que impõe ao sujeito que se situe no plano das ideias acessórias, apelando directamente ao interior, permitindo-lhe qualificar e conotar o objecto de forma ainda antes não conhecida, de forma que o objecto é trazido é iluminado numa nova perspectiva.

As metáforas vivas são metáforas de invenção em cujo interior à resposta à discordância na frase é uma nova extensão de sentido (...) Uma metáfora não é um ornamento do discurso. Tem mais um valor emotivo porque oferece uma nova informação. Em suma, uma metáfora diz-nos algo de novo acerca da realidade (Ricouer, 1976, p. 64).

A produção metafórica é possível num sujeito que conhece, tanto os seus limites, como os limites do objecto e que deles faz uso de forma produtiva. É partindo da lógica da diferenciação entre as palavras e da profundidade semântica de cada uma delas que depois poderão ser submetidas a um trabalho de aproximação, a um jogo entre as significações das palavras e as qualidades dos objectos em processo de conhecimento.

Contudo, já foi dito que a interpretação só é possível na medida em que o sentido literal é tido como absurdo, o que implica, antes de mais, a sua observância. O mesmo não se passa com o significado simbólico. Se a metáfora se situa ao nível da diferenciação entre real e imaginário, entre sujeito e objecto, entre interior e exterior e desse jogo de oposição e de ambiguidade faz uso de forma produtiva, o símbolo não produz, mas exprime uma continuidade entre esses dois registos. O símbolo presta-se a exprimir, mais do que a produzir porque a questão simbólica não se prende com diferenciação, mas com *extensão e continuidade* do real ao imaginário, do externo ao interno. A linguagem simbólica não oferece qualquer resistência de sentido, não oferece qualquer tensão interpretativa entre dois termos significantes como o faz a linguagem figurada. É que toda a linguagem é simbólica, mas nem toda é metafórica.

Ao passo que a metáfora opera numa contradição literal, o símbolo existe e só

aparece por meio e através da significação literal. É mais ao nível da extensão das características do objecto que o símbolo se situa. Reside em si mesmo, como uma reconjunção com a origem, como já havia sido dito:

A significação simbólica é (...) de tal modo constituída que apenas podemos atingir a significação secundária mediante a significação primária, onde esta significação primária é o único meio de acesso ao excedente de sentido. A significação primária fornece à significação secundária como que o sentido do sentido (Ricoeur, 1976, p. 67).

Portanto, a linguagem simbólica radica-se no literal, e a sua extensão de sentido está acoplada ao referente. É ao descobrir a profundidade dos atributos do referente que se consegue aceder ao sentido do símbolo, não fosse, por definição, motivado. Em relação, mais uma vez, com a teoria da metáfora, poder-se-á afirmar, como Ricoeur, que, enquanto esta *apreende a semelhança* entre dois objectos diferentes, o símbolo *assimila* os dois objectos, i.e, as fronteiras entre o símbolo e o simbolizado esbatem-se. Ao invés de ocorrer num mundo de objectos diferenciados, assinalando correspondências entre diferentes campos semânticos, como a metáfora, que ocorre num universo já purificado do *logos* e da diferenciação, o símbolo presta-se mais a *ser o objecto no seu próprio campo semântico*, hesita na linha divisória entre o *bios* e o *logos*, percorre uma linha de continuidade entre a coisa e o sentido, o impulso e o discurso, a energética e a semântica. Como refere Ricoeur (1976), "*o carácter ligado dos símbolos é que constitui toda a diferença entre um símbolo e a metáfora. A última é uma invenção livre do discurso; o primeiro está vinculado ao cosmos*" (p. 73).

Cosmos - ou inconsciente - a significação simbólica está ligada à própria expressão narrativa no seu valor literal, porque é no real que ela se radica, ao mesmo tempo que o identifica aos conteúdos inconscientes. O significado simbólico traduz uma apropriação da coisa que, sendo o real externo, deixa de o ser para permitir que o real interno seja trazido à linguagem e ao sentido. O símbolo é o meio pelo qual são produzidas as próprias condições de cognoscibilidade daquilo que é nomeado, por deslocamento, em apropriação e instrumentalização do interior, libertação e de crescimento, enriquecimento, densificação e compreensão.

Recepção e Interpretação do Discurso

Para Todorov (1979) o simbolismo está para a produção assim como a interpretação está para a recepção. *"Não creio, por conseguinte, que o seu estudo isolado seja desejável, nem sequer possível. Um texto ou um discurso torna-se simbólico a partir do momento em que, por um trabalho de interpretação, nele descobrimos um sentido indirecto"* (p. 63). E o trabalho de interpretação não se presta a ser somente a inversão do acto de fala ou o negativo da produção. Ast, contemporâneo de Schleiermacher, o fundador da hermenêutica geral escrevia: *"compreender e explicar uma obra é uma verdadeira reprodução ou reconstrução do já construído"* (Todorov, 1979).

Na Alemanha dos anos 50, surgia, no contexto de resposta à crise da interpretação no campo da arte moderna, a corrente teórica da Estética da Recepção que deslocava as interrogações acerca do sentido do texto literário e da intencionalidade do autor para a importância do impacto ou efeito que um texto pode provocar leitor.

O deslocamento da atenção para o leitor/receptor, antes centrada no pólo produtivo, trata o sujeito de recepção como instância constitutiva da obra, ou seja, este deixa de ser considerado destinatário passivo para tornar-se agente activo que participa na elaboração de sentido e, por extensão, na construção final da obra literária. Uma obra é sempre um produto inacabado, que se inicia no autor, mas que encontra o processo de acabamento no interior do sujeito que o lê por meio de investimentos emocionais e intelectuais.

Um dos temas fundamentais com o qual se depara o pensamento de Wolfgang Iser, teórico da Recepção, é a análise dos meios de construção do objecto estético: em que medida se pode pensar os limites da interpretação, em que medida o texto oferece opções de sentido e como, por sua vez, o leitor as constrói no seu próprio interior. Iser

(1978) concebe a existência de uma *Negatividade* inerente ao interior do texto literário numa composição presumidamente lacunar, falhas essas que impulsionam a construção de outros sentidos a serem preenchidos pelo leitor, além daquilo que é expresso formalmente.

A teoria da Negatividade pressupõe que a recepção do texto literário não possa ser considerada de uma perspectiva documental ou de uma representação no sentido cartesiano da realidade, constituindo-se antes como a *reformulação de uma realidade identificável*, construída a partir da subjetividade daquele que lê. A negatividade confere ao texto uma natureza aberta, uma vez o sentido ou o efeito estético estar depende da interacção entre o sujeito de recepção e as possibilidades do texto. A negatividade exige um processo de determinação e objectificação que só o leitor pode implementar (Iser, 1978).

As consequências da teoria da Negatividade de Iser prendem-se com o estabelecimento de uma relação interactiva entre o texto e o leitor. O facto do texto ter de ser processado pelo leitor, o facto de o sentido não se apresentar como totalmente determinado num texto fechado atenua a assimetria entre a produção e o sujeito de recepção, aproximando-os e transformando-os, a um e ao outro, no compromisso e na negociação de sentidos entre aquilo que é expresso pelo primeiro e aquilo que é interpretado pelo segundo, num espaço de troca entre diferentes padrões e formas de interioridade.

Paralelamente, Ricoeur (1976), em *Teoria da Interpretação* propõe uma hermenêutica baseada na *explicação* e *compreensão* do texto, a primeira radicada no pensamento mitológico, a segunda a num movimento de empatia, enquanto transferência do leitor para a vida psíquica de outrém. A compreensão, segundo o autor, não é apenas repetir o evento do discurso num evento semelhante, mas é gerar um novo acontecimento que começa com o texto em que o evento inicial se objectivou e implica,

necessariamente um movimento de apropriação.

A apropriação permanece o conceito para a actualização do sentido enquanto endereçado a alguém. Potencialmente, um texto dirige-se a quem quer que o possa ler. Na realidade, é-me dirigido a mim, *hic et nunc*. A interpretação é levada a cabo como apropriação quando a leitura produz algo de semelhante a um evento, um evento do discurso, que é um evento no momento presente. Enquanto apropriação, a interpretação torna-se num acontecimento (Ricoeur, 1976, p. 104).

Por conseguinte, Ricoeur não estabelece limites para a interpretação, mas apresenta como necessária a ideia de que o sentido do texto deve ser somente conjecturado, porque a intenção do autor fica para além do alcance do leitor. Não se pode, assim, ter a pretensão de aceder ao verdadeiro sujeito de enunciação, uma vez haver uma disjunção inaugural entre o *sentido verbal do texto* e a *intenção psicológica do autor*. Para Ricoeur, a intenção é, muitas vezes, desconhecida, outras redundante, outras até prejudicial na interpretação do sentido verbal da sua obra.

É do sentido da obra enquanto totalidade fechada que deve centrar-se a interpretação; e o fechamento terá como auxílio a instrumentalização mitológica proposta pela escola estruturalista de Levi-Strauss. O modo de ler estruturalista deriva do reconhecimento daquilo que Ricoeur demonina por *supressão da referência ostensiva*. Ler significa prolongar a suspensão da referência e transferir-se para o *lugar* onde o texto de encontra, para *dentro do recinto* da narrativa. Em conformidade com tal escolha, o texto já não tem um exterior, mas apenas um interior e, assim, não se coloca a questão da intenção do autor, mas apenas do sentido do texto em si mesmo (Ricoeur, 1976).

A partir do modo de ler estruturalista, a narrativa é composta por elementos cujo sentido é a capacidade de entrar em relação com outros elementos e com a totalidade da obra. A tarefa consiste, pois, em em levar a cabo uma segmentação horizontal e, em seguida, estabelecer vários níveis de integração das diferentes partes plano mitológico. Por conseguinte, a lógica da acção constitui-se como ligação de núcleos que partilham conjuntamente a continuidade estrutural da narrativa. A aplicação desta técnica resulta

numa descronologização da narrativa, de maneira a fazer transparecer a lógica mitológica subjacente à área narrativa. Por fim, esta reduz-se a uma combinação de umas quantas unidades dramáticas como *promessa, traição, impedimento, ajuda*, etc., que constituiriam, assim, os paradigmas da acção (Ricoeur, 1976).

A partir de Levi-Strauss, é possível radicar o sentido do texto no mundo originário do essencial subjectivo. Mas a análise estrutural prende-se exclusivamente com o momento hermenêutico que Ricoeur define como *explicação*, nunca como instrumento de *compreensão*. A análise exclusivamente estrutural neutraliza a significação do discurso na medida em que apreende o texto num feixe único de relações, aquele que é previsto e descrito no pensamento mitológico. Perde-se o sujeito na primazia do sistema. No caso do mito de Édipo, por exemplo, a alternância entre as relações de parentesco, sobreavaliadas e subavaliadas significa algo que possui profundos suportes existenciais. "*Sem tais conflitos existenciais não haveria contradições a vencer, não existiria nenhuma função do mito como tentativa para resolver essas contradições*".

Se, pelo contrário, considerarmos a análise estrutural como um estádio - se bem que necessário - entre uma interpretação ingénuo e uma interpretação crítica (...) seria então possível localizar a explicação e a compreensão em dois estádios diferentes do arco hermenêutico (Ricoeur, 1976, p. 98).

O nível compreensivo remonta ao problema da referência no texto. "*O sentido do texto não está por detrás do texto, mas à sua frente*" (Ricoeur, 1976, pp. 99). A compreensão procura apreender as posições do mundo descortinadas pela referência do texto. É ao nível daquilo que o texto *diz mesmo*, daquilo que transparece, da forma como organiza o próprio mito, ou como apresenta novos modos de aí ser que se acede ao texto como universo de significações. O método da análise estrutural convida, antes, a pensar o sentido do texto como uma injunção procedente, como um novo modo de olhar as coisas, como uma injunção a pensar de uma certa maneira.

O texto fala de um mundo possível e de um modo possível de alguém nele se orientar. As dimensões deste mundo são propriamente abertas e descortinadas pelo texto. O discurso (...) vai além da mera função de apontar e mostrar o que já existe (...) Aqui, mostrar é, ao mesmo tempo, criar um novo modo de ser (Ricoeur, 1976, p. 99).

II

UNIVERSO KAFKIANO

Sobre Franz Kafka

Franz Kafka nasce a 3 de Julho de 1883, na cidade de Praga, na altura capital provinciana da monarquia Austro-Húngara. Filho varão de uma família judia da classe média, o casal Hermann e Julie Kafka, vive, até aos seis anos, ao cuidado do pessoal doméstico, enquanto os pais se dedicam aos negócios de uma loja situada no centro de Praga. Depois de Franz, a mãe tem mais dois filhos que vêm a morrer prematuramente, facto que, segundo Wagenbach (1999) acaba por provocar-lhe uma profunda depressão. Esta altura situa-se entre os 3 e os 5 anos de Franz. Em 1889, quando o pequeno já se encontra em idade escolar, nasce a primeira filha do casal, Elly, seguida, nos três anos seguintes, de mais duas raparigas, Vally e Ottla.

O tempo da escola primária é, de acordo com Wagenbach (1999), dominado por um terror permanente em relação à escola, timidez e escassez nas relações de amizade. O próprio Kafka descreve-se como uma criança *parada, medrosa, enfatiada, cheia de sentimentos de culpa e exageradamente humilde*, em agonizante relação com o silêncio da mãe e a tutela opressiva do pai, homem autoritário de carácter dominante.

A relação de Kafka com a literatura é iniciada muito cedo, primeiro como grande leitor, o que lhe custa uma muito sentida conduta proibicionista por parte dos pais que consideram a actividade obstinada e excessiva. O pai, em particular, homem ligado ao concreto e à acção, vem a fazer o mesmo mais tarde em relação ao seu apego pelas actividades intelectuais. Ainda assim, naquela altura, Kafka continua a ler durante a noite sem o consentimento dos pais, acabando por ser na mesma lógica que, a partir dos 15 anos, a escrita será tida como o lugar onde a *vontade* do sujeito é permitida e afirmada, a favor da transgressão e contra a autoridade paterna. Aos 24 anos, destrói os escritos produzidos durante a adolescência.

No liceu, trava algumas das amizades mais importantes na sua vida e encontra muitos daqueles que iriam ser os seus autores de eleição: lê Darwin, Nietzsche e deixa-se interessar interessar pela ideologia socialista.

Em 1901 termina os estudos liceais e ingressa na Universidade Alemã de Praga, onde inicia os estudos em Química, mas desiste do curso ao fim de duas semanas. Inicia o curso de Direito e, paralelamente, estuda História de Arte.

Em 1902, conhece Max Brod, amigo, confidente e, mais tarde, o responsável pela divulgação das suas obras. Interessado na vida cultural de Praga, tem, contudo, muito mais uma participação passiva e reservada nos colóquios literários da cidade do que destacadas intervenções. Toma parte, juntamente com escritores da época, da Escola de Praga, movimento artístico ancorado ao realismo, com evidentes inclinações metafísicas que se operacionaliza entre uma racional lucidez e um forte traço irónico (Wagenbach, 1999).

Em 1904 inicia a redacção de *Descrição de um Combate*.

Termina Direito em 1906, actividade que nunca chega a exercer, trabalhando durante quase toda a sua vida numa companhia de seguros privada, a *Assicurazioni*

Generali. O trabalho burocrático, vivido com continuada tristeza e tédio, serve apenas a estabilidade económica suficiente para poder dedicar-se à literatura. Sofre frequentemente de insónias e escreve durante a noite.

Em 1909, inicia, com regularidade, o seu *Tagebücher* (*Diário Íntimo*). É leitor de Goethe, Flaubert e Stifter, interessa-se especialmente pela cultura alemã, e pela filosofia, trava algumas amizades literárias e torna-se assíduo dos círculos intelectuais de Praga. Publica contos em jornais e revistas. Na mesma altura, impõe a si próprio uma série de restrições alimentares, seguindo uma dieta quase exclusivamente vegetariana.

Em 1912, o conflito entre o pai e Franz agrava-se na sequência de uma série de problemas entre com os empregados da loja que, insatisfeitos com as condições de trabalho, anunciam que vão deixar de trabalhar para a família. Hermann acusa o filho de não lhe dar apoio nem de se interessar pelos negócios da fábrica, fazendo duras críticas à sua personalidade, ao seu modo de vida e às suas actividades literárias. Franz escreve febrilmente, numa só noite *Der Urteil* (*O Veredicto*) ensaio que dá origem a *Der Prozess* (*O Processo*), iniciado em 1914.

A 13 de Agosto do mesmo ano, conhece Felice Bauer, através de Brod, com a qual inicia uma relação epistolar. Em cinco anos de relação, Kafka pede duas vezes Felice em casamento e rompe duas vezes o noivado. A correspondência de Kafka para Felice mostra um doloroso e longo processo de idealizações e desilusões, o que resulta da incapacidade, por parte de Kafka, em assumir a ideia do casamento e da consequente vida conjugal e familiar (Wagenbach, 1999).

Em 1914 redige *Der Verwandlung* (*A Metamorfose*), *In Der Strafkolonie* (*Colónia Penal*) e *O Grande Teatro de Oklahoma*, capítulo da novela *Amerika*.

Em 1916, com 33 anos, começam a manifestar-se os primeiros sintomas de tuberculose, doença que acabará por obrigá-lo a diversas permanências em estâncias de

tratamento durante o resto da vida, e que vai acabar por matá-lo. Em Abril desse mesmo ano, consulta um médico neurologista por sintomatologia depressiva. Pede a demissão da companhia de seguros, mas o pedido é-lhe rejeitado. Empreende uma série de viagens, em trabalho ou na companhia da irmã Ottla.

É frequentemente assaltado por crises pulmonares e ausenta-se frequentemente da firma com licença por doença, licença que se estenderá, daí em diante, quase ininterruptamente, exceptuando escassos e brevíssimos períodos até ao fim da vida.

Em Janeiro de 1919 conhece Julie Wohryzek, costureira, proveniente de uma família de comerciantes judeus de poucos recursos. Encontram-se assiduamente até ao Verão e é iniciado novo noivado, posteriormente rompido, nesse mesmo ano. Hermann Kafka é hostil a esta ideia de casamento, por causa das origens humildes de Julie. Escreve *Carta ao Pai*.

No início de 1920 começa uma correspondência assídua - diária e febril - com Milena Jesenská que mantém um casamento infeliz com um judeu alemão, crítico de música. Milena passará a ser tradutora dos primeiros trabalhos de Kafka, da língua alemã para a língua checa, e será ela que continuará a encarregar-se desta tarefa, sendo uma profunda conhecedora da obra do escritor. A relação dura um ano, profunda e apaixonada, em permanente sobressalto, fonte de sentimentos de culpa e desconsolos pela impossibilidade da sua concretização (Wagenbach, 1999).

Nesta altura, a saúde de Kafka piora, as recaídas tornam-se cada vez mais frequentes e prolongadas do que os períodos de bem-estar, obrigando-o a diversas retiradas para tratamento e convalescência em sanatórios. É neste contexto que volta para casa dos pais, em Praga, e retoma a actividade literária, após uma interrupção de quase três anos.

Em Janeiro de 1922, na sequência daquilo que se manifesta como um *esgotamento*

nervoso, retira-se para repouso e tratamento em Spindelmühle. Regressado a Praga, continua a escrever *Das Schloss* (*O Castelo*) e começa *Ein Hungerkünstler* (*Um Artista da Fome*).

Em Junho desse mesmo ano é reformado pela companhia de seguros. Nas semanas seguintes, escreve *Forschungen eines Hundes* (*Investigações de um Cão*). A partir de Setembro e até ao final do ano sofre novo esgotamento. Sente-se incapaz de terminar *Das Schloss* (*O Castelo*). Mantém-se acamado durante toda a Primavera de 1923 (Wagenbach, 1999).

Kafka morre aos 41 anos, 3 de Julho de 1924, numa clínica perto de Viena, na companhia de Dora Dymant, polaca de origem judia, que lhe presta os últimos cuidados pessoalmente. A falta de confiança no seu trabalho, o considerar que eram fragmentos insignificantes de obras idealizadas, levou-o a pedir a Max Brod, antes de morrer, que todos os seus manuscritos ainda não publicados fossem destruídos. Porém, o amigo não cumpre a tarefa que lhe fora destinada. Ao contrário, junta os escritos, selecciona as páginas frequentemente reescritas inúmeras vezes, organiza os capítulos, geralmente concebidos como episódios independentes, e monta os textos publicados postumamente.

A 11 de Junho é enterrado em Praga, no Cemitério Judeu de Strachnitz. Max Brod profere a oração fúnebre.

Introdução ao Universo Kafkiano

Em *Esboço de uma Autobiografia*, texto de pouco mais de três páginas, Kafka introduz a sua primeira preocupação, talvez o conflito central sobre o qual se iria organizar a maior parte da sua obra. Diz " *Não se fará nunca compreender a um rapaz, à noite, quando está no melhor de uma história cativante, nunca se fará compreender por meio de uma demonstração limitada a ele próprio, que é necessário interromper a*

leitura e ir-se deitar" (p. 139). Não fosse o facto de Kafka reconhecer na sua actividade literária uma *particularidade de criança* que lhe era condenada, indevidamente na sua opinião, e cujo reconhecimento se constituía como necessário para "*tirar dela o verdadeiro benefício*", passariam tais proibições despercebidas. O problema é, justamente, por um lado, a não aceitação dessa condenação e, por outro, o constatado número crescente de "*particularidades*" reveladas com o passar do tempo, *exactamente aquelas que eram condenadas pelo seu opressor*. Mas em termos de libertação, nenhuma..., "*a quantidade de segredos não diminuía nada, e uma observação mais penetrante ensinava-me que nunca poderia ter confessado tudo*" (p. 141).

Que saída para esta tamanha quantidade de segredos interditos e condenáveis combinados num sujeito cuja *verga pica e arranha o seu íntimo*, ainda que se encontre descansada na mão do real juiz? Confessar os segredos a um amigo, sugere. "*Quando, por exemplo, alguém confessa a um amigo que é avaro, libertou-se nesse instante aparentemente da avareza face desse amigo, quer dizer, em face de um juiz competente*" (p. 142). O pecador, *não arrependido*, mas sincero, espera reconquistar a *infância livre*. Contudo, não o consegue.

Porque em qualquer parte da mesa, entre a avareza e o amigo, se encontra o dinheiro que o avaro deve chamar a si e para o qual dirige cada vez mais rapidamente a mão. A meio caminho, a confissão, agindo cada vez mais francamente, liberta ainda; para além disso, deixou de libertar, pelo contrário, não faz mais que iluminar a mão que se adianta. (...) O acto não deixa subsistir nada a seu lado, para a mão que recolhe o dinheiro não existe libertação pela palavra ou pelo arrependimento. É necessário ou que o acto, por consequência, a mão, seja aniquilado ou então que a avareza se...." (p.142).

O pecador sincero esperou reconquistar a infância livre, mas conquista apenas a exacerbação do seu crime, porque, apesar de tudo, não se encontra arrependido. A problemática prende-se com o facto de a condenação ser indevida, na sua opinião. Ela

não é aceite, apesar de a aparência nos dizer o contrário. Quer dizer que o aparente movimento de culpabilidade de Kafka não passa disso mesmo, de uma aparência? Ora, Kafka quis intitular a sua obra *Tentações de Evasão fora da Esfera Parental*, por conseguinte, revoltar-se e livrar-se da culpa, a todo o custo, como faz questão de sublinhar em *O Processo*. Não que ela não se manifeste fora da literatura, bem pelo contrário, pois só aquele que sente a Lei como uma instância suprema aterrorizadora imprime tamanho investimento num lugar onde a fantasia e o capricho são autorizados. E a literatura, em Kafka, serve sobretudo a libertação, pela crítica, pela ridicularização, pelo escárnio, pelo assassínio ou pela realização do desejo sexual edipiano.

Kafka não quis nunca fazer as pazes com o pai porque o território onde ele ordena é o mesmo em que o sujeito de desejo desaparece, como o emprego na agência de seguros, que detestava, que só conseguia manter a muito custo e que, diz a páginas tantas, o põe *à beira da loucura*. Kafka é, alternadamente, uma criança obstinada e um cumpridor acérrimo dos papéis sociais. Obstinada porque as particularidades crescem à medida que a vida vai assim o vai permitindo, *exactamente aquelas que o opressor condenava*. Por consequência, o crescimento dessas particularidades testemunha o combate e a revolta, nunca a reconciliação, mas ao mesmo tempo, torna presente o pecado enquanto tal, como o avaro que, tendo confessado o seu crime, não deixa, contudo de ser avaro, e cujo movimento de arrependimento se afasta da mão que se dirige ao dinheiro. Mas não se pode afastar o contraponto daquilo que é pensado enquanto pecaminoso e secreto: a culpabilidade. Um combate entre o pecado que pede para ser cometido e um sentimento de culpa tão presente como sentido injustificado, à medida da mão do real juíz que a aponta. *Aos poucos, comecei a coleccionar pequenas ridicularias tuas*, diz em Carta ao Pai, não se constituíssem contudo, tais colecções, como tentativas desesperadas de se libertar do peso da mão pesada que lhe arranhava o âmagô, pesada e, simultaneamente, sedutora, que a culpa atingiu poucas vezes tamanha aparente e misteriosa erogeneidade.

Dir-se-ia, como o disse Bataille (1998), que Kafka nunca quis abater a autoridade

nem mesmo opor-se a ela, que nunca quis opor-se a esse pai que lhe retirava a possibilidade de viver. Mas também nunca quis, por seu turno, ser *adulto e pai*, testemunho daquela impossibilidade de reconciliação. Queria o reconhecimento, queira ser aceite como a *criança irresponsável que era* (p. 138). Não quis ser adulto e pai porque nunca conseguiu *trair o que era para ser como ele*. O preço da resistência à identificação foi a manutenção da situação infantil.

Permanece obstinado e, muito embora conseguisse manter o emprego, era num único fôlego que escrevia durante a noite. A obediência à mão pesada possibilita-lhe a expiação necessária para que, numa única noite, sem se interromper, e com uma rapidez extraordinária, pudesse escrever *O Veredicto*. A rapidez, que se tornou mais tarde para os surrealistas o método pragmático (a "escrita automática"), que permite libertar o subconsciente da vigilância e fazer a imaginação explodir, desempenhou em Kafka mais ou menos o mesmo papel (Kundera, 1994).

A imaginação kafkiana desperta-se na libertação das amarras da culpa, quando o desejo é autorizado de um único fôlego, percorrendo um rio onírico e desrealizado que só descansa ao fim de um capítulo. Este longo fôlego de imaginação reflecte-se no carácter da sintaxe: nos romances há quase ausência de dois pontos (excepto os que introduzem o diálogo) e uma presença modesta de pontos e vírgulas numa narrativa que corre como um fluxo. Esta tendência para o enfraquecimento da articulação, da separação, dos pontos de clivagem entre as coisas, muitas vezes entre o exterior e o interior traduzem, no fim de contas, a tendência para a transgressão que emana do universo kafkiano: transgressão dos limites, entre o próprio e o outro, transgressão do obstáculo do interdito, em pura afirmação da confusão e fusão sentida no tocar, explorar e fantasiar o interior materno: atinge-se uma *espécie de torpor dos sentidos, (...) em que K., perdido em território estranho, aí avançava mais do que qualquer outro homem antes de si. Quem nele entrasse morreria asfixiado por essa estranheza e, no entanto, não poderia senão avançar, chamado por sensações absurdas, e perder-se cada vez mais (O Castelo, p. 44)*.

É desta penetração em universos interiores que é tecida a matéria do universo kafkiano, onde alguém pode perder-se momentaneamente, mas só em momentos muito particulares, quando a instância repressora pareceria mais distante, o que resulta numa alternância ou justaposição, entre a presença ofuscante das Leis do Interdito e um desejo que emerge em toda a liberdade. Kafka não se cansa de evocar uma mistura incompreendida entre o *público e o privado*, o primeiro pertencendo à tríade e ao social, o segundo à díade e ao íntimo, um resvalar das fronteiras n'*O Castelo*, num abrir caminho de possibilidades num mundo onde a mão pesada do pai não chega o suficiente para impedir a expressão, (Kafka gaguejava diante do pai) mas onde, simultaneamente, como se do magnetismo dessa mão se erguesse toda a passionalidade da escrita, ela não deixa de existir, para punir, para controlar o espaço psíquico, em procura aberta para livrar-se dela, ao mesmo tempo que se lhe chega mais perto.

Há inúmeros paradoxos no universo kafkiano, é preciso apanhar-lhe um rasto que é somente possível e nunca necessário. Será mais sensato ler as linhas do seu pensamento com a consciência de que ele serve mais a *evasão* do que o encontro, mais a fuga do que a elaboração e mais a experiência ou a expressão do que a significação. Kafka sempre escreveu para si mesmo, numa actividade puramente experimentalista que serviu antes de tudo, a libertação das malhas de uma exterioridade imposta para se afirmar como sujeito de enunciação e se viver mais livremente com a cabeça enterrada nos livros. Em Deleuze e Guattari (2003) o universo kafkiano é como uma *literatura menor* que começa por enunciar, que não vê e só concebe depois, como pura vivência experimental que tem de quebrar formalizações já impostas, marcar rupturas e inventar novas derivações.

A Supremacia da Lei Paterna

Manifestações, Sintomas e Identificação do Mito

Claro que não vou dizer que aquilo que sou se deve apenas à tua influência. Seria um grande exagero (e eu até tenho tendência para estes exageros). É bem possível que, mesmo que tivesse crescido completamente fora da tua influência não conseguisse vir a ser um indivíduo a teu contento. Ter-me ia tornado, talvez, um indivíduo mais fraco, mais ansioso, mais indeciso, mais inquieto, nem um Robert Kafka, nem um Karl Hermann, mas um ser completamente diferente daquilo que sou, e teríamos conseguido dar-nos às mil maravilhas. Ter-me-ia sentido feliz por te ter como amigo, chefe, tio, avô, e até mesmo (se bem que com alguma reserva) como sogro. Só que como pai, foste forte demais para mim, sobretudo atendendo a que os meus irmãos morreram de tenra idade, e que só muito mais tarde vieram as minhas irmãs, pelo que tive de aguentar o primeiro embate completamente sozinho, sendo eu fraco demais para isso.

(Franz Kafka in Carta ao Pai)

Eis a forma como Kafka se apresenta, em primeiro lugar: um sujeito totalmente submerso no conflito com o pai, sentido como demasiado forte, violento, colérico, culpabilizante, humilhando-o constantemente, inferiorizando-o, a ele e às pessoas de quem ele gosta, cujo narcisismo certamente destrutivo aniquila o narcisismo do próprio, que se vive, sente e pensa, totalmente submetido, um *esqueleto inseguro*, franzino e acanhado, sem possibilidades de existir e, ao mesmo tempo, sem possibilidades de

desvinculação de um universo governado pelo paterno.

Na obra, aparece-nos a pura expressão da relação com este objecto, personificando uma *máquina de tortura*, um complexo sistema punitivo, predominantemente restritivo, rígido, sádico, que se atravessa no caminho do sujeito e que lhe bloqueia qualquer tipo de movimentação. Submetido, o sujeito encontra-se de todos os lados impossibilitado de se viver livremente: o condenado de Colónia Penal *tem correntes nas mãos, nos pés e no pescoço*. Passivizados, os personagens tentam, não obstante, e ininterruptamente, encontrar uma saída. *Joseph K.* de *O Processo* é condenado, e mais não faz do que tentar encontrar uma saída, mas a submissão é mais forte, ou a Autoridade é pujante demais e a evasão acaba por falhar. A máquina detém o poder do espaço em que o sujeito se move - como *O Castelo*, a grande Autoridade suprema que domina todo o território anexo, no qual os habitantes passivamente se subjugam - e é implacável, omnipresente e onnipotente e a lei que ela impõe é sentida na pele.

Toda a literatura de Kafka aborda este conflito com o paterno, em extensão daquilo que o pai real representa para ele. O autor não se vai cansar de o pôr no lugar de superego, de Lei, de Governante, de Autoridade: n'*O Processo*, um homem luta contra o domínio e a onnipotência de uma Autoridade que o acusa por um crime que ele não sabe qual é; n'*O Castelo*, negocia-se a possibilidade de um sujeito se viver no território dominado, governado e controlado por um sistema de regulação social supremo. Há uma ampliação desmesurada da figura do pai.

Se o Pai é, para todos, o indício da estrutura préexistente, fazendo-se portador da mensagem da realidade social e da sua orgânica, é o carácter dominador, colérico, violento e autoritarista do pai de Kafka que se vai projectar sob a forma de poder temido, punitivo e culpabilizante n'*O Processo*, e sob a forma de virilidade desejada, ideal e inacessível n'*O Castelo*. Nos dois casos, pela culpabilidade e pelo temor do castigo, através da acção da instância superegóica, ou por um profundo sentimento de inferioridade, na projecção megalomaniaca no Ideal do Eu. Culpabilidade e inferioridade

caminham lado a lado com uma componente de exclusão absoluta, talvez, do mundo dos adultos e da realidade social.

Em Carta ao Pai, podem encontrar-se os dois eixos da relação de inferioridade e culpabilidade que, segundo Kafka, são injectadas na interacção com o objecto:

Já nessa altura me sentia esmagado pela tua mera corporalidade. Lembro-me, por exemplo, de às vezes, nos despirmos os dois numa barraca de praia. Eu magricela, enfezado, e tu, forte, alto, espadaúdo. Já então eu me sentia miserável, não só diante de ti, mas diante do mundo, pois tu eras, para mim, a medida de todas as coisas (p. 14).

Tinhas uma confiança particular na educação pela ironia, era também o que melhor servia ao teu ascendente sobre mim. Contigo, uma advertência assumia geralmente esta forma: «Não consegues fazer isto assim ou assado? Se calhar já é demais para ti, não? Claro que não tens tempo» e outras coisas do género. Cada uma destas coisas era acompanhada por um riso maldoso e uma cara zangada. Em certa medida, uma pessoa era castigada ainda antes de saber se tinha feito algum mal (p. 23).

O conflito pode, efectivamente, pôr-se, ainda que somente de forma introdutória, em termos edipianos. Há uma condenação que ocorre pela acção de uma entidade exterior, que pode ser vista como sendo exterior em relação à dualidade primária, o sistema nuclear e primordial da personalidade. Só a culpabilidade edipiana não é própria, mas é inculcada por uma lei externa, como pela cultura e pelo social, sendo estranha ao sentir, e não provindo do próprio interior. Os custos que, teoricamente, advêm do conflito com a lei paterna, pressupõem, por um lado, a problemática da castração, por outro, a problemática da inferioridade, portanto, no âmbito da impossibilidade de fazer parte do real colectivo, socializado e partilhado como um adulto. Por consequência, aparece-nos n'*O Castelo*, um agrimensor que é impossibilitado de exercer uma actividade profissional, e que, desta forma, não se encontra em condições de ser um chefe de família. O facto de não ter condições para sustentar-se a si

e a *Frieda* é uma das problemáticas centrais d'*O Castelo*. Portanto, do lado da entidade que pune, há indícios suficientes para acreditar que ela é representativa do pai edipiano, tanto porque o agente de punição é externo, o que configura o conflito numa dinâmica triangular, como porque as consequências que daí advém são da ordem da entrada ou da impossibilidade de fazer parte da vida adulta, símbolo da realização genital vs. castração fálica, como é bem expresso em *Carta ao Pai*.

Em primeiro lugar, colocas o malogro dos casamentos na sequência dos meus outros fracassos (...) E vem, de facto, na mesma sequência, só que desvalorizas o significado da questão e desvalorizas de tal maneira que, quando conversamos um com o outro, estamos na realidade a falar de coisas completamente diferentes. Atrevo-me a dizer que, durante toda a tua vida, nada aconteceu que tivesse tido um tal significado como tiveram para mim as tentativas de casamento. Não quero com isto dizer que não tenhas vivido nada de tão significativo, pelo contrário, a tua vida foi muito mais rica e mais cheia de preocupações e mais densa do que a minha mas, precisamente por isso, nunca nada do género te aconteceu. É como quando uma pessoa tem de subir cinco degraus baixos e outra apenas um degrau, mas que é tão alto quanto os outros cinco juntos; a primeira pessoa não irá só superar os cinco degraus, como ainda mais cem, mais mil, terá levado uma vida longa e muito extenuante, mas nenhum dos degraus que subiu terá tido um tão grande significado como para a segunda pessoa que teve o único degrau, o primeiro, enorme, impossível de subir para as suas forças, para o qual não consegue subir e muito menos ultrapassar. (pp. 58)

Em segundo lugar, onde existe, como na obra de Kafka, o tratamento da temática da Lei, do crime, da punição por parte da Autoridade, existem os crimes de Édipo. O conflito joga-se me termos de ambivalência para com a figura paterna, temida e, ao mesmo tempo, admirada. O cenário sobre o qual se desenrola a narrativa do universo kafkiano é, em tudo, semelhante à organização patriarcal totalitarista da família e, por associação, da sociedade, quando a Autoridade é dotada de todo o poder fálico que é projectado no pai pelo pequeno Édipo. Há um ambiente de obediência retroactiva nos

cenários de Kafka, quando os personagens se submetem de forma automática e despersonalizada à Autoridade, como n'*O Castelo*, por exemplo, no qual *o respeito pela autoridade é inculcado de todos os lados e desde muito cedo*.

Numa primeiríssima análise, é nas presentes coordenadas que se anuncia o mito do universo kafkiano. Contudo, tal delineamento não dispensa um análise mais rigorosa da narrativa e do tratamento do mito, não só em termos do levantamento das características específicas da Autoridade, da Lei e das relações com o paterno, como também ao nível do materno e das relações com o feminino. Se por um lado, existe submissão à Autoridade, por outro, também existe revolta e obstinação, e se o desejo é proibido, por vezes, as relações com o feminino parecem extremamente audazes. Seja como for, aquilo que é mais comovente, e mais paradoxal, na obra de Kafka são a fé e a esperança inabaláveis com as quais os personagens se conduzem, numa história que culmina, no fim de contas, numa contínua e arrastada confirmação da incapacidade do sujeito para lutar contra a autoridade. A culpa acaba por matá-lo e *O Castelo* é uma tentativa de realização genital sem fim, caracterizado pelo eterno retorno ao estado inicial das coisas.

Exaltação do Pai e Neutralização do Sujeito

"A verdadeira explicação disto tudo é que um grande diabo o dominou e que uma infinidade de diabos mais pequenos apareceram para servir o grande."

(Franz Kafka in Antologia de Páginas Íntimas)

É certo que aquilo que nos salta à vista no universo kafkiano é a problemática com a Autoridade Edipiana. Mas há mais do que isso, em *O Processo*. Há um sujeito profundamente passivizado, que se vive num estado de humilhação constante, e exclusivamente numa relação a outro objecto, o Objecto -Lei. É necessário, contudo, ter em conta a existência, por um lado, dessa profunda mudez em que se encontram mergulhados os *Ks*, por outro, da actividade e de oposição que paradoxalmente nos

mostram: *Joseph K.* nunca se humilha diante dos advogados, dos juizes e dos senhores do castelo, embora eles se imponham com uma força inabalável, embora nada possa fazer, afinal, para se livrar do seu processo. Mas vive-se em relação exclusiva com esse objecto: *K.* não se interessa pelas mulheres, a não ser porque elas o podem ajudar no seu processo. *Frieda* de *O Castelo*, pensa várias vezes que o *agrimensor* só está com ela pelo facto de ser mulher de *Klamm*, o senhor do castelo. O amor dos *Ks* é vivido como superficial e calculista, porque o conflito com a Autoridade é exacerbado até ao absurdo. Há um profundo domínio da Lei que opera numa neutralização do sujeito. *K.* não se vive, não se pensa, funciona como um autómato, uma não-persona, na ausência de sentido da situação e na dispensa, também, da necessidade de significação da experiência. O que interessa, em Kafka, não é interior do sujeito, dada a presença no palco intrapsíquico do Personagem-Lei. Páginas e páginas são escritas a propósito do funcionamento da Lei. Toma-se o lugar do sujeito pelo efeito do objecto, e denuncia-se uma quase ausência de interioridade do primeiro como resultado dessa acção, da força desta introjecção. Concebida a obra a partir do interior do objecto, não é relevante o facto de o personagem ser inocente ou ser culpado porque isso já constituiria uma interioridade. A tese do objecto é que ele é culpado à partida.

O Processo:

Um homem é acusado de um crime que não cometeu. Sem que duvide da sua inocência, comporta-se, contudo, como se fosse culpado. Funciona como um autómato, declinando o convite do director do seu serviço, convite esse que era importante para a sua carreira, a fim de sujeitar-se a um interrogatório de contornos absurdos. Portanto, sem o querer confessar, já está subjugado pelo processo.

Antes da prisão, *Joseph K.* tinha um emprego e era bem sucedido, é o que se subentende. Mas assim que recebe a notícia do seu processo, anuncia-se imediatamente a falência da autonomia do Eu e do projecto do sujeito. E existe falência, anulação tratando-se, portanto, de uma perda, uma perda do Ego, paralelamente ao aparecimento

do objecto culpabilizante. Há, com efeito, um *introjecto maligno* (Coimbra de Matos, 2001) que força o Eu a submeter-se à sua presença. Mas se existe introjecção, é porque existe investimento libidinal. Onde *K.* se poderia defender, submete-se, quando poderia continuar o seu projecto, desiste. Logo, está entregue e dominado pela lei, está submetido aos desígnios do objecto, que equivale à falência do julgamento, à perda da vontade do Eu, e à anulação da vida autónoma.

No primeiro interrogatório, *K.* chega a uma sala onde o esperam. "*É, então, o oficial-pintor*", diz o juiz, e *K.*, perante o público que enche a sala, reage com brio ao ridículo engano: "*Não, sou o primeiro procurador de um grande banco*". Depois, num longo discurso, fustiga a incompetência do tribunal. Encorajado por aplausos, sente-se forte e desafia os seus juízes. O primeiro choque acontece quando repara nas insígnias das golas de todos os participantes e compreende que o público que pensava seduzir é composto apenas por funcionários do tribunal. Vai-se embora e, à porta, o juiz de instrução está à espera dele para o avisar: "*Privou-se a si próprio da vantagem que um interrogatório representa sempre para um condenado*". *K.* exclama: "*Bando de patifes! Devolvo-vos a prenda dos vossos interrogatórios*". No capítulo seguinte, espera, dia após dia, uma nova convocatória; não conseguia imaginar que tivessem levado à letra a sua recusa em ser interrogado e, sem nada ter ainda recebido no Sábado à tarde, supõe que está tacitamente convocado para a mesma hora, no mesmo edifício. "*Foi por isso que para lá se dirigiu de novo no domingo*".

O primeiro interrogatório trata de assinalar a força e a indestrutibilidade da Autoridade, para além do seu lugar na estrutura social, totalmente impune. O *juiz* pode cometer erros, pode ser risível, pode até ser gozado e satirizado pelo sujeito que se torce para encontrar-lhe as falhas, contudo, continua intacto, indestrutível o suficiente para ainda ameaçar *K.* com aquilo que perdeu.

Contudo, também é evidente que o apontar da falha ou as páginas dedicadas à descrição minuciosa do mau funcionamento da lei correspondem às “pequenas

ridicularias” que Kafka colecionava do pai, como é referido na Carta, sustentadas pela pesada ambivalência afectiva e a sua quota-parte de agressividade, vindo a clarificar-se o impasse de uma história que não pode avançar por não se definir como preferencialmente amistosa ou agressiva, por se definir como ambas, em simultâneo.

É no mesmo registo, o da ambivalência, que se poderá entender que K. fustigue a incompetência dos juízes, e se transporte de volta para o tribunal no Domingo seguinte, mesmo sem que tenha sido para tal convocado, marca da agressividade e da culpabilidade que lhe sucede, decorrente a última do amor pelo objecto.

No universo kafkiano, os personagens dominadores, acusadores, violentos, severos, dão nota, também, do profundo desamparo do personagem principal, o que evidencia o anaclitismo e desamparo, sempre presentes. O *tio*, que aparece um dia do campo, está mais preocupado consigo e com as consequências da acusação para a família do que com o reconhecimento do problema do sobrinho e, nesta altura, K., põe-se, ele próprio, à procura do crime: Onde se escondeu o crime? Sem dúvida, algures no seu currículum vitae. *"Tinha de rememorar toda a sua vida, incluindo os actos e os acontecimentos mais ínfimos, e depois de a expor e examinar sob todos os aspectos"*.

No último capítulo, a ironia de Kafka atinge o seu terrível auge: dois homens de sobrecasaca vão buscar K. e levam-no para a rua. Este começa por debater-se, mas em breve diz para consigo: *"A única coisa que posso fazer agora é conservar até ao fim a clareza do meu raciocínio (...) hei-de mostrar que nada aprendi durante um ano de processo? Hei-de ir-me embora como um imbecil que não foi capaz de compreender nada?..."*, tentado ressalvar, ao menos, as faculdades do julgamento. Depois, vê ao longe dois guardas municipais que andam de um lado para o outro. Um deles aproxima-se do grupo que lhe aparece suspeito. Mas nesse momento, K., por sua própria iniciativa, arrasta à força os dois cavalheiros, largando mesmo a correr juntamente com eles a fim de escapar aos guardas que, no entanto, poderiam perturbar e, talvez, quem sabe, impedir a execução que o esperava.

Finalmente, chegam ao seu destino; os cavalheiros preparam-se para o degolar e nesse momento uma ideia passa pela cabeça de K.: "*O seu dever seria pegar ele próprio na faca (...) e mergulhá-la no corpo. Mas não o fez* " e deplora a sua fraqueza: "*Não podia satisfazer inteiramente, pois não era capaz de aliviar as autoridades de todo o trabalho; a responsabilidade deste último erro tinha-a aquele que o privara do resto das forças que para isso lhe eram necessárias*". K., lamenta o não cumprimento do seu dever, matar-se, onde se evidencia a internalização do mau objecto, mas não pode *aliviar* as autoridades da responsabilidade sobre a sua morte, oferecendo-se em sacrifício como forma de protesto.

*

Como é evidente, o conflito em *O Processo*, desenrola-se de maneira muito diferente daquilo que se espera de um conflito com a autoridade edipiana. Trata do desamparo, a par com o inverter da pulsão agressiva a partir da identificação melancólica. Num caminho que culmina para a auto-destruição, há a submissão do sujeito em face de um objecto externo e a existência de um objecto externo que, no fim, deixa de o ser, para tornar-se uma relação de objecto interna mortífera, onde o Eu se confunde com o objecto odiado para passar a ser o próprio o alvo da agressividade. K. começa por submeter-se, mas esforça-se, efectivamente por resistir, não existindo, à partida, uma grande quantidade de agressividade a virar-se contra o próprio. Há, pelo contrário, algumas tentativas de ataque à lei. Mas à medida que ela se mostra indestrutível, assinala-se, também, a sua grandiosidade, talvez o exacerbar da idealização, para o que participa o sentimento de culpabilidade sobre a falta cometida, num cada vez maior abrandamento da vitalidade e, por consequência, submissão ao agente sádico. Cresce o respeito e consideração pelo seu juízo moral, logo, pelo sistema de valores do objecto agora internalizado. Entretanto, procura os advogados, mas estes não o podem ajudar, é seduzido e responde à sedução das mulheres dos personagens da Autoridade, mas elas não têm assim tanta influência, pede ajuda a algumas pessoas que

poderiam ser importantes, mas elas não o são assim tanto. O crescimento do poder da Autoridade é cada vez maior, à medida da diminuição dos recursos do sujeito. O combate que procurou travar começa a dar-se por perdido, da mesma forma que o conflito entre o Eu e o Supereu começa a desaparecer para dar lugar à sideração do sujeito e ao seu total arrasamento. No fim, cumpre-se a vontade do objecto, é ele que impera, desenhando-se o caminho de uma dolorosa auto-destruição.

Com efeito, n'O Processo, existem dois eixos de análise, a três tempos:

- | | |
|---|---|
| <p>a) <i>lado da Autoridade</i></p> <p>1. acusação do sujeito</p> <p>2. exacerbação da indestrutibilidade</p> <p>3. fortalecimento do mau objecto</p> | <p>b) <i>do lado do Sujeito</i></p> <p>1. introjecção da culpabilidade</p> <p>2. perda da capacidade de fantasiar a destruição</p> <p>3. enfraquecimento do Eu e aumento do investimento no objecto</p> |
|---|---|

↓

Triunfo do Objecto e Aniquilamento do Sujeito

- Renúncia à concretização do impulso – *Abrandamento da pulsão agressiva*
- Inflexão da agressividade e auto-punição - *Funcionamento Masoquista*

O Eu, que negocia a energia que provém, por um lado, do desejo do *Id* de Freud e, por outro, dos limites impostos à sua plena concretização na ligação ao real, mas principalmente como instância animada pelo inconsciente desejante, de modo activo, interferente, egoísta e pessoal, é abortado pela acção do Supereu.

A constatação da indestrutibilidade da Autoridade, com o acréscimo da derrota, conduzem à destruição e miséria narcísicas, acarretando um processo de idealização do objecto e desinvestimento no próprio. O Ego, cada vez mais enfraquecido, acaba por subjugar-se à acção do objecto – *abrandamento da pulsão agressiva* - que caminha lado a lado com o triunfo do objecto, com a subjugação do Ego à sua vontade e identificação melancólica, formando o *funcionamento masoquista*.

O Processo mostra-nos, principalmente, como expõe Coimbra de Matos (2001) que a culpa induzida pelo agressor, inculcada por este na vítima, é assimilada sob uma forma mais geral de identificação à identidade atribuída (*looking-glass self*): o sujeito passa a ser a imagem que o outro lhe atribui. Mas esta permeabilidade aos olhos do outro visa, essencialmente, adiar a experiência de perda. Se esta fosse aceite, proporcionaria ao sujeito o nascimento e o crescimento de um pensamento autónomo e independente, de referencial residente no interior, de forma semelhante ao que acontece nos processos de reparação de Melanie Klein, o nascimento de um sujeito que confia nas suas próprias capacidades e dispensa o anaclitismo da presença externa e real do objecto. Contudo, como Fairbairn compreendeu, as introjecções malignas, prendem-se com o estágio de dependência infantil, ou seja, com a necessidade de estabelecer uma relação ao objecto. O objectivo da criança quando interioriza maus objectos é tornar bons os pais reais, porque precisa deles. Ao interiorizar a maldade, consegue confiar nos pais como sendo figuras boas que a podem proteger, de acordo com o seu estado de absoluta dependência. Por conseguinte, é mais seguro, para a criança ter a maldade introjectada do que aceitar a maldade como proveniente do exterior, que tornaria o mundo imprevisível, e acarretaria maiores danos no seu sentimento de segurança.

Há, com efeito, um motor de todo *O Processo* que se prende com a necessidade do objecto. E só a manutenção inconsciente da crença na sua benignidade permite mantê-lo investido do ponto de vista libidinal. Em troca, portanto, da assunção da raiva que pulsa no interior, o sujeito deixa de obedecer à sua vontade, ao seu querer, à sua natureza subjectiva, autêntica e espontânea para manter a ligação ao objecto, ligação essa que tem, exactamente, tamanhos custos porque para que ela sobreviva é necessário fazer inverter a agressividade que proveio da relação frustrante.

Logo, não é só devido à crença na parte boa do objecto que Kafka continua a investir a figura paterna, mas é também porque o Eu frágil se sente mais forte, enquanto filho de uma entidade poderosa, que é o mesmo que dizer, ao nível teórico, que quando

existe uma grande assimetria entre autoridade do superego e a autoridade do ego dentro do aparelho psíquico, o sujeito está a comportar-se como se fosse uma criança entregue aos cuidados dos pais. Esta assimetria aparece em Kafka na sequência de uma relação danificadora do narcisismo do sujeito e que, conseqüentemente, lhe provoca raiva e revolta contra o objecto. Por consequência, quanto mais frágil o sujeito se pensa mais necessidade terá do objecto e, sendo a relação mortificante, mais sentimentos de revolta aparecem (e vice-versa, uma vez que a revolta danifica os objectos internos, aumenta a fragilidade e potencia a dependência). É esta raiva sentida contra o objecto combinada com a necessidade que o sujeito tem dele que acaba por conceber dentro de si uma autoridade todo-poderosa: suficientemente forte para não se deixar abater pela sua própria agressividade, suficientemente indestrutível, portanto, para ser um objecto de segurança e de amparo infantis.

Com efeito, existe um ciclo vicioso que se desenvolve na relação com a figura paterna, que, quanto mais odiada, mais terá de ser a sua força exagerada porque ela não pode ser destruída, caso contrário, o sujeito fica entregue ao seu próprio desamparo, como uma criança frágil em absoluta ruína narcísica. Pensamos que o perpetuar da filiação infantil de Kafka visa manter a dependência pela relação: *ego/criança/frágil - superego/pai/forte*, e cuja assimetria é motivada pela raiva sentida por um objecto do qual se necessita como forte e robusto, um receptáculo seguro para o ódio do próprio Kafka, e um vínculo suficientemente resistente para não ser danificado pela sua agressividade.

Os juízes são ridículos, comportam-se e raciocinam como crianças, os seus livros contêm unicamente imagens obscenas, os advogados são «advogados vão-de-escada», e os empregados são «venais e desleais». As autoridades bisbilhotam, remexem, sondam, são cegas e não admitem nenhuma prova. Tomam, no entanto, em consideração os incidentes do corredor, os cochichos da sala, as confidências de oficina, os ruídos atrás da porta, os murmúrios de bastidor. E pergunta-se, o que seria do mundo interior de Kafka se assumisse, efectivamente, que o seu pai era mesmo desprezível como o

comandante de Colónia Penal? Seria a derradeira metamorfose: deixava de beber leite, ficaria sem dentes, coberto de pó, fios de cabelo e restos de comida, e morreria de fome, como *Gregor*, pois que entregue à sua própria sorte, ficam os resquícios da miséria narcísica deixados pela relação de objecto. Neste sentido, só um novo amor cura um amor antigo, uma relação reparadora, que permita que o sujeito, sentindo-se mais digno de respeito e consideração, possa sentir-se apto a abandonar uma relação tão tóxica e mortificante como absolutamente necessária à sua necessidade de *ser filho de alguém*. É que é sempre melhor ser filho de alguém, mesmo que muito imperfeito, do que ser órfão, como é o caso de *Gregor*.

Assim se compreende que o pai possa ser destruído na literatura. Mas ele só pode ser destruído enquanto continua a ser concebido como indestrutível, que é o que se observa na evolução d'*O Processo*: quanto mais a Autoridade é destruída pela crítica, mais o sujeito se entrega e, no fim, o momento da renúncia ao suicídio, representa a última reivindicação: "*Não podia satisfazer inteiramente, pois não era capaz de aliviar as autoridades de todo o trabalho; a responsabilidade deste último erro tinha-a aquele que o privava do resto das forças que para isso lhe eram necessárias*".

São sempre pequenas vitórias as que Kafka vai conseguido por via da desidealização do pai, seja pela crítica, pelo sarcasmo, pela ridicularização, tentativas que constituem, afinal, a assunção da revolta necessária ao luto da relação.

É, de facto, pela desidealização e pela expulsão da relação de objecto frustrante que o ego será capaz de retomar a discriminação entre aquilo que são relações que valem a pena serem vividas de relações objectos que poderiam ser renunciadas. Mas é necessário um tipo de segurança interior que raras vezes é encontrada, a relação a um objecto gratificante. Parece ter sido encontrado ao lado de Dora, já no fim da vida, vale a pena referir.

Culpabilidade, Punição e Masoquismo

A destruição sistemática de mim próprio no decurso dos anos é extraordinária, como se fosse o descalçamento da rua que se opera lentamente, uma acção de plena intenção. O espírito que realiza isso deve presentemente triunfar; porque não me deixa ele participar nesse triunfo? Mas talvez não tenha ainda realizado completamente as suas intenções e não possa, por isso, pensar em mais coisa nenhuma. (Franz Kafka in Antologia de Páginas Íntimas)

Sabemos, até agora, da enorme severidade do Supereu, da sua implacabilidade. De um Supereu que nunca perdoa e castiga pela ínfima transgressão; *um objecto interno convertido em instância crítica que permanentemente constrange toda a expansividade do Ser; um Supereu cruel, tirânico e limitativo, mal clivado do Eu que infiltra todo o funcionamento egóico, cilindrando o fantasma e o projecto, paralisando os músculos*, (Coimbra de Matos, 2001).

Queridíssimo pai,

Perguntaste-me há pouco tempo porque afirmo ter medo de ti. Como de costume, não soube responder; por um lado, precisamente pelo medo que tenho de ti, por outro, porque, na base deste medo, existem demasiados pormenores para que possa exprimi-los oralmente, de forma mais ou menos lógica. E se neste momento procuro responder-te por escrito, será de forma bastante incompleta porque, também por escrito, o medo e as suas consequências me tolhem diante de ti e porque, enfim, a importância do assunto ultrapassa, de longe, a minha memória e o meu entendimento.

As coisas sempre te afiguraram muito simples, pelo menos a avaliar pelo que disseste à minha frente e, indiscriminadamente, à frente de muitos outros. Parecia que, para ti, era qualquer coisa do género: trabalhaste arduamente toda a vida, sacrificaste tudo

pelos teus filhos, sobretudo por mim, vivendo eu, por isso, «à grande e à francesa», tive toda a liberdade para estudar o que quisesse, nunca tive de me preocupar com o sustento, nem ter outras preocupações, de resto; nunca exigiste gratidão em troca, sabes como é a «gratidão filial», mas pelo menos alguma amabilidade, algum sinal de simpatia; em vez disso sempre me escondi de ti, no meu quarto, no meio dos livros, no meio de amigos loucos, no meio de ideias extravagantes (...) Se resumires o teu juízo a meu respeito, dirás que não me acusas de nada propriamente indecente ou perverso (com excepção, talvez, dos meus últimos planos de casamento), mas de frieza, alheamento, ingratidão. E, na verdade, censuras-me como se a *culpa* fosse minha, como se eu, com uma volta ao leme, por exemplo, tivesse podido mudar tudo, enquanto tu não tens a mínima culpa a não ser teres sido bom demais para comigo (p. 7/8)

Um dos sentimentos predominantes na obra em relação à Autoridade é o mesmo que introduz a *Carta ao Pai*: o medo. Medo porque se reconhece o objecto como ameaçador, medo da retaliação do objecto, precisamente porque o conteúdo da carta se prende com a expressão daquilo que é proibido através da ameaça. "*Nem te atrevas a ripostar*", dizia-lhe o pai. Ameaça na possibilidade da retaliação por parte do sujeito, na possibilidade de expressão e de revolta contra o totalitarismo imposto pela severidade e pelo domínio do paterno sobre o núcleo familiar. Ora a carta é escrita quando Kafka já tem 36 anos, contudo. E, muito embora ela vise um ajuste de contas, uma espécie de devolução do Superego à sua origem - já que Kafka vai aí acusar o pai de ser o causador dos seus sentimentos de culpa, do seu sentimento de *nulidade*, da sua concepção suja das relações sexuais e do facto de se sentir *impróprio para casar* - se ela visa um ajuste de contas, a sua motivação de fundo, contudo, não é esta, mas é uma outra, que aparece logo nestas primeiras linhas: a justificação - através, é certo, da exposição dos sentimentos suscitados na criança pela severidade dos *métodos pedagógicos* do pai - do facto de Kafka ser *frio, alheado e ingrato*.

Por conseguinte, quando Kafka se presta a falar pelo pai, introduz-se, desde logo, a

problemática central da relação. Há toda uma motivação de fundo na carta que se prende com as razões de Kafka não ter sido tão entregue, tão dedicado e tão participante na vida familiar como o pai lhe exigia: da culpabilidade que é sentida pela rejeição do objecto, ou melhor, da culpa que o objecto injecta dentro do sujeito em face de um qualquer movimento de autonomização. É o mesmo que dizer que dentro do sujeito, formou-se um objecto, que impossibilita que o sujeito rejeite a relação, formação essa que traduz a expressão da ambivalência afectiva: ódio, por um lado, desejo de abandonar, impulso a renunciar a um objecto sentido como tóxico, mas ao mesmo tempo, a culpabilidade que tal sentimento acarreta, proveniente da introjecção do juízo do objecto e que denuncia, justamente, a dependência afectiva.

Um dos traços mais evidentes na carta é, mais uma vez, a ambivalência afectiva. Se Kafka, por um lado, acusa o pai das características que lhe fragilizam o carácter, por outro, recua sempre o assumir desta posição, acabando por tecer comentários que deculpabilizam ou empatizam o objecto, em simultâneo e no mesmo trago que o ataque: *“só tu consegues lidar com uma criança da mesma forma como foste tratado, com ameaças, gritos e irascibilidade”*.

Não se põe em questão a validade de uma postura empática e a compreensão das razões e fundamentos das atitudes do outro. Mas é também o trágico da condição humana que as razões deste colidam com as razões daquele, ambas válidas, mas incompatíveis, de impossível consenso e, em tal situação, a posição narcísica parece ser mesmo a melhor saída - ainda que posteriormente abra a ferida da solidão. Porque a compreensão das razões do outro traz em si um quantum de identificação ao objecto e, na presença de agressividade, acaba por fazer invertê-la para o próprio. Tal é evidente quando Kafka apresenta as intenções do pai como sendo as melhores, e como sendo motivadas pelo facto de querer fazer do filho *um rapaz forte e corajoso*. Ora, Kafka não se sente como um rapaz forte e corajoso, antes pelo contrário, sente-se inferior e frágil, *um esqueleto inseguro*. Logo, é como se o problema fosse dele enquanto que a crença na benignidade do objecto continua mais ou menos intacta.

Tens, acho eu, talento de educador; através da educação podias certamente ter servido a alguém do teu género; essa pessoa teria compreendido a sensatez daquilo que lhe disseses, não se teria preocupado com mais nada e teria levado as coisas calmamente. Para mim, porém, enquanto criança, tudo o que gritavas transformava-se em ordem divina, nunca mais me esquecia, tornava-se o mais importante meio de ajuizar o mundo (p. 18)

Por conseguinte, parece haver um movimento de fundo, de esperança no reatar da relação com o bom objecto, que constitui o motivo latente de toda a carta, fruto da impossibilidade de expressão de sadismo. Só havendo uma réstia de crença na benignidade do objecto é que esta carta faz sentido. Apesar de tudo, também vale a pena levantar a diferenciação conseguida na parte agressiva da personalidade, onde se pode dar conta da profunda lucidez em relação aos traços patogénicos da relação de objecto.

A culpabilidade como introjecção de um sistema relacional sadomasoquista:

Carta ao Pai, p. 16:

Bastava uma pessoa sentir-se feliz com uma coisa qualquer, sentir-se realizada com isso, chegar a casa e contar para que a resposta fosse um suspiro irónico, um abanar de cabeça, um tamborilar dos dedos sobre a mesa: «Ora, já vi coisas mais bonitas do que essa», ou «Mas que acontecimento!», ou «Há-de servir-te de muito!». Claro que não se podia exigir de ti entusiasmo por qualquer ninharia de criança, quando vivias em cuidados e tormentos.

Para que haja introjecção de um sistema relacional sadomasoquista, é necessário: a) que o objecto seja sádico e b) que a criança sinta que precisa dele. Uma das condições para que o objecto sádico seja interiorizado é, por consequência, que seja rejeitante. Se o objecto for rejeitante a necessidade da criança o introjectar será maior proque está em déficit narcísico. Assim, o objecto, não só é mau, mas principalmente, apresenta-se

como necessário à sobrevivência da criança. *Se os pais da criança são maus objectos, ela não os pode rejeitar (...) Mesmo se a desprezam, ela não os pode rejeitar; porque, se a desprezam, a sua necessidade deles aumenta* (Fairbairn, 2000, pp. 93).

À rejeição da procura de afecto e de atenção por parte de Kafka somam-se a inferiorização e a culpabilização por parte do objecto:

Tinhas uma confiança particular na educação pela ironia, era também o melhor que servia ao teu ascendente sobre mim. Contigo, uma advertência assumia geralmente esta forma: «Não consegues fazer isto assim ou assado? Se calhar já é demais para ti, não? Claro que não tens tempo» e outras coisas do género. Cada uma destas perguntas era acompanhada de um riso maldoso e de uma cara zangada. Em certa medida, uma pessoa era castigada ainda antes de saber se tinha feito algum mal (p. 24).

Uma das características essenciais da relação de Kafka com o pai é este facto de ele aparecer como inferiorizante e culpabilizante. O objecto, não só lhe apresenta uma imagem incompetente, parecendo que nunca está satisfeito com aquilo que o sujeito lhe apresenta - *conduta de inferiorização*, relacionada com a formação de um Eu Ideal emergente e inatingível - como ainda trata de lhe dar a crer que a culpa por não corresponder aos seus imperativos é da sua própria responsabilidade - *conduta de inculpação do sujeito*.

Não há, por conseguinte, uma culpabilidade proveniente de impulsos agressivos de geração espontânea por parte do sujeito. Quando muito pode dizer-se que a agressividade está ao serviço da rejeição daquilo que é sentido como desprazeroso, sendo, por conseguinte, uma agressividade potencial que é activada na condição de haver frustração. A problemática da culpa, em Kafka constitui-se, primeiro, porque o objecto é culpabilizante, põe-se como objecto interno tornado superego, herdeiro das características parentais, instância que é formada com o cunho da severidade e da sobrecarga de agressividade paternas. Secundariamente, aparece na forma como foi

descrita por Melanie Klein, em que o ódio sentido em consequência de uma relação que é frustrante e que causa sofrimento ao sujeito, é mordazmente proibido por aquele superego com aquelas características, proveniente de uma figura que se odiou, mas que também se apresentou como necessária à segurança interior da criança. Desta forma, a agressividade provém de duas fontes: uma da introjecção de um determinado tipo de relação de objecto, que gera sobretudo a severidade superegógica e que se ergue contra o ego, e uma outra, que provém do *id* e que é reactiva à frustração. Este segundo tipo colide com o sadismo do superego, importado na relação, que proíbe, sobretudo, a retaliação, e que impede que o sujeito desinvista a relação de objecto maligna. Além disso, o superego é sempre o representante do pai protector e por isso é tão difícil para Kafka renunciar à relação.

Carta ao Pai, p. 15:

Ora, em relação a mim, era deveras surpreendente as vezes que tu tinhas razão, e isso era óbvio, tanto na conversa, e dificilmente chegávamos à conversa, como mesmo na realidade. Mas também isso não era nada de particularmente incompreensível. No que respeita a todo o meu raciocínio, estava sob forte pressão tua, mesmo nos casos, e sobretudo nesses, em que não estava de acordo com o teu. Todos estes pensamentos traziam, logo à partida, o peso do teu juízo depreciativo, era quase impossível suportá-lo até à concretização completa e duradoura do pensamento.

Carta ao Pai, p. 18:

Quando começava a fazer alguma coisa e tu me ameaçavas com o fracasso, o respeito pela tua opinião era tão grande que o fracasso era inevitável, mesmo que viesse a surgir só mais tarde. Perdi a confiança nos meus próprios actos, era inseguro, indeciso. Quando mais os anos passavam, mais matéria podias apresentar-me como prova da minha insignificância; a pouco e pouco ias, de certo modo, ganhando razão.

A submissão ao domínio do objecto devora a vitalidade do Ego, na autonomia e independência. Porque o pensamento independente é sempre uma construção solitária e,

por isso, tem de integrar, necessariamente, a separação e a dor da perda do objecto parental. Mas o objecto, sentido como destrutivo, exige um muito maior esforço para construir um pensamento independente. A criança está mais fragilizada e necessita mais do apoio. Então, como não há força para renunciar, como o sujeito não se sente forte o suficiente para se autonomizar, há, ao contrário, a manutenção da relação tóxica com o objecto interizado, em prologamento da sua acção em entrega e submissão do sujeito em face da acção do objecto.

Em seguida, o que é observável é que o ódio se encontra invertido sobre o próprio, o que parece associar-se à tendência para o fracasso, um fracasso que foi apontado pelo objecto, mas que agora foi identificado ao sujeito. Então, a auto-destrutividade ganha tão mais força quanto maior é o enfraquecimento do ego, a agressividade do objecto triunfa sobre a defesa do sujeito e o impulso agressivo, proveniente da frustração, será obrigado a voltar-se para dentro, em obediência aos desígnios do objecto. Por consequência, dada a introjecção da relação sadomasoquista, é nos mesmos termos que a pulsão funciona, condicionando a agressão pela forma como o ego se posiciona em relação ao objecto. O ego, em Kafka, formado no receber da agressão do outro, é motivo de chacota e de humilhação pela sua própria agressividade e o lado perverso, a componente invertida de tal dinâmica, é que a agressividade, usada primariamente para destruir o objecto, é agora usada sobre o próprio. É assim que se apresenta o final do Processo, é assim que *Joseph K.* se adianta masoquisticamente em direcção à morte e ao fracasso.

A neutralização da agressividade reactiva e a impossibilidade de renúncia à relação:

Para além da introjecção do sistema relacional sadomasoquista que vai condicionar a natureza tóxica da estruturação interna e da inversão dinâmica da agressividade que lhe é subjacente e que organiza o quadro masoquista, põe-se em relevo uma outra problemática relativa à não utilização das funções construtivas da pulsão agressiva.

Carta ao Pai, p. 16

Eu vivia numa vergonha permanente. Se cumpria as tuas ordens, era uma vergonha, pois elas só se aplicavam a mim; ou era obstinado, e isso também era uma vergonha, pois como é que eu podia ser obstinado contigo, uma vez que não tinha a tua força, o teu apetite, a tua destreza, embora exigisses isso de mim como algo evidente; era esta, sem dúvida, a maior das vergonhas.

A maior das vergonhas de Kafka é não ter as capacidades que o pai lhe exigia, contudo, atribuindo a isso uma incompetência própria. *Ele é que não tinha a sua força nem o seu apetite nem a sua destreza*, cruzando-se, portanto, a excessiva idealização do objecto com a desidealização do próprio. É, no fim de contas, a interacção entre um pai que se faz idealizar e talvez uma criança que transferira o investimento no objecto primevo, portador de coisas boas, excessivamente idealizado, para o pai. Idealização excessiva que leva a que Kafka se sinta sempre aquém daquilo que idealiza, que o coloca numa também excessiva posição de inferioridade e deficiência narcísicas. Esta acentuação da assimetria entre o sujeito e o objecto, onde se mesclam características do objecto primário e secundário (a força e a virilidade associadas à idealização primitiva) originam uma conduta de submissão, porque o objecto é admirável do ponto de vista da criança, que impede que a agressividade se manifeste enquanto tal e que potencia a dependência infantil.

A impossibilidade de um relacionamento tranquilo teve ainda uma outra consequência muito natural: desaprendi de falar. De resto, também não teria sido grande orador, mas teria dominado a linguagem humana normal e fluente. Tu, porém, proibiste-me a palavra desde cedo, a tua ameaça «Nem te atrevas a ripostar!» e a mão levantada ainda hoje me acompanham desde essa altura. Diante de ti (...) fiquei com um modo de falar hesitante, gaguejante, mas mesmo isso era demais para ti e acabei por me calar, primeiro talvez por obstinação, depois porque diante de ti não conseguia pensar nem falar (pp. 21/22).

Tu dizias «Nem te atrevas a rispostar!», e com isso pretendias calar em mim as forças que te eram desagradáveis, mas o efeito em mim era forte demais, eu era obediente demais, acovardava-me diante de ti e só me atrevia a mexer-me depois de estar tão longe de ti que o teu poder, pelo menos directamente, deixava de se fazer sentir. Tu, porém, lá estavas e tudo voltava a parecer-te «do contra» quando eram apenas consequências óbvias da tua força e da minha fraqueza (pp. 22)

O objecto sádico não só o humilha constantemente como ainda lhe proíbe qualquer movimento de retaliação. A *proibição da palavra* é por Kafka associado à *proibição da retaliação*, ou seja, não são só a culpabilização, a humilhação e a inferiorização que lhe roubam a subjectividade, é também um importante movimento de ameaça do objecto na possibilidade de expressão de agressividade retaliatória, portanto, da resposta pulsional em face da frustração. O sadismo do objecto opera na paralisia dos mecanismos de expulsão, o que força a retenção da agressividade e origina a hesitação e o quadro de gaguez. Dir-se-ia que o problema não será tanto o sadismo do objecto, porque o ódio servirá sempre a defesa e a conservação do Ego. É mais a neutralização da pulsão agressiva que, pela imposição do pai, não se pode manifestar enquanto tal, i.e., nas funções que se prendem com a expulsão daquilo que é desprazeroso ao sujeito. O que existe, portanto, é a mais mordaz proibição e ameaça perante a capacidade de o ódio se manifestar e de assim Kafka se organizar consoante os seus próprios desejos.

Há, segundo Coimbra de Matos (2001), na culpabilidade, um tipo de segurança interior a que o sujeito se habituou pelo absorver da ansiedade através da submissão masoquista, ansiedade, sobretudo, proveniente do medo da realidade objectal. "*Ele aprendeu, no seu passado vivido, que submetendo-se não perdia o apoio nem o amor dos seus objectos nem se expunha ao castigo*" e é isto que encontramos, de igual forma, no primeiro interrogatório de *O Processo*: "*Privou-se a si próprio da vantagem que um interrogatório representa sempre para um condenado*" - diz-lhe o juiz, encorajando a submissão e proibindo a revolta com a ameaça de danos para o próprio. Também, e

sobretudo, porque se apresenta como imprescindível, como portador de coisas boas, porque se inscreve como sendo sua salvação.

Portanto, a submissão é oriunda, da mesma forma, da impossibilidade de Kafka obedecer aos seus desígnios. Destruição do Ego, à medida do aniquilamento da sua capacidade de oposição e luta, da coragem e da confiança na sua própria força numa autêntica substituição da autenticidade do sujeito pela presença do objecto, por meio de uma Lei ideal que esmaga, que não vê e não reconhece o sujeito, que recusa a alteridade, e que exige que ele se submeta ao seu desejo.

O Complexo Culpabilidade/Gratidão:

Desde sempre me apontaste, em tom de acusação, que era graças ao teu trabalho que eu vivia em paz, aconchego, fartura, sem privações algumas. Penso então nas observações que me devem ter feita autênticas rugas no cérebro, tais como: «Já aos sete anos eu tinha de passar pelas aldeias com a carroça», «Tínhamos de dormir todos no mesmo quarto», «Ficávamos felizes quando tínhamos batatas» (...) Narrativas destas, noutras circunstâncias, poderiam ter constituído um notável meio pedagógico, poderiam ter dado estímulo e força para suportar as mesmas misérias e provações pelas quais o pai tinha passado. Mas não era isso de todo que tu querias, a situação tinha-se transformado precisamente em resultado do teu esforço, não havia possibilidade de me distinguir como acontecera contigo. Só teria conseguido uma tal possibilidade à força ou através da revolta, teria de sair de casa (partindo do princípio de que eu teria espírito de decisão e se a mãe, por seu lado, com outros meios, não tivesse agido em sentido contrário). Mas não era isso de todo o que tu querias, qualificavas isso como ingratidão, extravagância, desobediência, traição, loucura (...) Eu podia usufruir de tudo aquilo que me desses, mas só na humilhação, no fracasso e no sentimento de culpa (pp. 31/32).

A neutralização da agressividade reactiva ou o recalçamento da agressividade que

provém do *id* não é só fruto da submissão ao objecto sádico, mas é também motivada pela culpabilidade em relação à parte boa do objecto, ou melhor, à parte do objecto que se apresenta como portadora de coisas boas: a *paz*, o *aconchego* e a *fartura*, apelando a um sentimento de gratidão que colide com a raiva e o ódio. Não se tratará, contudo, de uma gratidão como um vector que é activado em relação às partes boas do objecto, mas uma gratidão que é vinculada pela acção psíquica do objecto, que exige gratidão, o que nos leva a crer, seguindo a linha narrativa de Kafka, na primazia do introjecto relacional sobre a fantasia primitiva do sujeito, i.e., que é a natureza e a qualidade da relação de objecto que fabricam a fantasia. Seja como for, o processo que aqui se fixa e se consegue identificar dinamicamente, é relativa ao conflito da posição depressiva de Klein: a culpabilidade que é provocada pela possibilidade de atacar o objecto, uma vez apresentado, simultaneamente, como bom e mau.

Poder-se-ia pensar que não se trata de um verdadeiro sentimento de gratidão, justamente pelo facto de ser forçado pelo objecto, por consequência, prendendo-se mais com a componente do domínio exercido sobre sujeito. Nesse caso, o que se verificaria não seria gratidão ao bom objecto, mas de submissão ao seu domínio, ou talvez uma combinação das duas. Contudo, um dado importante é o facto de a incapacidade de mobilizar *a força e a revolta para sair de casa*, serem ligadas por Kafka ao papel da mãe, cujas características pareciam potenciar mais o recalçamento do ódio pela crença no lado bom do objecto do que a submissão ao objecto dominante. Isto porque a mãe é descrita como sendo compassiva e benevolente na maneira como aborda a severidade do pai.

Mesmo se a tua educação, numa qualquer situação improvável, tivesse podido fazer-me andar pelo meu pé, pelo suscitar da teimosia, da repulsa e até do ódio, a mãe atenuava isso com a sua bondade e com o discurso razoável (no rebuliço da infância, ela era a imagem da razão), intercedendo de novo, e eu era arrastado outra vez pelo teu círculo, do qual talvez de outra forma tivesse escapado, com vantagens para ti e para mim (p. 29)

Assim, a mãe, da mesma forma submissa ao marido, muito provavelmente, sem querer tomar partido de nenhum dos membros da família, acabará por desculpabilizar o pai *com a sua bondade e o seu discurso razoável*, impedindo a possibilidade de o sujeito se defender do objecto. O resultado é, obviamente, através da bondade da mãe, o recalçamento do ódio e o conformismo a uma relação mortificante e destruidora. Com efeito, há um eixo do conflito que se joga em termos de oralidade, de gratidão e de culpabilidade, mas uma gratidão que é relativa às características da mãe, ou melhor, na medida em que ela, com a sua benevolência, transporta, no seu próprio funcionamento masoquista, uma imago benigna do marido, e que potencia, por sua vez a ilusão de benignidade do objecto paterno dentro da criança ainda que não fosse isso que Kafka sentisse.

O Crime, a Lei e a Impossibilidade de Transgressão

10 de Abril:

Rapaz, era inocente, tão pouco interessado pelas questões sexuais (e tê-lo-ia ficado durante muito tempo se não tivesse sido arrastado à força) como o estou hoje pela teoria da relatividade. Só pequenos pormenores (mas esses mesmos na sequência de esclarecimentos precisos) me chocaram, por exemplo, que precisamente as mulheres que, na rua, me pareciam ser as mais belas e as mais bem vestidas, fossem de má vida.

(Franz Kafka in Antologia de Páginas Íntimas)

Mas não se pode atribuir somente ao efeito do objecto culpabilizante toda a vivência de Kafka em redor do crime e da condenação, i.e., em *O Processo*, há também um sentimento por parte de *Joseph K.* de ter cometido, efectivamente, um crime. Só não

se sabe qual é. E é necessário distinguir estas duas dimensões no universo kafkiano: a dimensão fenomenológica e a dimensão do sentido. Há razões para acreditar que a componente fenomenológica em redor da culpabilidade se prende, ao nível da significação, com uma progressiva degradação da libido, cujos desejos, afluindo à consciência aqui e ali sob a forma de retorno do reprimido, constituem uma das maiores razões do seu sentimento de culpa. Daí a sexualidade ser tão atrozmente proibida, daí o cenário particularmente perverso de algumas cenas eróticas, tanto d'*O Castelo*, como d'*O Processo*. Degradação que leva o sujeito a ter ainda mais razões para renunciar à sua componente libidinal e a proibir-se ferozmente o contacto sexual, em obediência ao Superego, esse, mais uma vez, aparecendo como purificado e idealizado na sua escrupulosidade, na sua "higiene" sexual e espiritual.

Carta ao Pai, p. 63:

Não sei que idade teria então, mas muito mais do que desasseia anos decerto que não. Mas para um rapaz dessa idade era uma resposta bem notável e a distância entre ambos também se manifesta aqui, na medida em que foi, efectivamente, a primeira resposta directa sobre a vida que obtive de ti. O seu verdadeiro sentido, porém, que já então se cravava em mim mas só mais tarde se me tornou semiconsciente, era o seguinte: o assunto sobre o qual me davas conselho era, de acordo com a tua opinião e até com a minha opinião nessa altura, o que de mais imundo havia. Era secundário o facto de queres cuidar do assunto, para que eu, fisicamente, nada dessa imundície levasse para casa, com isso estavas apenas a proteger-te a ti e à tua casa. O mais importante foi teres ficado à margem do teu conselho, permanecendo um homem casado, um homem casto, superior a essas coisas; com isso, a ideia que se agudizava em mim era provavelmente de que também o casamento seria obsceno, tornando-se impossível aplicar isso aos meus pais aquilo que, em geral, ouvira dizer do casamento. Assim te tornavas ainda mais casto, ascendias a uma posição mais elevada. A ideia de que tu, por exemplo, antes do casamento, pudesses ter dado um conselho idêntico era completamente impensável. Assim, não ficavam quase nenhuns resíduos de imundície

terrena em ti. E eras tu que, com alguma franqueza, me empurravas para essa imundície, como se a isso eu estivesse destinado. Fosse o mundo composto apenas por mim e por ti, uma ideia que me estava muito próxima, então era contigo que acabava a pureza do mundo, enquanto que comigo começava a imundície pela força do teu conselho. Era em si mesmo incompreensível que tu assim me condenasses, só com uma culpa antiga e o mais profundo desdém da tua parte consigo explicar isso. E assim voltei a sentir-me tolhido no mais íntimo do meu ser e de forma muito dura.

Neste contexto, importa analisar a forma como é vivida a sexualidade, a fim de entender exactamente quais foram os destinos da líbido, qual foi o caminho percorrido - inclusivé a forma como foi vivido o Complexo de Édipo - para que o erotismo anal se manifestasse enquanto tal. Para além disso, são as inúmeras tentativas de casamento de Kafka e o seu repetido fracasso que justificam um olhar mais atento em redor da sexualidade.

Ora, no que diz respeito ao casamento, também não está, evidentemente, fora do domínio do paterno. Aliás, o casamento constitui para Kafka, a solução necessária na entrada de uma dinâmica de igualdade entre filho e pai que possibilitará a resolução do conflito entre os dois. Por conseguinte, ele não parece estar motivado pelo desejo pelo feminino e muito raramente este desejo se manifesta. Há, antes, uma profunda angústia que o assalta quando se encontra diante de uma mulher, mas tais conteúdos vão ser abordados mais à frente.

Mas em relação ao significado e à possibilidade que para mim teria o casamento, não demonstrei nenhum sentido de previsão; o maior sobressalto da minha vida até ao momento apoderou-se de mim de forma bem inesperada. A criança crescera tão devagar, estas coisas passavam-lhe completamente ao lado, aqui e ali manifestava-se a necessidade de pensar no assunto; mas não era de prever que se preparasse uma prova mais duradoura, decisiva e mais inexorável até. Mas, na realidade, as tentativas de

casamento transformaram-se na tentativa mais grandiosa de escapar de ti, e proporcionalmente grandioso foi, sem dúvida, o fracasso posterior (Carta ao Pai, p. 57/58)

O casamento é, decerto, a garantia da mais absoluta libertação e independência. Teria uma família, o máximo que, na minha opinião, uma pessoa pode alcançar, o máximo, portanto, que também tu alcançaste, igualar-me-ia a ti, toda a velha e sempre nova ignomínia e tirania passariam, simplesmente à história. Tal seria, sem dúvida, próprio de um conto de fadas, mas é aí que se levanta o problema. É demasiado, não se consegue chegar a tanto. É como se uma pessoa estivesse presa e não só tivesse a intenção de se evadir, o que talvez fosse realizável, como ter também, ao mesmo tempo, a intenção de transformar a prisão numa instância de férias privada. Mas se a pessoa se evade, não pode transformar a prisão, e se transforma a prisão, não pode evadir-se. Se na relação particularmente infeliz que mantenho contigo eu quisesse tornar-me independente, tenho de fazer algo que, na medida do possível, não tenha qualquer ligação contigo; o casamento é, decerto a melhor coisa, permitindo a independência mais respeitável, mas que tem tudo a ver contigo.

É precisamente esta ligação estreita o que em parte me atrai para o casamento. Imagino esta equidade que se estabeleceria entre nós e que tu serias capaz de entender tão bem como ninguém, pois nessa altura, eu seria um filho mais liberto, mais grato, mais isento de culpa, mais íntegro e tu um pai menos opressor, menos déspota, mais compassivo e mais satisfeito. Mas para isso, ter-se-ia de fazer com que tudo o que aconteceu não viesse a acontecer, ou seja, nós próprios seríamos apagados.

Mas na situação em que nos encontramos, o casamento está-me vedado, já que é precisamente o teu domínio mais específico. Às vezes, imagino um mapa-mundo, todo desdobrado, e tu estendido ao comprido sobre ele. E afigura-se, então, que só me interessariam para viver zonas que tu não cobrisses ou que não estivessem ao teu alcance. E proporcionalmente à ideia que tenho da tua grandeza, as regiões não são muitas nem muito consoladoras, e o casamento, em particular não se encontra entre elas (Carta ao Pai, p. 68).

Posto isto, Kafka enuncia-nos o conflito da seguinte forma: está preso sob o domínio do objecto. A saída é o casamento, que permite a libertação do conflito com o paterno porque o sujeito deixa de ser infantil para passar a ser adulto. Logo, idealmente, o casamento arrasta consigo a resolução do complexo de inferioridade. Assim, *evade-se*, liberta-se do domínio do paterno, e, ao mesmo tempo *transforma a prisão numa instância de férias privada*, fazendo da imago forte e viril do pai um modelo a seguir, numa completa realização como pessoa e como homem. Contudo “*Se na relação particularmente infeliz que mantenho contigo eu quisesse tornar-me independente, tenho de fazer algo que, na medida do possível, não tenha qualquer ligação contigo; o casamento é, decerto a melhor coisa, permitindo a independência mais respeitável, mas que tem tudo a ver contigo*”. É que o casamento reactiva a situação edipiana e, por isso, representa o retorno ao território do paterno, com todas as problemáticas do pequeno Édipo. Ora, dadas as condições da relação de Kafka com o pai, o Complexo de Édipo é uma situação absolutamente insustentável, e impossível de resolver:

- O medo do pai transforma-se em medo da castração;
- A ambivalência afectiva bloqueia a identificação secundária.

Pensamos que, nas presentes circunstâncias, aquilo que Kafka exprime como sendo *as regiões que não são cobertas ou que não estão ao alcance do pai*, são as do retraimento afectivo, as da criação solitária, como a literatura, onde não se expõe efectivamente ao conflito, onde a relação com os objectos reais não existe, mas onde poderá assumir o controlo sobre o objecto subjugando-o à sua ideia e à sua vontade. Na literatura, o paterno é, muitas vezes desafiado, contrariado e vencido mesmo no que respeita directamente à questão edipiana, assim como o materno, que aparece desprezado, reduzido a objecto que deve ser possuído, em vez de acarinhado e fertilizado. Expressão da regressão que poderá lançar uma luz sobre a extrema ambivalência na relação de objecto, oriunda, assim, de uma agressividade que existiu em relação ao rival (rivalidade que foi fortemente sentida, que não são raras as vezes em que

Kafka atribui como razão para a ausência da mãe a sua relação com o pai) e que é arrastada para o objecto de amor, ambos tratados, agora, da mesma forma, pois que de um pensamento em duas direcções, (amor para com a mãe/ ódio para com o objecto rival), o sujeito regride a um pensamento unidireccional, da triangulação retorna à dualidade, arrastando para um mesmo objecto a intensidade de sentimentos de amor e ódio, outrora sentidos para com dois objectos diferentes.

A pesada ambivalência afectiva que resulta da regressão à relação dual vai influenciar, necessariamente, as relações entre o Ego e o Superego, que explica, em grande parte, a estranha e confusa oscilação do comportamento dos *Ks* entre o desafio, a crítica e a humilhação da Autoridade, e a submissão e a obediência. O *advogado* humilha-se perante *K.*, mas este continua, compulsivamente, a tentar livrar-se do seu processo, dando nota, exactamente, por um lado, do sadismo, por outro, do masoquismo e do domínio do superego sobre o sujeito. E, ainda que a regressão arraste novos conflitos, o Eu sente-se, efectivamente mais forte do que imerso no conflito edipiano e na abertura aos objectos reais, porque são recrutadas as capacidades de controle e mestria do objecto, porque a componente agressiva do erotismo anal é sentida, efectivamente, como conferindo alguma robustez ao sujeito. Um bom exemplo da necessidade de fortalecer o ego através do recrutamento de técnicas anais é apresentada na modalidade que *Titorelli* propõe para a resolução do processo de *K*: existe uma condenação, mas a retenção do bom objecto, como meio de recarga narcísica, é uma boa forma de lidar com a culpa. *Titorelli*, escreve num papel uma atestação da inocência. Depois, pega nela, mostra-a a todos os juizes que conhece e toma a responsabilidade da inocência. *Na altura em que há muitas assinaturas, o sujeito estará muito confiante, até mais do que a seguir à absolvição. Assim, o juiz, com a garantia das assinaturas, pode absolvê-lo à vontade, embora depois de cumprir certas formalidades. A culpa continua a pairar sobre o condenado, mas o auto é enriquecido pela atestação da inocência.*

Adicionalmente, não é de descurar a forma como é apresentada a Lei - e falamos de Lei, não de Autoridade -, cujas características, rigorosamente, não se constituem de

forma simbólica (a Lei é inacessível, mas isso não quer dizer que seja da ordem do símbolo, como a Lei kantiana, que está sujeita à dessexualização, à universalização, correspondentes ao percurso do pequeno Édipo), mas apresenta-se muito ligada aos castigos corporais. A Lei só é determinada ao ser enunciada e só se enuncia no acto do castigo, no próprio corpo e na própria carne, veja-se a *máquina de tortura* de *Colónia Penal* que inscreve nas costas do condenado o princípio moral ofendido ou um dos cenários de coloração particularmente sadomasoquista d'*O Processo* no qual os guardas (porque se sentiram atraídos pela roupa branca de K.), são espancados por um funcionário da justiça. Pensamos que o facto de a Lei ser equacionada aos castigos corporais poderá ser produto do acesso à Lei edípica combinada com a reactivação do erotismo anal.

É na mesma linha obsessiva que podem ser compreendidos muitos dos traços tão característicos da estética kafkiana: o espreitar, de duas em duas páginas, para dentro de um quarto, em correspondência ao desejo e proibição sobre o contacto (com o) sexual, o livro do juiz que contém unicamente imagens obscenas ou as inúmeras preocupações com a castidade, a limpeza e a imundície. No quarto de K. reina uma *ordem impecável*. São também as influências dos juízes supremos por vias travessas, indirectamente, pela calada, com o auxílio de personagens de menor importância ou através de subornos que trazem o cunho da analidade ao ambiente de todo *O Processo*.

Da mesma forma são compreensíveis as inúmeras rumações a propósito do funcionamento da Lei, os planos que são constantemente adiados e o inacabamento de toda a obra de Kafka. *A Metamorfose*, é, como foi dito por alguns, a sua obra mais acabada, talvez mesmo a única. Mas a *Metamorfose* não trata os conflitos da neurose obsessiva, como *O Processo*; está muito mais na linha do abandono. Pelo contrário, o colocar do sonho sempre no futuro encontra uma muito poderosa hipótese interpretativa na especificidade do pensamento obsessivo. Como foi descrito por Freud: "*Graças a uma espécie de regressão, os actos preparatórios substituem as decisões definitivas, o pensamento substitui-se à acção, e um pensamento, enquanto estádio preliminar do*

acto, irrompe com uma força compulsiva no lugar do acto substitutivo" (Mijolla e Mijolla Mellor, 2002, p. 247). E o *tabu do contacto*, o grande entrave da patologia obsessiva, o ponto central do seu sistema de interdições (por medo de destruir o objecto de amor) pode também ser o motivo da ruptura das relações causais (*K.* não sabe qual foi o crime que cometeu), de todo o ambiente de insignificação, de não-sentido no vivido. A única coisa que *K.* sabe é que existe alguém que o condena, de uma forma absolutamente persecutória e o que se vê é, tanto uma actividade mental absolutamente ruminativa como um conjunto de procedimentos de tonalidade compulsiva. A culpa é uma certeza, ainda que, à partida, seja inocente. Aquilo que tem a fazer é arranjar forma de livrar-se dela.

A vivência de culpabilidade em *O Processo* pode, efectivamente pôr-se nos termos que se encontram na patologia obsessiva, havendo episódios que mostram claramente que a condenação de *K.* é devida à componente agressiva vivida sobre o sexual.

A mulher atraía-o verdadeiramente e, apesar de muito reflectir, não conseguiu encontrar nenhum motivo válido para resistir à tentação. Tão depressa lhe acudiu ao espírito a ideia de uma mulher estar a tentar apanhá-lo para o entregar à justiça como a pôs de parte. (...) E depois, o auxílio que ela lhe oferecera podia ser sincero e talvez não fosse de desprezar. Talvez a melhor maneira de se vingar do juiz de instrução e dos seus sequazes fosse tirar-lhes aquela mulher. Poderia, portanto, vir a dar-se o caso de o juiz de instrução, depois de ter tido um penoso trabalho a escrever relatórios recheados de mentiras sobre *K.*, encontrar, a horas mortas, vazia a cama da mulher. E vazia porque ela pertencia a *K.*, porque aquela mulher que ali estava na janela, aquele corpo voluptuoso, ágil e quente, envolto num vestido negro, pesado e grosseiro, pertencia única e exclusivamente a *K.* (*O Processo*, p. 62).

E então aparece, em primeiro lugar, a ideia de *tentação*, uma concepção da sexualidade que traz, necessariamente, o peso da existência de uma instância maior (Deus, o Pai) associada á proibição. Depois, o facto de ceder à tentação poder ser usado

como maneira de *o entregar* leva-nos a pensar que o tipo de crimes que a *Justiça d'O Processo* condena são crimes da ordem do sexual, caso contrário, não haveria ligação da cena de sedução e o perigo de ser *entregue* ao Tribunal. O pensamento consiste na seguinte equivalência: *contacto sexual = ser apanhado por parte do tribunal*. Há também um outro movimento, o facto de *a mulher poder estar a tentar apanhá-lo para o entregar à Justiça*, o que, constituindo um pensamento de aparência paranóide, não o é, porque a tese de Kafka é, mais rigorosamente, que ela pode, de alguma forma estar *combinada* com a Justiça, ou seja, é a mulher que transporta, dentro de si, o superego ou o pénis agressivo do pai, decorrente da regressão à dualidade, o que o que torna o contacto com o seu interior potencialmente perigoso. É, fundamentalmente isso que ameaça *K.*, a fantasia de que ela contém um agente de castração persecutório que poderá destruir o seu próprio pénis. A forma como *K.* lida com esta combinação entre a mãe e o pai é atacar o casal de pais combinados, principalmente o pai, para tentar separá-los e reivindicar para si o corpo materno. Mas esta forma de reivindicação contém, necessariamente, uma forte componente de ódio, uma vez que, ao atacar o pai, o sujeito terá, também, de atacar a mulher, por um lado, porque o contacto com ela implica destruição dos seus conteúdos persecutórios por outro porque o ódio que fora dirigido para o casal de pais é também dirigido para a mãe, que se encontrava em relação sexual odiada com o pai, estando, portanto, ausente na relação com o próprio. Contudo, penso que, neste contexto, uma vez que a mulher se encontrava disponível, o movimento prevalente é a concepção de um coito muito agressivo, na sequência da fantasia de pais combinados e de mãe castradora, pois que o coito com ela compreende um ataque destrutivo aos seus pénis internos. Portanto, a relação de objecto com a mãe ficará carregada, tanto de desejo de possuir, como de ódio, o que origina um vínculo perverso de ódio erotizado, de reivindicação possessiva e odiosa da mulher. Se há dúvidas de que *o negro, pesado e grosseiro vestido* são uma construção da erotização do ódio, observe-se o que *K.* diz em seguida: "*Depois de ter afastado deste modo os pensamentos hostis que tinha em relação à mulher, ocorreu-lhe que o sussurrante diálogo que se travava à janela se prolongava por demasiado tempo.*"

Um outro dado importante é o de que as mulheres d'*O Processo* aparecem clivadas em duas categorias: ora purificadas mas inacessíveis ao desejo, ora perversas, sujas, mas acessíveis. A namorada de K., *Elsa*, "*não é meiga, nem amável, nem tampouco seria capaz de se sacrificar por ele*". A menina *Burstner*, desejada por K., apesar de idealizada na bondade, é descrita como independente e auto-suficiente, manifestamente pouco generosa, dispensando e desprezando o amor de K. para com ela. Por oposição, as meias da empregada da *sala de reuniões* que seduz K. são *demasiado finas para ela*. Uma das cenas particularmente interessantes do ponto de vista das metamorfoses que sofre o feminino são os episódios da relação com a *Menina Brustner*. Numa altura em que K. falava com a rapariga, estando ela muito cansada e quase adormecida, K., toma coragem e *beija-a na sua boca e depois no rosto todo, como um animal sedento que desordenadamente lambe a água da fonte finalmente encontrada*". Mas depois, a *Menina Brustner* arranjava sempre meios de lhe frustrar os intentos. Ora, face à sua constante ausência o narrador vem substituí-la pela *Menina Montagn* "*que se insinuara em tudo e tudo tornava repugnante*", e cuja função é a de transmitir o recado da primeira. Consiste no facto de ela não está interessada em reencontrar-se com ele. Depois da conversa, K. esquiva-se para o quarto da desejada *menina Brustner*, com o fim de tentar falar-lhe pessoalmente. Esta continua ausente.

Há, com efeito, um momento de transgressão que acontece, contudo na condição de a mulher assumir um papel mais frágil, defesa contra a fantasia da mãe fálica. Mas há, efectivamente, um momento de transgressão, que aparece sob a forma de uma grande voracidade oral. Contudo, este momento de satisfação libidinal é seguido por uma contínua vivência de frustração. Antes do aparecimento da *Menina Montagn*, K. recorda, por várias vezes, o misterioso desaparecimento da *Menina Brustner*. Ora, face à indisponibilidade do objecto de desejo, ao sentir-se o sujeito rejeitado, aparece um objecto odiado, mas efectivamente acessível do ponto de vista libidinal e sexual: *insinuava-se em tudo e tudo tornava repugnante*. Mas encontramos, então, um novo desenvolvimento: o aparecimento da *Menina Montagn*, a segunda, (o acesso forçado ao objecto através da erotização do ódio sentido na sua ausência) condiciona o

desaparecimento da *Menina Brustner* - vem trazer-lhe a mensagem da sua rejeição. Tal manifestação poderá ser sinónimo de duas coisas: *a)* a erotização do ódio provocou danos no bom objecto, o que gera um sentimento essencialmente depressivo - "*Ela não quer encontrar-se comigo porque o meu amor é sujo e ela acha que não sou digno dela*" ou *b)* a erotização do ódio tem de ser concomitante à dessexualização do bom objecto, uma vez que o sexual está ligado à agressividade. "*Ela não quer encontrar-se comigo porque é pura e ideal*". Logo, para que o objecto se mantenha bom, terá de ser mantido no plano da idealização e do não-sexual. Penso que estas duas últimas hipóteses não são incompatíveis, sendo que a segunda poderá ser uma defesa anti-depressiva contra o sentimento de perda provocado pela erotização do ódio. Tentemos clarificar os dados:

1. o bom objecto é sexualizado e desejado, mas rejeita o amor do sujeito (a rejeição da *menina Brustner*);

2. o sujeito sente-se frustrado e produz uma defesa antidepressiva, na qual acede ao objecto, denegrindo-o (erotização do ódio) (o aparecimento da *Menina Montagn*);

3. o denegrir do objecto provoca danos ao nível da relação de objecto interna; o sujeito sente que destruiu o bom objecto (o recado da *Menina Montagn*, que lhe diz que a *Menina Brustner* não está interessada em encontrar-se com ele);

4. O sujeito produz uma defesa antidepressiva, na qual o objecto é dessexualizado e idealizado. O objecto pode continuar a ser sentido como bom no interior do sujeito, mas com a condição de permanecer inacessível ao contacto, caso contrário, poderia ser destruído, novamente, pela agressividade do sujeito. Desta forma, o objecto não precisa de estar presente, basta somente que o sujeito estabeleça uma relação platónica com ele (sob a forma, por exemplo, de romance epistolar que era, sabemos, a modalidade de relação prevalecte em Kafka).

É necessário, neste ponto, organizar as ideias que aqui foram expostas e talvez repensar algumas delas: Pensamos que a vivência de insignificação face à culpa provém, da *fobia do contacto* característica do pensamento obsessivo e que se deve à agressividade na relação de objecto. Desta forma, qualquer contacto entre ideias,

qualquer ligação, é sentido como um perigo de morte para os objectos. O mesmo se passa em relação à benignidade, à crença no *bom seio*, cuja manutenção implica distanciamento e inibição da acção, deslocamento para o plano do ideal e dessexualização pelo perigo de destruição que é inerente ao contacto e à sexualidade. Contudo, embora esta seja uma forma de defesa antidepressiva, apesar de condenar o sujeito a amores ideais dos quais está absolutamente excluído qualquer tipo de contacto sexual, permite *a)* que o sujeito se sinta protegido pela crença numa entidade boa, *b)* que o sujeito possa sentir que o seu amor é digno, ainda que esse amor seja parcial e incompleto e *c)* que possa defender-se do superego (paterno) que o acusa de ser perverso. Impede, no entanto, o contacto com a dor depressiva e uma reparação efectiva do bom objecto de forma a que este pudesse ser acessível como total, investido de maneira terna e erótica.

Aquilo que será preciso repensar é a ameaça de castração vinda da parte do pai real que, penso não ser a mais relevante, pois ela aparece, principalmente, sob a forma de pénis castrador incorporado pela mulher, ou seja, Kafka parece ter mais angústia sobre os conteúdos presentes no interior da mulheres, uma vez que elas são fantasiadas como estando *combinadas* com a Justiça. Tal fantasia dificulta a relação com o feminino, na medida em que a mulher aparece como um temível objecto no que diz respeito à integridade do pénis. Se naquilo que se disse antes estava presente o medo de destruição do objecto, aqui parece antever-se um medo de castração extremamente arcaico. Veja-se a associação de ideias e a sequência das cenas na casa do advogado, com *Leni*, a sua mulher, na qual se pode observar mais de perto a problemática da castração:

Os três homens, *K.*, o advogado e o tio conversam na sala. *K.* ouve um barulho que parecia-lhe ser o de porcelana a partir-se. Sai do quarto para ver o que é que se passava e lá fora está *Leni* que deitara uma peça de louça ao chão de propósito para atraí-lo até ela. Depois de a rapariga o seduzir activamente, *sentada ao seu lado, e comprimindo-o contra o espaldar*, diz-lhe que não entende por que é que ele, olhando para ela, a fez

esperar durante tanto tempo. *K.* diz-lhe que é tímido e esta responde-lhe que não é isso, mas é porque provavelmente ela não lhe agrada. *K.* diz-lhe que, antes pelo contrário, agrada-lhe *parecia pouco*. Isto dá à rapariga uma *certa superioridade* e *K.* repara, então, no quadro de um juiz: "*O quadro representava um homem de toga sentado num elevado trono, cujos dourados, em grande profusão, se destacavam do conjunto e que se encontrava na posição de estar prestes a levantar-se como se, arrastado por um violento ímpeto, ou talvez pela cólera, quisesse saltar para pronunciar uma sentença.* *K.* comenta com *Leni* o facto de ser aquele, provavelmente, o seu juiz, enquanto esta faz questão de lhe dizer que ele, afinal, é extremamente baixo e, apesar disso, faz-se representar em proporções enormes, pois é *disparatadamente vaidoso*. Em resposta a essa observação, *K.* puxa-a para ele e abraça-a. Depois, a rapariga diz-lhe que terá necessariamente de confessar o seu crime porque só assim lhe darão a possibilidade de escapar. *Contudo, isso não é possível sem a ajuda de outrém*, ela mesmo se presta a ajudá-lo. *K.* diz: *A Leni percebe muito desta Justiça e das intrujices a que é necessário recorrer*, ao mesmo tempo que a afastava do seu colo, pois sentia-se demasiado apertado por ela.

A rapariga, muito activa a seduzi-lo representa, quanto a mim, tanto a problemática da inferioridade sexual sentida por parte do pequeno Édipo como também uma construção activa e poderosa do feminino. A cena desenrola-se em alternância de papéis, na qual a rapariga se põe numa posição mais submissa, talvez para que *K.* se sinta mais seguro, (tinha acontecido algo semelhante com a *menina Brustner*) mas assim que o sujeito lhe diz que está, efectivamente, interessado nela, aparece, da sua parte *um certo ar de superioridade*. Não se compreende muito bem este movimento, neste contexto, mas mais à frente será esclarecido. No quarto onde estavam, encontra-se o quadro de um juiz, representante do paterno, *prestes a ditar uma sentença*, como se, de alguma forma, o agente de castração estivesse sempre presente. A ameaça é grande e o narrador recorre ao desprezo pelo poder da figura paterna, pensamos, como forma de poder transgredí-lo. Como Klein compreendeu, o coito implica sempre uma fantasia de combate e triunfo do sujeito face aos pénis internos incorporados na mãe. Desta forma, quando *Leni* lhe diz que o juiz é *disparatadamente vaidoso*, tirando o poder ao agente de

castração, já *K.* pode, então, abraçá-la. Estava tudo bem até *Leni* lhe dizer que tinha forma de ajudá-lo. *Leni percebeia das intrujices da Justiça, ou seja*, está, como já se tinha dito, combinada com o paterno, ela tem, também, poder na justiça e pode ajudá-lo. É desta forma que compreendo que ao mesmo tempo que *K.* constata tal facto, se tenha vindo a sentir *apertado por ela*. Porque é a mulher que contém, dentro de si, o superego, ou seja, o contacto com o feminino está sujeito à presença fantasmática dos pénis agressivos do pai que se encontram incorporados dentro dela, de maneira que qualquer contacto realizado com a mulher implica forçosamente a destruição desses elementos; de outra forma, ela torna-se assustadora e a relação absolutamente angustiante. Por conseguinte, o que se entende desta cena é que, mesmo afastado e ridicularizado o agente de castração masculino, (quando *Leni* diz que o juiz afinal era extremamente baixo e vaidoso) qualquer possibilidade de ligação, de relação entre a mulher e o paterno (o *estar a par das intrujices da Justiça*) poderá desencadear outra vez o aparecimento fantasmático do pénis interno. Assim, por muito que Kafka tente desidealizar o pai, essa agressão não é operante nem permite a transgressão, uma vez que o ataque não é certo no alvo da angústia. É o interior da mulher que representa o perigo. Pensamos, além disso, que a própria aparição do *quadro* na sequência do *ar de superioridade da mulher* poderá, ainda, ser significativo de uma tentativa de figuração, de encontro de condições de representabilidade, deste tipo de perseguidor castrador desconhecido e arcaico.

Mas se a angústia de castração é desencadeada pelas fantasias acerca dos conteúdos do materno, então, é necessário rever a inscrição do superego paterno, cujo poder de castração fora por nós somente conjecturado a partir das características da relação de Kafka com o pai real. Pensamos, agora que, o paterno se inscreve de uma outra forma que não a de agente de castração. Fazem-se, contudo, as devidas salvaguardas em relação ao facto de poder ter havido contaminação entre a imago do pai dentro da mãe e a imago do pai real, acabando este por se constituir, também como castrador. Assim, quando Kafka diz, no excerto da carta com que foi iniciado o presente capítulo, que o pai o acusava de ser perverso, que dotava a sua sexualidade, através da forma como a enunciava, de contornos *imundos*, ficando assim *à margem do seu*

conselho, permanecendo um homem puro, um homem casto, a problemática do paterno apresenta uma tonalidade diferente. Ele não é agente de castração mas representa, pelo contrário, uma instância *ideal* da qual Kafka se sente excluído. Enquanto que para ele, segundo o pai e *segundo ele próprio*, ficariam reservados os pecados da carne na sua forma imunda, ao pai seria atribuída toda a dignidade e pureza do casamento. O carácter perverso da sexualidade traz, assim, um novo motivo para que Kafka se sinta humilhado e inferiorizado perante o pai ou perante os traços extremamente exigentes do *Ideal do Ego*. Mais uma razão para um profundo sentimento de miséria narcísica.

Gostaríamos, por fim, de pensar a problemática da impossibilidade de transgressão sexual por parte dos *Ks*. que parece um dado importante, principalmente dadas as inúmeras tentativas de casamento de Kafka ou o facto de se sentir *incompetente para casar*. Diz-nos: *A partir do momento em que me decido casar nunca mais consigo dormir, fico com a cabeça a escaldar dia e noite, deixo de ter uma vida, ando por aí desesperado e indeciso* (p. 67). Pensamos, assim, em primeiro lugar, que existe uma fantasia por parte de Kafka (a origem dessa fantasia não é menos importante, por isso, vai ser discutida no próximo capítulo) de que a mãe contém dentro de si os pénis agressivos do pai incorporados. O interior da mulher torna-se perigoso e cheio de componentes agressivos, o que faz com que o coito seja equivalente à destruição do pénis no interior da mulher (faz-me lembrar o fantasma do *Homem dos Lobos* quando assistiu à relação sexual dos pais, pensando que o pénis do pai era castrado à medida que penetrava o interior da mãe). Esta parece ser uma das razões principais da impossibilidade de transgressão sexual, a dúvida acerca dos conteúdos da mãe e a possibilidade de ameaça de castração por parte dela. A forma como os *Ks* lidam com tal fantasia é atacar os pénis agressivos do pai no interior da mãe, que, contudo, também representa um ataque à mãe. Ora, se a mãe é objecto de amor, passa a ser, também objecto de ódio, passível de ser destruído pela agressividade que existia em relação ao rival. Assim, em nome da preservação do objecto resta a saída obsessiva: retenção da agressividade, passagem do bom objecto para o plano da idealização, dessexualização, adiamento da acção, regressão do acto para o pensamento, da sexualização do

pensamento e do investimento no mundo das ideias. Portanto, o próprio superego trata de passar a funções restritivas, proibindo, sobretudo, o contacto com o objecto sexual. Outra causa para a impossibilidade de transgressão.

Em suma, se existe um crime em Kafka, ele prende-se com os destinos da libido, que teve de seguir as vias que lhe foram traçadas, pela regressão, e é por força do recalçamento, pensamos, que *Joseph K.*, achando-se inocente, é perseguido por um atroz sentimento de culpa. Freud, em *Totem e Tabu*: "[na neurose obsessiva] o sentimento de culpabilidade opõe-se violentamente ao consciente, domina o quadro clínico, bem como a vida do doente, não deixando praticamente que nada subsista ao seu lado... Talvez no fundo não seja mais que uma variante tópica da angústia e que, nas fases ulteriores, seja absolutamente idêntico à angústia diante do superego (...) a representação obsessiva desagradável acede em geral à consciência. Não obstante, não há qualquer dúvida: ela passou antes pelo processo de recalçamento" (cit. por Mijolla e Mijolla Mellor, 1999, p. 247) não chegando à consciência senão um substituto deformado sob a forma de *ideia*. Por sua vez, o afecto, esse, manifesta-se noutro lado: "*O superego comporta-se como se não tivesse havido recalçamento, como se conhecesse a pulsão agressiva na sua exacta medida e com todo o seu carácter de efeito, e trata o ego com base nessa suposição*" (cit. por Mijolla e Mijolla Mellor, 1999, p. 247). É a história d'*O Processo*. Em seguida, iremos procurar compreender a origem da fantasia de que a mãe incorpora os pénis agressivos do pai que pensamos estar na origem de todos os desenvolvimentos subsequentes. Para tal, far-se-á necessário olhar mais de perto a obra *O Castelo*, escrita por Kafka mais tarde, uma obra onde a genitalidade está mais acessível, e que acontece depois de Kafka ter já tido alguns romances. Toma, por conseguinte, configurações diferentes das d'*O Processo*, o acesso à mulher é mais concretizado, o amor erótico é mais explorado, contudo, verificam-se o mesmo tipo de fantasmáticas. Mas ali as soluções apresentadas também são outras.

Metamorfoses no Feminino

*Deixar cair a cabeça, pesada de ódio e
de desgosto, sobre o teu peito.*

(Franz Kafka in Antologia de Páginas Íntimas)

Há um problema de fundo em Kafka, que parece originar e condicionar todos os conflitos subsequentes: o silêncio sentido na mãe. São duas as ocasiões nas quais há alusões à relação mãe-bebé, na obra:

No fundo da escada, uma criança deitada de barriga contra o chão chorava; o seu choro, porém, era quase abafado pelo barulho ensurdecido proveniente duma oficina de latoeiro situada na outra extremidade da passagem (O Processo, p. 147);

A mulher na cadeira de braços jazia, como sem vida, não olhava sequer para a criança que tinha ao peito, olhava vagamente para o alto (O Castelo, p. 16).

Ainda, simbolicamente, em *O Castelo*:

O castelo, cujos contornos começavam a esbater-se, permanecia em silêncio, como sempre, K. nunca lá vira o mais pequeno sinal de vida, talvez não fosse possível distinguir nada a esta distância, e no entanto, era isso que os olhos pediam, recusavam-se a tolerar o silêncio. Quando K. olhava para o castelo, por vezes sentia que observava alguém que estivesse tranquilamente sentado e olhasse em frente, não alguém perdido em pensamentos e assim isolado de tudo à volta, mas alguém livre e sem cuidados (p. 95)

Perdida em pensamentos parece ter estado a mãe de Kafka que parecia ter um traço depressivo, sempre submissa ao pai. O desejo de Kafka poderia ser que alguém olhasse para ele nos olhos, *recusava-se a tolerar o silêncio* como não pode sentir o vazio

deixado pela ausência do olhar da mãe. Talvez fosse aí que *nuca vira o mais pequeno sinal de vida*. É o pequeno *Hans* que vem pedir ajuda ao *agrimensor* para salvar a mãe que está muito doente, que, aflito e cheio de fome e de sede de amor espera poder salvá-la e vê-la mais feliz, mais *livre e sem cuidados*, mais disponível e talvez essa seja a mesma mãe que *Gregor* encontra na morte desejada. A morte traz consigo o alívio da dor, como a mãe o fez algures, num tempo perdido, mais ou menos real, mais ou menos inventado.

É a ausência, o silêncio e a indisponibilidade da figura materna que parece propiciar, tanto a exacerbação da figura do pai como o arcaísmo do superego. Eis a forma como tal deve ser entendido: é pelo facto de Kafka nunca ter sentido que foi amado pela mãe de forma exclusiva, de um modo dual, que a presença do pai ganha contornos tão exacerbados. Uma fragilidade de nível narcísico, constituída *à priori*, propicia uma fantasia de que a presença do pai é a causa da ausência da mãe. Em *Conflito Edipiano e Superego*, Melanie Klein diz-nos: " *a frustração oral desperta na criança um conhecimento inconsciente de que os pais desfrutam prazeres sexuais mútuos e uma crença inicial de que eles são de tipo oral*. (1997, p. 152).

Kafka, fragilmente ligado a uma mãe doente, a mãe de *Gregor*, a mãe de *Hans*, o castelo mudo, tem a fantasia de que *o choro da criança é abafado pelo barulho da oficina de latoeiro*, ou que a angústia não é ouvida pelo ruído de um terceiro que a cala, que a *abafa*. Contudo, penso que o aparecimento desta fantasia, em Kafka, não tem só que ver com uma fabricação mitológica em face da frustração ou um qualquer tipo de intuição que seja desperto na criança durante a posição depressiva. Observe-se o diálogo entre o *agrimensor* e a *estalajadeira* n' *O Castelo*:

«Outra vez os ajudantes» disse ele à estalajadeira, desculpando-se, e apontou para fora. Mas ela não fez caso, tirou-lhe a fotografia das mãos, observou-a, alisou-a e enfiou-a de novo debaixo da almofada. Os seus movimentos eram agora mais lentos, mas não por cansaço, antes pelo peso da memória. Quisera contar uma história a K. e ao pensar

na história, esquecera-se de K. Brincava com as franjas do xaile. Só passado algum tempo olhou para cima, levou a mão aos olhos e disse: «Este xaile também é de Klamm. E ainda a touca. A fotografia, o xaile e a touca, são as três lembranças que tenho dele. Não sou jovem como Frieda, não sou tão ambiciosa como ela e nem sequer tão delicada, enfim, sei governar a minha vida, mas uma coisa tenho de confessar: sem estas três coisas não teria conseguido ficar aqui durante tanto tempo, o mais provável é que não tivesse ficado aqui nem mais um dia (...)

K. sentia-se pouco à vontade com estas histórias por muito que lhe dissessem também respeito. «Há quanto tempo aconteceu tudo isso?», perguntou ele com um suspiro.

«Há mais de vinte anos» disse a estalajadeira, «há muito mais de vinte anos». (O Castelo, p. 78)

Ora, a estalajadeira, é um personagem materno (é a mãe de *Frieda*, a amante de *K.*) dotada de uma profunda ausência de empatia para com o seu interlocutor (que se torce para estabelecer uma relação com ela e para agradar-lhe), e que está indisponível porque tem investida uma relação com outro homem. Aparece aqui uma questão que é da ordem do *espaço psíquico disponível para a criança por parte do materno*. É uma questão da quantidade de investimento que é utilizado para estabelecer relação com o sujeito, quantidade que é escassíssima porque o espaço interno da *estalajadeira* está totalmente ocupado pelo seu romance com *Klamm*, ficando *K.* reduzido a um mero observador, um mero receptáculo das suas histórias. Pensamos, contudo, que este romance que aconteceu há muitos anos, há mais de vinte anos, que o amor antigo da *estalajadeira* que acaba por devorar o seu espaço psíquico, o mesmo que utilizaria na relação com os seus objectos reais é o amor pelo seu próprio objecto edipiano. De salientar será que a *estalajadeira* é casada, mas o seu verdadeiro amor era *Klamm*.

Porque a mãe de Kafka *demasiado fiel ao pai amando-o demais para que pudesse ter constituído uma força espiritual autónoma e permanente na luta travada pela criança* (Carta ao Pai, p. 36) é hiperdependente e entregue, mas talvez não do marido, antes em relação ao seu próprio pai, presa a um amor impossível que lhe retira a

possibilidade de se viver no presente e a disponibilidade interna que utilizaria de forma livre e desimpedida na relação com os filhos. O amor ao pai real não tira o lugar à criança, mas pelo contrário, parece-me que poderá fortalecê-lo. Portanto, poder-se-á assumir que a fantasia de que a mãe contém incorporados os pénis agressivos do pai é produto *a)* da frustração que Kafka sente face à indisponibilidade da mãe, *b)* da intuição de um rival precocemente aparecido que o sujeito não vê, mas que sente ser a causa dessa indisponibilidade e *c)* dos ataques agressivos ao rival no interior da mãe que produzem, por reintrojecção dos conteúdos projectados, a concepção de um interior materno carregado de terríveis pénis perseguidores. Em rigor, o pai todo-poderoso de Kafka não é, pensamos, o pai real, mas um objecto mítico, um rival muito mais poderoso que intui estar no interior da mãe, ocupando o espaço que lhe estaria destinado. Por consequência, penso que a concepção de um interior materno cheio de pénis persecutórios e castradores são, em Kafka, produto de um paterno que se encontra, efectivamente, ao nível fantasmático, dentro da mãe, combinado e ligado a ela por vínculos que a criança quer destruir a fim de recuperar o espaço que lhe é destinado. Aparece, portanto, não sob a forma de objecto mitológico constituinte das primeiras atribuições de significação para a ausência do materno, mas sim como causa da frustração. A questão da diferenciação ausência vs. frustração parece importante aqui, a fim de diferenciar bom casal de pais internos e mau casal de pais internos. O primeiro surge quando a ausência da mãe não é muito frustrante, seja porque aparece mais tarde, (depois de um período de onipotência primária bem estabelecido, de relação dual e exclusiva satisfatória) seja porque a criança tem um vínculo mais forte com a mãe, que também a fortalece em tais momentos. O segundo, quando a ausência aparece cedo demais (em detrimento da vivência de onipotência primária), quando a mãe não está disponível, ficando a criança mais fragilizada, portanto, mais facilmente frustrada. No caso de Kafka, pensamos que a ausência não se põe no sentido físico, mas sim no sentido de indisponibilidade psíquica, portanto, talvez de forma constante e continuada (o que não é ausência, mas frustração). É a frustração que provoca ódio e vontade de destruir os objectos internos dentro da mãe. A intrusão precoce de um rival na relação dual, e a sensação de que é esse o verdadeiro objecto de amor da mãe é bem patente

no discurso de Kafka quando se percebe que este não fantasia sequer a possibilidade de rivalizar com o pai. Kafka sente, pura e simplesmente que não é ele próprio o objecto de amor da mãe. Vejamos como continua o excerto que citámos da carta:

Ela amava-te demais, e era-te demasiado fiel para que pudesse ter constituído uma força espiritual autónoma na luta travada pela criança. Um instinto de criança acertado, de resto, pois a mãe, com o passar dos anos, ficava cada vez mais ligada a ti, enquanto ela, no que lhe dizia respeito, mantinha a sua independência nos limites mínimos, de forma delicada e meiga, sem nunca te magoar de facto. Com o passar dos anos, ela aceitava, de forma cada vez mais incondicional e cega, mais pela sensibilidade do que pelo entendimento, os teus juízos e sentenças (p. 36).

Ora, tanto n'*O Castelo*, como n'*O Processo*, não é a mãe submissa de Kafka que se vê aparecer, mas a fantasia constante de que no interior do materno residem os pénis do pai, objectos intrusivos que ocupam o seu espaço interno, aquele que lhe estaria dedicado; como *Klamm* que rouba a atenção da estalajadeira. Observe-se a cena em que o *agrimensor* conhece *Frieda*:

Na estalagem, uma rapariga vem servir cerveja a *K*. Pequena, loira, frágil, com feições tristes, *surpreende* contudo, *pelo seu olhar, um olhar de superioridade*. *K*. não deixa de observar *Frieda* enquanto ela fala com outra rapariga e, para chamar-lhe a atenção, pergunta-lhe se conhece *Herr Klamm*. A amiga ri sem explicar porquê. *Frieda* pergunta a *K*. se *quer ver Herr Klamm* e põe-no então a espreitar por um buraco que havia na parede e *que claramente tinha sido furado apenas para deixar espiar*. Pelo buraco, vê-se toda a divisão contígua. Ao centro, sentado numa poltrona à secretária, está *Herr Klamm*, um homem mais velho de estatura mediana, bigode preto e comprido, e cujas lunetas colocadas de viés lhe escondem os olhos com o reflexo. A mesa está de lado, mas o homem encontra-se de frente e *K*. olhava directamente para o seu rosto. Sobre a mesa está um copo de cerveja. *Frieda* diz-lhe que estivera ali há pouco e *K*. pergunta-lhe se ela tem de retirar-se. Esta diz-lhe que não, que poderá estar ali o tempo

que quisesse. Sussurra então à rapariga se conhece bem *Herr Klamm*. Ela conhece-o *muito bem* e, endireitando-se involuntariamente, de novo erguendo para *K. aquele olhar triunfante*, diz-lhe «*na verdade sou sua amante*».

Salienta-se, em primeiro lugar, o seu *olhar de superioridade*. É uma rapariga frágil, mas existe nela qualquer coisa que a fortalece. *K.* sente-se imediatamente atraído por ela e resolve pedir-lhe ajuda no seu caso, também para aproximar-se. Existe um momento de cumplicidade entre os dois, quando ela lhe pergunta se ele quer olhar pelo buraco da parede, que representa a entrada para o seu interior, para o interior de feminino e do materno. O facto de esse buraco servir para espiar e não para *entrar*, só para ver e não para penetrar encontra a causa no desenvolvimento posterior: é que lá reside *Klamm*, que está sentado de frente, em posição de ataque (pensamos que a frontalidade entre dois homens é representante do confronto agressivo, ao contrário da lateralidade, na cooperação, e ainda do face-a-face heterossexual representando a relação mãe-bebé e o coito frontal), contudo não se lhe vêem os olhos, da mesma forma que *K.* só está a olhar para ele e não a enfrentá-lo verdadeiramente - *quem não vai a jogo também não é atacado*, necessidade de distanciamento, que a possibilidade de um confronto real acarreta medo e tensão, a mesma tensão que é sentida no acto do coito, e que já tinha sido observada no capítulo anterior. E, em seguida, se se atender à associação de ideias percebe-se que a presença de *Klamm* no quarto contíguo exclui imediatamente a presença de *K.* no interior de *Frieda*: o copo de cerveja em cima da mesa de *Klamm* - tal como a cerveja que *Frieda* tinha trazido a *K.* - representa, pensamos o facto de *Frieda* também alimentar *Klamm*. Por isso é que *K.* lhe pergunta, logo em seguida, se ela *tem de ir embora*, pelo medo da perda do objecto de amor para o objecto rival. Ela diz-lhe que não, mas depois *K.* descobre que *Frieda* é noiva de *Klamm* que vai dar mais ou menos no mesmo (o *olhar de superioridade* de *Frieda* reside no facto de ela conter, incorporado, *Klamm*). É mais ou menos o mesmo porque existe uma diferença importante entre um pensamento que liga *Frieda* a *Klamm* e uma fantasia de que *Klamm* reside no seu interior. E essa diferença é tão mais importante quanto mais verificamos que, ainda que, entretanto, *Frieda* deixe *Klamm* para ficar com o *agrimensor*, o facto é

que *Klamm* continua a existir enquanto *Senhor do Castelo*, governante de toda a aldeia e que, durante a narrativa, continua a ser um rival a combater.

Por conseguinte, o encontro de *K.* com *Frieda* leva-nos a três movimentos intrapsíquicos: *a)* que dentro de *Frieda* se encontra o pai em posição de ataque; *b)* que, por consequência, *K.* não pode entrar dentro de *Frieda*, restando-lhe a possibilidade de *ver, observar*, por medo do confronto com um monstro tenebroso interno (o *voyeurismo* característico do universo kafkiano) e *c)* que esse monstro é alimentado por *Frieda*, ou seja, o seu espaço interno não pertence a *K.* única e exclusivamente.

É a partir das presentes coordenadas que é desenvolvida a grande aventura d'*O Castelo*. A narrativa organiza-se sobre a absoluta necessidade do resgate do espaço interno materno, o que implica um confronto ou antes, um encontro, entre *K.* e *Klamm*. Toda a narrativa d'*O Castelo* é centrada nesta estranha necessidade de *K.* em encontrar-se com *Klamm*, coisa que nunca chega a acontecer, mas que é o ponto central da história. Encontro audacioso, temido mas absolutamente necessário. E fará muito sentido, quanto a mim, pensar que a necessidade de *K.* encontrar *Klamm* é símbolo de uma justa e certa saída possível para a resolução da ansiedade que é sentida por *K.* no acto do coito (com *Frieda*). Por conseguinte, o principal desencadeador da urgência do encontro entre *K.* e *Klamm* é exactamente a sua relação com *Frieda*, como é expresso na narrativa em variadíssimos momentos. A questão, julgo, põe-se em termos de potência (ou de onipotência do pénis, como Klein lhe chamou) para transgredir os pénis no interior da mãe. Veja-se, a forma como o *agrimensor* responde à *estalajadeira* quando esta o questiona acerca da sua aparentemente injustificada *teimosia* em encontrar-se com *Klamm*:

«Com certeza» disse *K.*, «Mas é difícil dizer o que quero dele. Antes de mais, quero estar perto dele, depois quero ouvir a sua voz, depois quero saber como reage ao nosso casamento; aquilo que eu ainda tiver para lhe pedir dependerá de como decorrer a

entrevista. Talvez falemos de várias coisas, mas o mais importante para mim é estar frente a frente com ele (p. 85).

Em primeiro lugar, *K.* quer saber qual a qualidade dos pénis internos, i.e., se são muito perigosos ou se são mais afáveis. Neste contexto, *estar perto dele, ouvir a sua voz* relaciona-se com a necessidade de figurar, de dar forma e de submeter à prova da realidade um fantasma que é situado e proveniente das partes mais arcaicas da mente, que é totalmente invasivo e que dificilmente consegue ser fixado, trabalhado e significado pelo ego (*Klamm* nunca chega, realmente, a aparecer, tal como as altas Autoridades d'*O Processo*). Depois, quer saber como é que eles se comportam na possibilidade de coito, *como é que ele reage ao nosso casamento*. A forma como *K.* se comportará durante o combate no acto do coito, *aquilo que eu tiver para lhe pedir depende da forma como correr a entrevista*, diríamos, depende da forma como o encontro (com *Frieda*) correr. *O mais importante, contudo, é conseguir estar frente a frente com ele*, ou seja, ultrapassar o seu próprio medo em relação aos conteúdos internos de *Frieda*, encontrando-se efectivamente com eles no interior da mulher (e *Frieda* usa um chicote para *pôr na ordem* os funcionários do castelo). Da mesma forma, pensamos que o principal motivador das características da personalidade de *Frieda* que é descrita muitas vezes de forma quase infantil representa uma maneira de tornar menos perigosos os seus conteúdos internos.

No capítulo anterior, foi dito que a reivindicação da mulher para *K.* de *O Processo*, continha grandes quantidades de agressividade porque, ao conceber o seu interior como um lugar persecutório, o coito implicaria um ataque destrutivo aos seus pénis internos, por consequência, um ataque, também à mulher. Mas penso que tal acontecia somente n'*O Processo*, uma vez que aí, o interior da mulher era particularmente ameaçador, tanto que não existe, na obra, referência a nenhum acto genital, antes pelo contrário, existe um tremendo sentimento de culpabilidade e uma poderosa defesa obsessiva de retenção da agressividade. Por outras palavras, n'*O Processo*, a questão por-se-ia ao nível do potencial destrutivo do pénis, tanto o do sujeito como o do pai no interior da mãe. Ao

contrário, n'*O Castelo*, o conflito desenrola-se ao nível da coragem, mais no âmbito da força e da robustez do sujeito (não de agressividade), dirigindo-se, principalmente às possibilidades reparadoras do coito. N'*O Castelo*, existe uma maior participação, não só do afecto, como também da genitalidade. E pensamos que tal se deve, principalmente (movimentando-nos somente no interior da narrativa) ao facto de a presença de *Frieda*, um objecto de amor correspondido, fortalecer *K.* do ponto de vista afectivo. A mãe interna aparece, desta forma, como um objecto mais disponível, que alimenta e gratifica, tranquilizando o sujeito e constituindo uma possibilidade de relação amorosa. Paralelamente, se se consultar a biografia de Kafka, poder-se-á observar que os anos que precederam a escrita d'*O Processo*, não são preenchidos por nenhum romance significativo, ao passo que *O Castelo*, escrito mais tarde, aparece depois de Kafka ter estado com Milena, Felice e Julie.

Da mesma forma, pensamos ser importante a presença serena de *Barnabás*. *Barnabás* é o mensageiro entre *Klamm* e *K.*, cuja doçura pensamos representar um tipo de ligação homossexual entre o sujeito e os outros homens, de forma a tentar transformar a tonalidade destrutiva dos pénis no interior do materno numa presença mais agradável, como forma de reassseguramento da sua benignidade. Antes de desenvolvermos o presente movimento, observe-se a forma como a presença de *Barnabás* é introduzida:

Estava vestido quase todo de branco, a roupa não parecia ser de seda, era roupa de Inverno como usavam os demais mas era delicada e festiva como se fosse de seda. O rosto era claro e franco, os olhos muito grandes. O sorriso era invulgarmente encorajador; levou a mão ao rosto, como se quisesse espantar o sorriso, mas sem conseguir. «Quem és tu?» perguntou *K.* «O meu nome é *Barnabás*», disse ele, «sou um mensageiro» Enquanto falava, os lábios abriam-se e fechavam-se com movimentos viris mas ainda assim brandos (*O Castelo*, p. 26)

A qualidade benigna de *Barnabás* é clara, bem como a tonalidade homossexual da sua descrição. Ora, se atendermos ao facto de *Barnabás* ser um mensageiro, de um lado,

aparece-nos a concepção de ligação, de outro, o facto de a mensagem ser um *meio* de chegar a alguma coisa. Aliás, nem é preciso ir tão longe, basta que nos centremos sobre o sentido manifesto e o percorramos até ao nível de significação interna. *Barnabás* é um personagem dócil cuja missão é fazer chegar as mensagens de *K.* a *Klamm* e de *Klamm* a *K.*, ou seja, é representante de uma ligação homossexual entre Kafka e os outros homens que visa operar sobre os pénis agressivos no interior do materno.

Parece possível, ainda, estabelecer um paralelismo entre *Barnabás* e a ligação de Kafka ao pai real, cujo colorido homossexual mostra esta absoluta necessidade de encontrar uma forma de modificar a qualidade agressiva dos pénis internos, tanto no seu interior como no interior da mãe, como uma espécie de prova da realidade para os seus conteúdos persecutórios. Contudo, devido à natureza autoritária do pai real, tal não serviu mais do que a exacerbação desta concepção agressiva do masculino.

Por conseguinte, o conflito sobre o qual se centra *O Castelo*, a necessidade de *K.* estar *frente a frente* com *Klamm* assenta nos conflitos provenientes do reaparecimento da libido genital a par com as novas tarefas que se apresentam ao sujeito. E elas são, não só a capacidade ou incapacidade de transgredir os pénis no interior da mulher aquando do acto do coito mas também, em equivalência simbólica, a capacidade de *K.* transgredir o seu próprio superego arcaico, de reivindicar para si a coragem e a valentia na relação com o mundo, a condução activa da sua própria vida, o *tomar as rédeas* do próprio destino. Tarefas que pertencem ao Ego, que se desenvolve na necessária transgressão de obstáculos, os mesmos que outrora o oprimiam, seja pela culpabilidade, seja pelo medo retaliatório. Passiva e submetido à acção dos seus próprios objectos persecutórios, amarrado outrora o ego por medo do superego arcaico, *K.* de *O Castelo* presta-se a combatê-lo e a resgatar o seu espaço no interior da mulher, que é o mesmo que dizer, a afirmar-se segundo as linhas masculinas, como um sujeito de desejo e como um homem adulto na vida.

É por isto que existem dois espaços representantes do materno, n'*O Castelo*:

Frieda enquanto objecto de amor de *K.* e todo o território do castelo, representante do mundo exterior e da sociedade: *K.* tem o amor de *Frieda* mas não tem lugar na aldeia, como não o teve no interior da mãe. Com efeito, o problema de *K.* põe-se, também, ao nível do espaço que tem de reivindicar para ele dentro do território, o lugar que pertence à criança dentro do materno e ao homem no mundo em geral, com todas as formas masculinas de aí se afirmar. É a partir da chegada à área do castelo que se inicia a narrativa, e não a partir do encontro do *agrimensor* com *Frieda*. Pensamos que esse encontro é, na verdade, um motivo que despoleta uma necessidade mais antiga. A verdade é que o início d'*O Castelo* é, desde logo, marcado por um sentimento de exclusão da parte do próprio espaço físico. Quando *K.* chega ao castelo, não tem lugar onde dormir, o estalajadeiro não tem nenhum quarto livre, pelo que acaba por ficar a dormir na sala. Como se não bastasse, a primeira fala do conto consiste no *filho do castelão* que vem dizer a *K.* que *a aldeia é propriedade do castelo e que ninguém ali pode morar ou pernoitar sem autorização do conde* (*O Castelo*, p.7).

Ora, em relação a esta tarefa de reivindicação do lugar do homem no mundo e os obstáculos que ele tem de ultrapassar, Grotstein (2001) põe-na mesmo ao nível do desenvolvimento normal. Neste contexto, justifica-se um paralelismo da aventura de *K.* com o mito grego do Labirinto do Minotauro que pelo autor fora revisitado a propósito dos estágios primitivos do Complexo de Édipo.

O Minotauro é um ser com características humanas e animais, filho do adultério de Pasífae, rainha de Creta, com um touro branco. Minos, rei de Creta, marido de Pasífae, irado com a infidelidade da mulher e com o fruto daquela união, confia ao arquitecto Dédalo a missão de construir um labirinto para aí encerrar o Minotauro. Era uma prisão subterrânea na qual o arquitecto arranjou desvios e cruzamentos tão enganadores que aquele que aí penetrasse não mais poderia encontrar o caminho de regresso. No centro, estava o Minotauro, alimentando-se da carnificina de sete rapazes e sete raparigas.

Mas o rei de Atenas tinha um filho, Teseu que, indignado com os festins

canibalescos em Creta, presta-se a arranjar forma de percorrer o labirinto e matar o terrível monstro. Teseu era um rapaz muito belo, com uma força pouco comum e um físico elegante, de belos cabelos louros, pelo que causou uma profunda impressão a Ariana, meio-irmã do Minotauro, filha dos reis de Creta. Ariana resolve ajudar Teseu, e para tal, dirige-se a Dédalo que lhe dá um fio mágico, e que, ao desenrolar-se, devia permitir a Teseu encontrar o caminho de regresso no labirinto. Assim, graças ao «fio de Ariana», Teseu entrou no labirinto, localizou o Minotauro, matou-o e saiu triunfalmente.

Uma das interpretações possíveis do mito é a de que o labirinto representa o interior da mãe no qual está encerrado um monstro tenebroso. A tarefa heróica de Teseu foi, não só localizar o Minotauro no labirinto mas também matar este primitivo rival para defesa da integridade das crianças daquela terra, durante o Complexo de Édipo matriarcal.

As experiências que o bebé sofre são como uma jornada mítica na qual obstáculos parecem ser-lhe colocados e devem ser superados, como se alguma divindade estivesse continuamente testando a coragem e o heroísmo do bebé. O sofrimento que pode ser tolerado sem o bebé sucumbir ou render-se é o teste da sua resistência e constitui um certificado de um "ensaio por provação". A habilidade do bebé de enfrentar obstáculos, como tarefas impessoais para serem lidadas, atesta a sua coragem equanimidade e maturidade, tanto quanto a sua objectividade. Destes ritos de passagem, o bebé realiza o status de herói e os sucessivos objectos que ultrapassa constituem *Objectos de Desfio*. O bebé torna-se definido na sua interacção na confrontação com o objecto persecutório. Dito de outra forma, o objecto persecutório ou o objecto superegíco primitivo, o Minotauro metafórico é um desafio para o sujeito à medida que parece colonizá-lo sob a sua hegemonia; tende a impôr o seu nome e opinião sobre o sujeito para submetê-lo mimeticamente. Porque o objecto lança um encanto hipnótico sobre o sujeito (por causa da identificação projectiva do último sobre ele), de forma cúmplice, ele acredita que perdeu a sua vontade e está sob o domínio deste estranho dentro do Self (Grotstein, 2003, p. 293)

Pensamos que a severidade do superego de Kafka, este monstro tenebroso que o assalta, bem como uma tendência contínua para se sentir fracassado, incompetente, inseguro, um anti-herói e um perdedor masoquista provêm da perda desta primeira batalha que foi a de não conseguir vencer o *minotauro metafórico*, objecto que ganha os contornos (ou que não tem contornos de todo) de um monstro interno, um terrível rival precocemente encontrado e que, caso não seja vencido, toma as proporções de um

superego muito arcaico que constrange toda a possibilidade de realização do sujeito. Este gigante incognoscível aparece, para além disso, como impossibilitador da resposta materna, bloqueia a ressonância da voz do bebé dentro do materno, o que vai ter consequências ao nível da recepção da existência do bebé por parte da mãe. Para *K.*, a importância da tarefa heróica de matar este monstro no interior da mãe, *Klamm*, e reconquistar aí o seu lugar poderá ser equivalente à primeira jornada do bebé em direcção à capacidade ontológica de *ser corajoso, competente, de enfrentar e realizar*.

Adicionalmente, pensamos que muitas das dificuldades que Kafka encontra, não só ao nível da concepção de um encontro realizado entre *K.* e *Klamm*, como também ao nível da figuração e condições de representabilidade da personagem *Klamm* reside no facto de este se constituir como uma forma de *objecto subjectivo*, da maneira como foi concebido por Winnicott, e é também neste sentido que Grotstein avalia a qualidade do Minotauro metafórico. Quer o seu aparecimento se dê por meio da sensibilidade do bebé às características do mundo interno da mãe, quer seja produto da intuição da relação que a mãe estabelece com o pai, o Minotauro aparece sempre como personificação dos sentimentos de ódio que surgiram no intuir dessa ligação da parte do próprio sujeito, i.e., é sempre uma configuração mitológica, um primeiro momento narrativo suscitado pelo afecto. Observe-se a descrição de *Klamm* e compreenda-se o seu valor profundamente enraizado na subjectividade criadora:

Mas sobre Klamm sempre falamos por vezes, ainda nunca vi Klamm, tu sabes que Frieda não gosta de mim e que por isso nunca me deixaram vê-lo, mas a sua aparência é bem conhecida na aldeia, alguns viram-no com os próprios olhos, todos ouviram falar dele e testemunhos, desde boatos e também algumas deturpações intencionais resultou uma imagem de Klamm que em traços largos corresponderá à verdade. Mas apenas em traços largos. Em tudo mais, é uma imagem inconstante, e talvez nem seja tão inconstante como o aspecto real de Klamm. Dizem que ele se parece de uma maneira quando vai à aldeia e de outra completamente diferente quando se vai embora, antes de beber cerveja e depois de beber cerveja, a dormir e acordado, sozinho e a

conversar, e ainda, o que já é mais compreensível, que é tão diferente lá em cima no castelo que quase não se reconhece. E mesmo só aqui na aldeia há relatos de diferenças, diferenças na altura, na postura, na barba, só a respeito da roupa os relatos são felizmente unânimes, Klammm usa sempre a mesma roupa, um fato preto com uma jaqueta de mangas compridas. Ora, estas diferenças são um truque de magia, é claro, são até bastante compreensíveis, resultam sim do estado de espírito no momento, da agitação, das incontáveis gradações da esperança ou desespero em que se encontra o observador (O Castelo, p. 167).

Tal parece tão relevante quanto o encontro e a configuração física de Klammm, a necessidade, por parte de Kafka, de submeter o seu medo a um tipo de *teste da realidade* se tornará uma forma acertada de *destruição do objecto subjectivo* para que assim não seja o real assaltado pelas suas próprias criações e projecções, e surja uma nova relação com a alteridade, uma alteridade que é sentida enquanto tal, num sujeito e numa visão do mundo mais límpida, mais purificada, num homem capaz de apreender o real em toda a sua diversidade, num sujeito menos tenso e mais forte, menos medroso e menos infeliz, mais valente e mais corajoso.

Com tudo isto, não se desmente o quadro de culpabilidade e de inferioridade que se desenhou como sendo resultante da relação de Kafka com o pai real. A verdade é que, tanto este se mostra carregado de qualidades do objecto subjectivo, que é o mesmo que dizer, exacerbado no seu poder pelos aspectos projectivos do sujeito, quanto a sua relação com ele se torna tão mais determinante. Porque a inferiorização e a humilhação do sujeito por parte do objecto trazem o suplício de perder terreno dentro do materno, e um cada vez maior sentimento de desesperança na capacidade de luta, de coragem e de reconquista do seu lugar. As humilhações do pai ganham, assim, uma relevância que se põe a um nível existencial, do direito de lutar por um lugar no mundo, que é o mesmo que dizer, por um lugar no interior do outro. Kafka sabe que as consequências que a sua relação com o pai têm, não são da ordem daquela relação especificamente, que o problema não se põe ao nível do pai real, do pai edipiano e nem é essa a figura que

Kafka quer destruir. Ao contrário, precisa dela para que possa, por identificação, sentir que tem alguma coragem e alguma força para lutar com o seu demónio interior. E as fragilidades que o pai lhe aponta trazem à memória o seu sentimento de incompetência, a sua falta de coragem e valentia na primeira batalha. Ressoam, portanto, na angústia de abandono e numa luta perdida, fracasso que o pequeno Kafka pensa que é da sua própria responsabilidade. Não foi valente o suficiente para conquistar o seu território dentro do materno. O problema é que, nem o território precisa de ser conquistado nem a luta tinha de ser travada daquela maneira porque o lugar do filho dentro da mãe pertence-lhe e os Minotauros parecem mais fortes e assustadores se não se tem o fio de Ariana. Em relação à preocupação e ao conflito de Kafka com o pai real, é um problema de falta de a(c)ertividade:

- Não te iludas - disse o padre.

- A que respeito podia eu iludir-me? - perguntou K.

- Estás enganado a respeito do tribunal - respondeu o padre. - Nos escritos que servem de introdução à Lei fala-se dessa ilusão: «Em frente da Lei está um porteiro; um homem que vem do campo acerca-se dele e pede-lhe que o deixe entrar na Lei. O porteiro, porém, responde-lhe nesse momento que não pode deixá-lo entrar. O homem medita e pergunta-lhe então se mais tarde terá autorização para entrar. "É possível" responde o porteiro "mas agora não pode ser". Como o portão que dá acesso à Lei se encontra, como sempre, aberto, e o porteiro se afasta um pouco para o lado, o homem inclina-se a fim de olhar para o interior. Assim que o porteiro repara nisso diz-lhe, rindo-se: "se se sentes tão atraído, procura entrar a despeito da minha proibição. Todavia, repara: sou forte e não passo do mais ínfimo dos porteiros. De sala para sala, porém, há outros porteiros, cada um deles mais forte do que o anterior. Até o aspecto do terceiro guarda é para mim insuportável". O homem do campo não esperava encontrar tais dificuldades; "a Lei deveria ser sempre acessível para toda a gente" pensa ele; porém, ao observar melhor o porteiro envolto no seu capote de peles, o seu grande nariz afiado, a longa barba rala e negra à moda tártara, acha que é melhor esperar até darem-lhe autorização para entrar. O porteiro dá-lhe um escabelo e diz-lhe que se sente ao lado da porta. Durante anos ele permanece sentado. Faz numerosas tentativas para ser admitido e fatiga o porteiro com os seus pedidos. Aquele, de vez

em quando, faz-lhe perguntas sobre a sua terra e sobre muitas outras coisas, mas duma maneira indiferente, como fazem os grandes senhores, e no fim, diz-lhe sempre que não pode deixá-lo entrar. O homem, que se proveu de amplos meios para a sua viagem, emprega tudo, por mais valioso, para subornar o porteiro. Este, com efeito, aceita tudo, mas diz: "só aceito o que me dás para que não julgues que descuraste alguma coisa". Durante aqueles longos anos o homem olha quase ininterruptamente para o porteiro. Esquece-se dos outros porteiros; parece-lhe que o primeiro é o único obstáculo que se impõe à sua entrada na Lei. Amaldiçoa em voz alta o infeliz acaso dos primeiros anos; mais tarde, à medida que envelhece, já não faz outra coisa senão resmungar. Torna-se acriançado e, como anos a fio estudou o porteiro, acaba também por conhecer as pulgas da gola do seu capote; assim, pede-lhes que o ajudem a modificar a atitude do porteiro. Por fim, a sua vista torna-se tão fraca que já nem sabe se escurece realmente à sua volta ou se é apenas ilusão dos seus olhos. Agora, porém, lobriga, no escuro, um fulgor que, inextinguível, brilha através da porta da Lei. Mas ele já não tem muito tempo de vida. Antes de morrer, todas as experiências por que passara durante esse tempo convergem para uma pergunta que, até essa altura, ainda não formulara. Faz um sinal ao porteiro para que se aproxime, pois o entorpecimento que o domina já não o deixa levantar-se. O porteiro tem de curvar-se profundamente, visto que a diferença das estauras se modificara bastante. "Que queres tu ainda saber?" pergunta o porteiro "És insaciável". "Se todos aspiram a conhecer a Lei" diz o homem "como se explica que durante estes anos todos ninguém, a não ser eu, pedisse para entrar? O porteiro reconhece que o homem já está perto do fim e, para alcançar o seu ouvido moribundo, berra: "Aqui, ninguém a não ser tu, podia entrar, pois esta entrada era apenas destinada a ti. Agora, vou-me embora e fecho-a (O Processo, p. 222, 223).

III

CONCLUSÃO

Notas sobre Kafka, a Dor, a Literatura e o Sonho ou *A Agonia do Insecto*

Uma das histórias mais bonitas que tive o prazer de ouvir foi Kafka quem me contou. Era a história da certeza de um abandono absoluto, de uma profunda solidão; um tiro ofuscante à arrogância em cada um de nós, de tão certo que toca no lugar em que, também, cada um de nós, algures no tempo, ter-se-á certamente sentido um miserável insecto. Li, há pouco tempo, pela terceira vez, *A Metamorfose*, romance sobre o qual decidi não me debruçar porque o encanto que dele emana me pediu que permanecesse intacto. A atribuição de significação calaria, provavelmente, lugares de mim em que ele se inscreveu, lugares de empatia e de ressonância afectiva, silenciosa, e que foram, afinal, os impulsionadores do meu trabalho. Por conseguinte, muitos dos episódios d'*A Metamorfose*, não os entendo nem os quero entender. Decidi que o romance ir-se-ia manter como manifestação da mais profunda agonia kafkiana e que, durante todo o trabalho, o impacto estético que me causou dever-se-ia manter na minha *memória afectiva*, primordialmente ingénua, acompanhando-me como plano de fundo que deveria assim permanecer, como presença em mim e dado *vivificado* da *pessoalidade* de Kafka. Por conseguinte, tanto aquilo que me lançou para o presente trabalho como aquilo que procurou manter-se como força introdutória de todos os pensamentos e sentidos que eram produzidos encontraram um princípio sobre o qual *não sei pensar* e que, aliás, *não me parece teorizável, por ser da ordem da fusão e não-representável*. A experiência psíquica de empatia, que poderá ser definida pelos lugares de um sujeito que encontram uma ressonância emocional *viva* no interior de um outro sujeito, expressão, não daquilo que o segundo possa dizer sobre o primeiro, mas daquilo que o faz sentir impelido a transformar e a pensar uma *agonia* que foi sentida, por comunhão, dentro de si, encontra-se impossível de representar de forma justa e satisfatória porque a sua natureza

é primordialmente arcaica e experiencial.

Tal levar-nos-á, em associação, ao facto de muito da literatura em Kafka se situar ao nível do *não-pensamento*, da *não-significação*, que a sua narrativa essencialmente fenomenológica dirige-se mais para a área do *experienciar*, de um tipo de *agir* nos objectos através da experiência narrativa, quando *texto e sujeito se conjugam e atingem a sua máxima pregnância numa experiência transformadora*. Neste sentido, a literatura, em Kafka, assemelha-se a uma função primeira do sonho que é definida por Frederico Pereira como um *espaço potencial que conduz à experiência do Self*: "A área da experiência está, por consequência, aquém da significação e do sentido (...) é esse isso silencioso que por si e em si produz transformações internas na vida e no Self, e, portanto, na dinâmica da subjectividade. Transformações que ocorrem em áreas não ditas e não pensadas, e que só de forma muito indirecta podem acabar por ser conhecidas. (...) É nesta área do não-conhecido e do não-pensado que o sonho enquanto experiência se torna possível e é aí que o sonho e o sonhador se conseguem reunir num acordo mútuo. A relação de relativa exterioridade entre o sujeito e as suas produções mentais é reduzida ao mínimo, e o sujeito está em fusão com o seu sonho" (Pereira, 2000, p. 185). Em Kafka, a literatura põe-se como um espaço de jogo no qual o sujeito procura activamente, através da experiência de narração, através da vivência de um duplo que é ele mesmo, *K.*, - que tem início e se introduz como a letra do nome próprio, mas cujo final é desconhecido e, por isso mesmo, abre o destino daquilo que é *pessoal e próprio* ao infinito e ilimitado: viver e experienciar, resgatar a experiência do Self enquanto tal, aquela que é verdadeiramente transformadora.

Por outro lado, se a forma onírica *experimental* da apresentação do texto kafkiano me faz questionar acerca da importância da sua significação, o contínuo fluxo significante que nos aparece em Kafka poderá levar-nos a um tipo de *primazia do significante* que é totalmente alienante se não se relaciona, necessariamente, com uma concepção de *discurso enquanto verdade*, se não visa a tomada de consciência ao nível do significado, ficando o símbolo dotado de uma hiperrealidade ofuscante, lançado o

sujeito para a intensidade de uma vivência pelicular, imerso nos inúmeros significantes do seu discurso e cada vez mais perdido naquilo que o símbolo esconde. Nesse caso, o significado é equivalente ao território materno, cujo toque, mais do que interdito, é o interior da mãe ao qual é impossível aceder, inalcançável, silencioso no eco da existência da criança, na recepção do seu próprio experienciar e, por isso mesmo, também ele pelicular ou impenetrável. E assim, a abundância significativa não é mais que uma *insuficiência significativa* para aquilo que é pré-sentido, que é fenomenologicamente experimentado pela criança, e que não fez eco no interior do materno. Não pode, assim, ser traduzido ou transformado por esta através da sua própria instrumentalização significativa. Há uma clivagem entre o significante e o significado em Kafka, há uma experiência que não é narrada, lugares que não se sabem dizer e há ditos que não se ligam ao interior profundo. Por isso, o absurdo, a vivência de insignificação e de incognoscibilidade do Self e do mundo, das motivações e dos sentidos, aparece, não só como contrainvestimento pela agressividade que é inerente ao contacto, mas também, e em primeiro lugar, como agonizante inacessibilidade ao interior materno fecundo e transformador, também como impossibilidade de contacto, de ligação e de exploração desse mesmo interior.

Por isso decidimos abordar o texto kafkiano pelo significado, com a consciência de que isso também é uma transgressão e uma exposição do privado e do íntimo, mas também com a convicção de que não é senão a partir do íntimo que o discurso deve surgir, partindo dos lugares da empatia, trazendo ao conhecimento e à palavra um sujeito total e em verdade, esse mesmo sujeito sentido aceite e comunicável, compreendido e compreensível, não sozinho, mas acompanhado. E, na relação terapêutica, é o pré-sentimento (aqui deve ser, forçosamente um pré-sentimento) de que a aceitação é dirigida à totalidade do sujeito, não àquilo que o Outro consegue aceitar, o que faz desse Outro um sujeito desejante e, por isso mesmo, limitado e limitativo naquilo que consegue captar, poderá proporcionar ao Eu o crescimento da sua função integradora, animada e impulsionada pelo inconsciente ou por aquilo que ainda não foi trazido à palavra, mas que a ela poderá aceder, se isso for calmante e fecundo. É do

desenvolvimento dessa função, desse *narrar a verdade*, que nasce o sujeito desintoxicado, tranquilo, consciente e purificado.

Há dois lugares constituintes do *belo* no mundo: aquilo que não precisa de ser sabido, como *A Metamorfose*, e aquilo que brota no *não-dizível* da empatia silenciosa que impulsiona o pensamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bataille, G. (1998). *A Literatura e o Mal*. Lisboa: Vega (Obra original publicada em 1958)

Bion, W. R. (1961). Uma Teoria do Pensar. In E. Barros (Ed.), *Melanie Klein, Hoje, Vol. 1* (pp. 185-192). Rio de Janeiro: Imago.

Bollas, C. (1978). The Transformational Object. *International Journal of Psycho-Analysis*, 60, 97-107.

Camus, A. (2005). *O Mito de Sísifo: Ensaio sobre o absurdo*. Lisboa: Livros do Brasil (Obra original publicada em 1948)

Coimbra de Matos, A. (2001). *A Depressão*. Lisboa: Climepsi Editores.

Deleuze, G. (2000). *Crítica e Clínica*. Lisboa: Século XXI (Obra original publicada em 1993).

Deleuze, G. & Guattari, F. (2003). *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim (Obra original publicada em 2002).

Eco, H. (2001). *Semiótica e Filosofia da Linguagem*. Lisboa: Instituto Piaget (Obra original publicada em 1984).

Fairbairn, R. (2000). *Estudos Psicanalíticos da Personalidade*. Lisboa: Vega Editora.

Freud, S. (2001). *Totem e Tabu*. Lisboa: Relógio d'Água (Obra original publicada em 1913).

- Grotestein, J. (2003). *Quem é o Sonhador que Sonha o Sonho?*. Rio de Janeiro: Imago (Obra original publicada em 2000)
- Iser, Wolfgang (1978). *The Act of Reading: A theory of aesthetic response*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Jauss, H. R. (1993). *A Literatura como Provocação: história da literatura como provocação literária*. Lisboa: Vega (Obra original publicada em 1970).
- Klein, M. (1932). Estágios iniciais do conflito edipiano e da formação do superego. In E. Barros (Ed.), *Obras Completas de Melanie Klein, Vol. II. A Psicanálise de Crianças* (pp. 145-167). Rio de Janeiro: Imago.
- Klein, M. (1932). As relações entre a neurose obsessiva e os estágios iniciais do Superego. In E. Barros (Ed.), *Obras Completas de Melanie Klein, Vol. II. A Psicanálise de Crianças* (pp. 169-194). Rio de Janeiro: Imago.
- Klein, M. (1932). Os efeitos de situações de ansiedade arcaica no desenvolvimento sexual do menino. In E. Barros (Ed.), *Obras Completas de Melanie Klein, Vol. II. A Psicanálise de Crianças* (pp. 258-294). Rio de Janeiro: Imago.
- Klein, M. (1945). O complexo de Édipo à luz das ansiedades arcaicas. In E. Barros (Ed.), *Obras Completas de Melanie Klein, Vol. I. Amor, Culpa e Reparação e outros trabalhos* (pp. 413-463). Rio de Janeiro: Imago.
- Kundera, M. (1994). *Os Testamentos Traídos*. Lisboa: Edições Asa (Obra original publicada em 1993).
- Mijolla, A. & Mijolla-Mellor, S. (2002). *Psicanálise*. Lisboa: Climepsi Editores (Obra original publicada em 1999).

Milner, M. (1991). *A Loucura Suprimida do Homem São*. Rio de Janeiro: Imago

Pereira, F. (2000). *Sonhar Ainda: Do Sonho-Desejo-Realizado ao Sonho Emblemático*. Lisboa: Ispa.

Ricoeur, P. (1976). *Teoria da Interpretação*. Lisboa, Edições 70.

Segal, H. (1993). *Sonho, Fantasia e Arte*. Rio de Janeiro: Imago (obra original publicada em 1991).

Segal, H. (1991). Notas sobre a Formação de Símbolos. In Barros, E. (Eds.), *Melanie Klein, Hoje, Vol. 1* (pp. 167-183). Rio de Janeiro: Imago.

Todorov, T. (1979). *Teorias do Símbolo*. Lisboa: Edições 70

Wagenbach, K. (1999). *Kafka*. Lisboa: Círculo de Leitores (obra original em Alemão 1964).

Winnicott, D. W. (1971). *O Brincar e a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago Editora.

Obras de Franz Kafka

Kafka, F. (2005). *A Metamorfose*. Lisboa: Relógio d'Água (obra original em Alemão 1915).

Kafka, F. (2002). *Antologia de Páginas Íntimas*. Lisboa: Guimarães Editores.

Kafka, F. (2004). *Carta ao Pai*. Lisboa: Relógio d'Água (obra original em Alemão 1919).

Kafka, F. (2006). *O Castelo*. Lisboa: Relógio d'Água (obra original em Alemão 1926).

Kafka, F. (2002). *O Covil*. Sintra: Colares Editora

Kafka, F. (2004). *O Processo*. Lisboa: Livros do Brasil (obra original em Alemão 1935).

Kafka, F. (2004). *Os Contos*. Lisboa: Assírio & Alvim.