

Histórias de cães

Gabriel Martins da Silva

^{1*} Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro / gabrielms8@gmail.com

Resumo:

O presente ensaio analisa a animalidade em Franz Kafka a partir do texto "Investigações de um cão" e da própria biografia do autor, entendendo que este tema não aparece como uma dimensão simplesmente metafórica, mas como uma espécie de colamento da escrita com o mundo, na qual a fronteira que separa texto-mundo e humano-animal é constantemente desafiada.

Palavras-Chave: Franz Kafka; autobiografia; animalidade; doença; fabulação; composição.

^{1*} Sociólogo e mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

De resto, procuro decifrar os desígnios do animal
— Franz Kafka

O título deste ensaio foi retirado de uma passagem dos diários de Franz Kafka, especificamente na entrada de 09/02/1915, em que se lê: “Ontem e hoje escrevi um pouco. A história do cão” (Kafka, 2021, p. 422). Apesar da anotação se referir a um outro texto da coletânea póstuma *Narrativas do espólio*, “Blumfeld, um solteirão de meia idade”, acredito que, pensando a obra de Kafka como um todo, o fraseado guarda uma particularidade semântica interessante. Ainda mais em se tratando do *topos* canino que parece insistir na obra de Kafka em sua extensão. Optei aqui pela tradução francesa em que se lê “Histoires de chiens”, na versão publicada como fragmento na edição especial do *Cahier de L’Herne* (Cahier de L’Herne N°108 : Kafka, p. 221).

1. Grafia de vida

“Investigações de um cão” de Franz Kafka foi publicado postumamente em *Narrativas do espólio*, livro que reúne parte dos seus escritos que sobreviveram ao tempo graças ao seu amigo Max Brod. Trata-se basicamente de uma história narrada em primeira pessoa por um cão velho, que, no alto de sua idade e de seu isolamento da comunidade canina, disserta sobre problemas estruturais da vida dos cães — como a alimentação de sua espécie, “o objeto principal de nosso pensamento” (Kafka, 2002, p. 158), nas palavras do cão-narrador —, além de tentar rememorar, a duras penas, alguns momentos decisivos de sua vida/formação².

A história começa com a localização parcial do narrador, um cão em idade avançada que vive excluído de sua comunidade, uma comunidade

² A ensaísta Marie José Mondzain, em seu livro mais recente sobre Kafka, chega a brincar no seu último capítulo com o nome da narrativa: poderia se chamar *Portrait de l’artiste en jeune chien*, em clara alusão ao livro de James Joyce (*Portrait de l’artiste en jeune homme*), um dos textos fundamentais do chamado *Bildungsroman*, em que o escritor irlandês conta os anos de formação de Stephen Dedalus.

heterogênea como, aos poucos, ele revela no texto. Apesar de exilado como um eremita, o narrador se sente pertencente a essa coletividade maior, integrado paradoxalmente a uma multidão, formada pelo ajuntamento compulsório dos cães, no qual as singularidades tendem ao comum. Além da sua localização afetiva em relação aos outros cães, o narrador completa que sua condição de ermitão lhe garante os meios para realizar suas *investigações* desesperançadas. Suas pesquisas, demonstradas numa cadência formalmente lógica, científica, são expostas ao longo da narrativa, numa sucessão de cenas que vão desde a rememoração obscura de sua infância, de situações peculiares junto a outros cães até as grandes questões insolucionáveis que norteiam os problemas metafísicos da comunidade canina.

Num esforço de rememoração de episódios da infância, o narrador conta do seu encontro com um grupo de cães. Este é um dos centros gravitacionais da história, na qual algumas questões são lançadas sem serem respondidas pelo autor, deixando entreabertos problemas que ecoam no resto do conto. Surgem em cena sete cães-músicos, das trevas à luz, produzindo sons horríveis, impossíveis de serem identificados pelo narrador, que não conseguia compreender como produziam tal ruído. Lê-se: “[...] aqueles sete grandes artistas musicais eram para mim tanto mais surpreendente e literalmente esmagadores. Eles não falavam, não cantavam, silenciavam em geral com uma certa obstinação, mas do espaço vazio conseguiam conjurar a música como mágica. Tudo era música” (Kafka, 2002, p. 151). Os cães-músicos se sustentam em duas patas — posição assumidamente vergonhosa do ponto de vista canino —, segurando nos ombros uns dos outros, criando uma formação que remete a um ritual. Naquela dança musicada e sem sentido, o cão-narrador se encanta e se espanta, sem conseguir decifrar a natureza musical e ritualística do acontecimento. Primeiro por se tratar de cães como ele, da mesma espécie, mas que, por sua condição de artistas, transgridem as regras estabelecidas no mundo canino. Os cães-músicos, apesar de partilharem a mesma espécie, eram mais velhos e de outra raça, o que logo se transforma em curiosidade e desejo de aproximação, de saudar aqueles que, apesar de

familiares, são absolutamente diferentes. A música se sobrepõe na cena e logo se torna impossível de ignorar, o som ruidoso se mistura ao uivo dos cães que violentam o narrador vitimado. O cão diz: “[a música] me era incompreensível, além de totalmente inacessível, fora das minhas possibilidades —, eu me admirava com a coragem que mostravam ao se expor aberta e inteiramente àquilo que produziam” (Kafka, 2002, p. 152). A impossibilidade de entender o que acontecia em meio a outros que, em princípio, são seus iguais, produz, no texto, um estranhamento reconhecível. Quer dizer, apesar de todos serem cães, o que os outros faziam não poderia ser compreendido, criando essa zona cinzenta, essa barreira comunicativa e enclausurante.

O cão-narrador não se contém e no meio do ritual grita perguntas aos outros cães. Eles não respondem. Ignoram solenemente a saudação do seu igual. Mas eles falam! O narrador sabe. Eles se comunicam entre si, apontam erros, cochicham, olham em direção ao narrador que esbraveja, mas não se dirigem a ele com respostas. Não responder a um outro cão é infringir a lei canina, a lei dos bons costumes, algo que eles já faziam produzindo o ruído violento e se equilibrando em duas patas.

O interessante dessa pequena passagem é justamente essa incomunicabilidade entre os seres que, apesar de iguais, pertencentes ao mesmo estrato ontológico na economia interna do conto, não se comunicam. No caso específico da passagem tratada, existem duas dimensões, ambas no domínio da linguagem: a música e a resposta. O cão-narrador não compreende a música dos cães-músicos, mas também não obtém respostas às perguntas que endereça, nessa espécie de presença surda que as perguntas produzem na história.

Aquilo que diferencia negativamente os animais humanos dos não-humanos pode ser justamente a linguagem, seja ela verbal ou musical, além, é óbvio, da pergunta, atributo primordial da filosofia. Não é humano aquele que não tem linguagem, aquele que não fala, aquele que não endereça perguntas, aquele que não filosofa. O animal é aí definido a partir da sua própria

negatividade. Inclui-se no domínio dos animais tudo aquilo que se exclui do domínio do humano.

Kafka, em uma das entradas de seu diário (19/09/1917), anota justamente sobre essa ambivalência indecível da comunicação do/com o animal, na qual eles, apesar de categoricamente não se comunicarem verbalmente conosco, humanos, em situações que excedem o campo da linguagem, estabelecem algum tipo de contato e respondem aos estímulos produzidos por seus “mestres”. Assim, a comunicação entre humanos e animais ocorre mediada por essa impossibilidade de se comunicar, escreve Kafka: “A rigor, me constroem como os animais [...] quando ordenamos que façam alguma coisa e, para nosso espanto, eles obedecem. Aqui, o caso só é mais difícil porque muitas vezes eles, num ou noutro momento, parecem acessíveis e inteiramente compreensíveis” (Kafka, 2021, p. 487).

2. Composição

Kafka dá início à escrita de “Investigações de um cão” em meados de 1922, durante sua aposentadoria compulsória aos 39 anos, concedida em primeiro de julho a partir de um laudo médico por inaptidão ao trabalho. Diante do agravamento da sua situação física e da sua fragilidade mental desde 1917, Kafka solicita sistematicamente licenças-saúde que lhe garantem algum respiro para a escrita, tarefa que há um tempo julgava ser seu único desejo, seu lugar de *Saúde*. Um pouco antes da resolução da sua aposentadoria, Kafka se muda temporariamente para Planá, uma cidadezinha no sul da Boêmia a aproximadamente oitenta quilômetros de Praga, para a casa alugada para o verão por sua irmã Ottla, na companhia de sua sobrinha Vera, de um ano de idade. Passou alguns meses ali trabalhando em alguns textos, dentre os quais, para além do próprio “Investigações de um cão”, os manuscritos de *O castelo* e em “Um artista da fome”.

No final de julho (27/07/1922), durante a estadia em Planá, anota em seu diário sobre um de seus passeios com o cachorro no fim do dia, e salienta

“o olhar inocente e atento de um animal” (Kafka, 2021, p. 549) diante das coisas no mundo. O *topos* canino parece acompanhar o dia a dia do escritor em crise nas esparsas anotações do diário.

O período com a irmã é relativamente bom, apesar do quadro agudo de ansiedade, agravado pelo seu medo de ficar sozinho após o retorno de Ottla a Praga (Begley, 2010, p. 115-116). Passa quase o mês inteiro de novembro em febre, como compartilha com Max Brod em carta. Aquele ano de 1922, há exatos cem anos, foi marcado por dois importantes colapsos nervosos de Kafka, um em janeiro e o outro em agosto.

Kafka sofreu duas hemorragias pulmonares em 10 e 13 de agosto de 1917, os primeiros sinais da sua tuberculose nos dois pulmões que seria diagnosticada no mês seguinte, após diversas consultas médicas. Apesar das anotações sobre doenças, febres, dores no corpo, no estômago, aparecerem recorrentemente desde pelo menos 1910, em sua maioria em tom declaradamente hipocôndrio, o quadro se agrava em 1917. Passando por um outro pico já descrito em 1922, a infecção atinge seu limite em 1924, quando alcança seu intestino, resultando em sua morte por tuberculose. A dificuldade de se alimentar e de falar são as marcas da doença no corpo. A resistência da escrita na culminância das crises — que não são poucas — aparecem em certas confissões no diário, como, por exemplo, nessa passagem de novembro de 1922, logo após seu retorno da casa de veraneio da irmã em Planá: “À noite, sempre 37,6, 37,7. Sentado à escrivaninha, não produzo nada, mal saio à rua. Apesar disso, seria tartufismo queixar-me da doença” (Kafka, 2021, p. 549).

Sua *saúde*, sua grafia de vida, é rapidamente transformada em *Grande Saúde* no texto literário, sem, com isso, reduzir sua prosa a um mero espelho da vida vivida, mas, como essa matéria bruta, no caso de Kafka, tem uma relação coextensiva com sua escrita. O imbróglio entre vida e obra, seus limites, suas fronteiras, largamente discutidas pela crítica literária, não consegue alcançar uma redução necessária para determinar onde começa o quê. Mas sim, como fragilizado em sua saúde, Kafka produz algo que o

ultrapassa, matizado na voz de um cão, na lenta e ruidosa lembrança da vida canina, ensaia uma especulação e um descentramento de si, da figura humana, e o faz sob a *forma* autobiográfica.

Em entrevista de 1969 para *La Quinzaine littéraire*, o filósofo Gilles Deleuze é perguntado por uma jornalista acerca da publicação de *Lógica do sentido, Diferença e repetição* e *Espinosa e o problema da expressão*: “quem fala nesses livros[?]”, ao que Deleuze responde: “Toda vez que se escreve, a gente faz com que algum outro fale. E em primeiro lugar, a gente faz com que fale uma certa forma” (Deleuze, 2006, p. 185). Esse outro que precisa falar e que é convocado é o cão-narrador. Kafka se acopla a ele e o faz galgar atributos até então impossíveis fora do texto: a linguagem, a memória, a narratividade. Não se trata simplesmente de emular um cão, falar como um cão falaria, numa mera analogia, metáfora, imitação barata, mas sim, como nas palavras de Deleuze e Guattari, “escrever como um cão que faz um buraco, um rato que faz a toca” (Deleuze & Guattari, 2017, p. 39). A linguagem deixa de ser simples representação e ameaça seus próprios limites.

O destino afônico de Kafka no ápice de sua tuberculose, que chegará à culminância em 1924, no sanatório Hoffmann, em Kierling, onde só se comunicava através de bilhetes (Pucheu, 2017, p. 39), pode ser lido na composição desses textos em que animais falam. O interesse pelo guinchar dos animais, pela sua impossibilidade de vocalizar, alcança o espaço afásico de seu estado terminal, em que revisa as provas do lançamento de *Um artista da fome* (Blanchot, 1981, p. 208). Aciona, assim, sem se esquecer ou negar seu estado de saúde frágil — como o é o corpo do cão-narrador —, Kafka afirma e adquire sua *Grande Saúde*, atributo maior do escritor, médico da cultura, não negando sua doença, mas, num gesto de positividade, assumindo-a como seu atributo e condição. Transformando a dualidade saúde e doença em outra coisa, anulando a oposição, e transformando a saúde num estimulante de vida, num refúgio, num espaço em que se pode escapar, sair e fugir.

3. Fabulação

O poeta Paulo Henriques Britto, em texto escrito para a *Folha de São Paulo*³ em 2019, narra seu percurso de leitura de Kafka e tenta lembrar — como faz o velho cão-narrador — o momento do encontro com “Investigações de um cão”. Paulo Britto se dá conta de que a primeira leitura acontece em tremor, em espanto. Não se entende muito o que aconteceu, mas se aceita rápido *demais* algumas estranhezas insolucionáveis, aporéticas, do texto, como por exemplo a questão fundamental de onde vem a alimentação dos cães. Numa segunda incursão naquela prosa, mais maduro, confessa o poeta, percebe que uma das chaves de leitura que passa despercebida num primeiro contato com o conto é justamente a invisibilidade dos humanos. Quer dizer, é difícil pensarmos em cães que não existam em coexistência com os humanos. É justamente disso que se trata a co-adestração, a relação companheira e simpoiética entre humanos e cães. Então, a alimentação dada pelos humanos indiretamente, a ração que chega magicamente às bocas dos cães, é inexplicável do ponto de vista dos cães, já que os humanos são invisíveis. Ou ainda, do ponto de vista humano, o ritual louco e obscuro em que os cães-músicos dançam em círculo em duas patas seria apenas uma dança. Trago este itinerário de leitura de Paulo Britto, fazendo coro às “fases da leitura”, justamente por este atestar a mágica fabulatória de Kafka e sua eficácia. Numa primeira leitura desavisada, esquecemos a condição *aparentemente* submissa e particular dos animais e *aparentemente* universal e prometeica de nós, humanos. Lemos como se os cães não fossem cães, e como se nós, obliterados da história, não fossemos universais desde nosso próprio ponto de vista. Algo do deslocamento que encena Kafka é eficaz, produzindo uma torção que nos desestabiliza de nosso ponto de vista, provocando-nos a ver o cão desde um outro lugar. Essa troca de lugares, essencial para a experiência literária, é produzida por Kafka na tentativa de encontrar e conhecer os animais

³ Conferir o texto publicado no link: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/02/o-impacto-de-uma-danca-de-caes-narrada-por-kafka-por-paulo-henriques-britto.shtml>

que, apesar de extremamente próximos a nós, como os cães, nos são tão distantes ontologicamente.

4. Coda

Assim como os cães-músicos, ressoando em silêncio a ausência de voz de todos os animais não humanos, este pequeno ensaio termina lançando perguntas que não serão respondidas, assim como as investigações do cão, perguntas que ecoam surdas, terminando num corte abrupto próprio e coerente com a literatura com a qual me propus a puxar conversa. No fim das anotações em seu diário no final do ano de 1911 (29/12/1911), Kafka escreve:

As dificuldades na conclusão mesmo de um ensaio pequeno não residem em nosso sentimento de que ele, no final, demanda um ardor que seu conteúdo real até ali não foi capaz de produzir por si só; elas surgem, antes, do fato de mesmo o menor dos ensaios exigir de seu autor uma autossatisfação e um perder-se em si mesmo dos quais é muito difícil sair para o ar habitual do dia sem uma decisão enérgica e um estímulo exterior; assim, antes de arredondar e concluir seu ensaio e poder deslizar para longe em silêncio, o autor, levado pela inquietação, parte em fuga, e o fecho precisa então ser escrito de fora e com mãos que decididamente não apenas trabalham, mas precisam se agarrar também. (Kafka, 2021, p. 180)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. (1964). “La réponse de Kafka” In: *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil.
- Begley, L. (2010). *O mundo prodigioso que tenho na cabeça: Franz Kafka: um ensaio biográfico*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Blanchot, M. (1981). Le dernier mot. In: *De Kafka à Kafka*. Paris: Éditions Gallimard.
- Deleuze, G. (2006). “Gilles Deleuze fala da filosofia [1969]” In: *A ilha deserta: e outros textos*; edição preparada por David Lapoujade. São Paulo: Iluminuras.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2017). *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Kafka, F. (2021). *Diários: 1909-1923*. Trad. de Sergio Tellaroli. São Paulo: Todavia.
- Kafka, F. (2002). “Investigações de um cão” In: *Narrativas do espólio (1914-1924)*. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras.

Mondzain, M. J. (2020). "Liberté du jeune chien" In: *K comme Kolonie: Kafka et la décolonisation de l'imaginaire*. Paris: La Fabrique éditions.

Pucheu, A. (2015). *Kafka poeta*. Rio de Janeiro: Azougue.