

O IMAGINÁRIO CULTURAL JUDAICO NA FORMAÇÃO DA ESCRITA LITERÁRIA KAFKIANA

Edson de Jesus Melo Cunha¹
Daniel Conte²

RESUMO

Este artigo visa analisar o tema do imaginário cultural judaico na formação da escrita literária kafkiana. Para tanto, temos adotado como fundamentação teórica a fenomenologia do imaginário do pensador francês Gilbert Durand em sua obra *O Imaginário*, em consonância com os conhecimentos históricos, psicanalíticos e fenomenológicos referentes ao conceito do imaginário presentes tanto em aludida obra e autor quanto na escrita literária sionista kafkiana que, ao narrar o drama do imaginário descentrado do homem europeu em geral e do judeu em particular, revolucionou a literatura do início do século XX. Dada a natureza teórica de nossa pesquisa, temos adotado o procedimento metodológico qualitativo do tipo bibliográfico em seu desenvolvimento.

Palavras-chave: Imaginário Cultural Judaico; Escrita Literária Kafkiana; Fenomenologia Do Imaginário; Gilbert Durand.

ABSTRACT

This article aims at analyzing the theme of the jewish cultural imaginary in the formation of the kafkian literary writing. Therefore, we have adopted as theoretical foundation the French thinker Gilbert Durand's phenomenology of the imaginary in his work *The Imaginary*, in accordance with the historic, psychoanalytical and phenomenological knowledge related to the concept of imaginary present in the above mentioned work and author as well as in the kafkian sionist literary writing that, by telling the drama of the European man uncentered imaginary in general and of the jew in particular, revolutionized the literature in early twentieth century. Given the theoretical nature of our research, we have adopted the qualitative bibliographical type of methodological procedure in its development.

Keywords: Jewish Cultural Imaginary; Kafkian Literary Writing; Phenomenology Of The Imaginary; Gilbert Durand.

¹ Mestrando em Processos e Manifestações Culturais pela Feevale. Bel. em Direito pela UFMA. Lic. em Letras e Esp. em Docência Universitária pela FAMA. Professor de Inglês do IFMA. Bolsista PROSUP/CAPES. E-mail: ejmculha@ifma.edu.br.

² Professor e pesquisador da Universidade Feevale, no curso de Letras e no Programa de Pós-graduação em Processos e Manifestações Culturais. Tutor PET/Feevale. E-mail: danielconte@feevale.br

1 O CONCEITO DE IMAGINÁRIO: DESDOBRAMENTOS HISTÓRICOS

De acordo com Durand (2011), por imaginário entendemos “[...] uma representação incontornável, a faculdade da simbolização de todos os medos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente desde os cerca de um milhão e meio de anos que o *homo erectus* ficou em pé na face da Terra.” (p. 117). O conceito durandiano, embora aparentemente revele um caráter triunfalista e abrangente do tema, não esconde, todavia, a luta que a simbologia do imaginário, enquanto produto cultural exclusivo deste *homo erectus* ou, no dizer de Edgar Morin, deste *homo sapiens demens*, precisou travar para ser aceita como fundamento da verdade científica, artística, filosófica e religiosa ao longo da história. O *homo erectus*, assim como o *homo sapiens (demens)*, precisou de todo seu um milhão e meio de anos de evolução histórica, notadamente os seus últimos dois mil e quatrocentos anos de evolução da história escrita, para entender a indelével importância heurística do imaginário. Porquê o entendimento e a aceitação do conceito de imaginário foram, ao longo da história, tão íngremes para nós, da espécie *homo sapiens*? A resposta para esta pergunta está naquilo que Durand (2011) chama de “[...] iconoclasmo ocidental [...]” (p. 107), isto é, na luta da razão ou *logos* do idealismo platônico contra as imagens (imaginário) inerentes ao processo de simbolização (significação) que se formam na psique na busca pelo conhecimento científico, religioso, artístico-literário, entre outros campos do pensamento humano.

Assim é que, desde a influência poderosa do monoteísmo hebraico, bem como por meio do ensinamento idealista (racional e lógico) de Platão, passando por todo o pensamento da escolástica aristotélica medieval, até ao final da época iluminista, houve um verdadeiro sufocamento do imaginário (imagético) em prol da “razão platônica”, esta o fundamento de toda a epistemologia filosófica da cultura ocidental no plano secular, cabendo ao “monoteísmo hebraico” a fundamentação filosófica da razão no plano religioso. Portanto, combatido deste a Antiguidade pela doutrina platônica da imortalidade da alma e a do mundo das ideias, assim como pelo monoteísmo judaico que proibia o culto a Deus por meio de imagens pictóricas ou iconográficas, doutrinas fortemente incorporadas ao incipiente corpus teológico cristão do século

I, o conceito de imaginário entra em decadência e mesmo em vias de ser banido da história do pensamento judaico-cristão ocidental, dado o seu caráter agora profano, pecaminoso, posto que relacionado à idolatria e ao alóxico.

Na Idade Média, a querela “racionalismo platônico-cristão” versus “imaginário”, ganha relevo. O Império Bizantino, receoso de uma invasão da civilização muçulmana, esta, assim como a judaica, totalmente avessa ao imagético (imaginário) religioso, destruirá, “[...] durante quase dois séculos (730-780) e (813-843), as imagens santas guardadas pelos monges que acabarão perseguidos como idólatras.” (DURAND, 2011, p. 11). Isto significa que a supressão do imaginário pela força política e religiosa da lógica platônica no decorrer da história do cristianismo não se deu de forma completa; sempre houve focos de resistência por parte daqueles que Durand (2011) denomina “[...] iconólatras (adoradores de ícones) [...]” (p. 11), fato histórico que revela a importância do imaginário religioso icônico na constituição psíquica da cristandade. Com isto queremos dizer que a *criatividade individual da imaginação*, conceito também durandiano (DURAND, 2011, p. 118) não pode simplesmente ser banida da história pela ação violenta da lógica platônica e do monoteísmo judaico enquanto fundamentos epistemológicos da filosofia cristã. Em nosso entendimento, seguindo Durand (2011), “A imagem pode se desenrolar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável. Incapaz de permanecer bloqueada no enunciado claro de um silogismo, ela propõe uma *realidade velada* enquanto a lógica aristotélica exige *clareza e diferença*.” (p. 10). Em outros termos, para Durand (2011), o imaginário não pode ser contido ou reprimido pelos poderes constituídos, quer sejam eles políticos, religiosos, artísticos, econômicos ou de qualquer outra natureza, tendo em vista que a criatividade individual da imaginação sempre encontrará uma forma de “[...] escoamentos prenunciadores [...]” (p. 115) de sua revolta latente contra o *status quo* dominante, no caso, o da lógica platônica. Em nosso entendimento, a arte em geral e a literatura em particular são manifestações culturais imprescindíveis neste processo de escoamento imaginário da criatividade humana visando à denúncia dos poderes constituídos.

No início da Idade Moderna, a lógica platônica é reforçada pelo pensamento racionalista do

matemático e filósofo francês René Descartes. Seu mundo mecanicista coloca Deus como o primeiro motor do universo. Mais uma vez, o pensamento judaico-cristão monoteísta alia-se à ciência lógica e racional contra o alógico do imaginário durandiano. Inicialmente voltado para a contemplação e o culto das “imagens” dos deuses pagãos da Antiguidade, o imaginário foi, dessa forma, colocado em um segundo plano perante a lógica da ciência e do monoteísmo judaico-cristão, formas de pensamento que abolem a iconografia e a “alógica” do imaginário em prol do idealismo racionalista de Platão.

Em decorrência do pensamento racionalista descartiano, posteriormente o Iluminismo empirista, o Positivismo de Auguste Comte e as “[...] filosofias da História [...]” (DURAND, 2011, p.14), por se basearem respectivamente na experiência e percepção do fato racional (empirismo), na mensuração ou quantificação do fato científico (positivismo) e na concretude do evento histórico (historicismo) como formas de obtenção do conhecimento, também são, para Durand, oposições ao conceito de imaginário. De acordo com o mestre francês:

O positivismo e as filosofias da História, às quais nossas pedagogias permanecem tributárias (Jules Ferry era discípulo de Auguste Comte), serão frutos do casamento entre o factual dos empiristas e o rigor iconoclasta do racionalismo clássico. As duas filosofias que desvalorizarão por completo o imaginário, o pensamento simbólico e o raciocínio pela semelhança, isto é, a metáfora, são o cientificismo (doutrina que só reconhece a verdade comprovada por métodos científicos) e o historicismo (doutrina que só reconhece as causas reais expressas de forma concreta por um evento histórico). (DURAND, 2011, p. 15).

Em qualquer uma das formas de pensar supracitadas, o imaginário é visto como um “[...] delírio, o fantasma do sonho e o irracional.” (DURAND, 2011, p. 14). É necessário o pensamento romântico da segunda metade do século XVIII e as vanguardas artístico-literárias da primeira metade do século XX para que a linguagem imaginária do devaneio, do onírico, do delírio, do fantasma, da metáfora, da ironia e da irracionalidade como formas de obtenção do conhecimento científico, literário, religioso, artístico, entre outros, ganhasse

força e validade em oposição à linguagem do racionalismo platônico-cristão.

Assim é que neste contexto de valorização tardia do imaginário surge o movimento literário, artístico e político do Romantismo, na Alemanha, no final do século XVIII, em oposição aos paradigmas racionalistas do Iluminismo. Para Durand (2011), o imaginário do romantismo é “[...] naturalista e sentimentalista.” (p. 106) e, para o mestre francês, “[...] a música será a catedral invisível.” (p. 106) do imaginário romântico, papel desempenhado pela arquitetura gótica no final do século XII, que, mediante a imponência de suas catedrais, tentava levar o homem medieval a cultuar o Deus judaico-cristão cuja representação por meio de “imagens” era proibida.

No plano literário, a *liberdade de expressão do escritor*, uma característica marcante do movimento romântico, permitiu uma mudança na forma e no conteúdo dos gêneros apolíneos (normativos) da literatura aristotélica (lírico, épico e dramático). O dramático foi e continua sendo representado pelo teatro atual. No entanto, no que concerne aos gêneros épico e lírico, houve uma verdadeira revolução quanto às suas formas e conteúdos (temas). O épico, que na Grécia antiga dizia respeito às narrativas das façanhas dos heróis, tornou-se o gênero narrativo atual, cuja forma se nos apresenta no romance, na novela, no conto, na crônica, entre outros; mas que, diferentemente do gênero épico grego, pode narrar tanto as façanhas do herói quanto as do anti-herói. No gênero lírico ou poético, assim como no épico, houve uma mudança tanto na forma quanto na sua temática. Quanto à forma, desde a Grécia de Aristóteles até o início do romantismo esta se apresentava ao público por meio de versos e metrificações; no entanto, com o advento do romantismo e a liberdade de expressão do poeta, o poema não mais se apresenta ao público leitor apenas desta maneira, podendo o escritor-poeta optar pelo uso da métrica aristotélica ou então pelo uso dos chamados *versos livres*, sem forma definida. No que concerne ao conteúdo do gênero lírico, também tem havido, desde o romantismo, uma mudança com relação à classificação aristotélica inicial. Desde então, o escritor-poeta não mais faz exclusivamente poemas de amor ou encomiásticos, mas seu lirismo pode também voltar-se, por meio dos seus poemas, à crítica social em seus mais diversos aspectos. Quanto ao gênero dramático

(teatral) não houve mudanças significativas na forma ou no conteúdo com relação à classificação aristotélica inicial.

No entanto, mesmo com a liberdade de expressão proporcionada ao escritor pelo romantismo, para Durand (2011), o movimento político, artístico e literário romântico ainda foi um passo incipiente na direção da valorização e legitimação da criatividade individual da imaginação simbólica, ainda que tenha sido um passo importante. Isto porque, do ponto de vista histórico e político, para o renomado discípulo de Gaston Bachelard, o “[...] humanismo romântico [...]” (p. 107) serviria de fundamentação filosófica para o “[...] moralismo positivista ou socialista [...]” (p. 107) que, por sua vez, foi a ideologia dominante das Revoluções Americana e Francesa, respectivamente em 1776 e 1789, dos movimentos de independência da América Latina no século XIX e da Revolução Russa de 1917. Com isto queremos dizer que, em que pese a importância do romantismo enquanto movimento artístico-literário que liberta o imaginário do escritor das amarras racionalistas de um classicismo elitista do Iluminismo, do ponto de vista histórico e político este movimento literário tornou-se o precursor ideológico do “moralismo positivista” - este o fundamento ideológico das revoluções acima aludidas; e do “moralismo socialista” - este o fundamento ideológico do marxismo-leninismo que influenciaria a Revolução Russa de 1917; ideologias políticas que, no decorrer dos séculos XIX e XX, deturpadas pelos líderes das nações que as adotaram, especialmente na Europa e na América Latina, perderam-se na demagogia ou na tirania de seus governantes, tendo tanto o moralismo positivista quanto o moralismo socialista o “nacionalismo romântico” como fonte de constituição de seus “imaginários sociais.”

Assim é que, debilitado pelo testemunho da história, o imaginário social do romantismo não pôde mais sustentar, de um lado, a ideologia da igualdade, liberdade e fraternidade do humanismo positivista comtiano na Europa Ocidental ou o mito do comunismo leninista-stalinista, de outro, na Europa Oriental. De acordo com Durand (2011):

Jean-Pierre Sironneau, na sua tese *Sécularisation et religions politiques* [A secularização e as religiões políticas], atém-se aos dois grandes mitos que ocuparam oficialmente a Europa e uma parte do

mundo: o nacional-socialismo de um lado e, de outro, o *comunismo leninista-stalinista*. Causa-nos grande espanto que estes mitos - que consideravam-se explicitamente um *mito*, segundo Alfred Rosenberg, ou apoiavam-se numa lógica afetiva e num mito milenar, porque não dizer *joaquinista*, inconfessos mas presentes em Marx - regeram de acordo com suas normas tanto o cientificismo alemão quanto as Igrejas. (p. 67).

Consoante o autor supracitado, o nacional-socialismo (de fundo positivista) e o comunismo leninista-stalinista foram mitos institucionalizados, oficializados pelo imaginário social europeu. Quanto ao nacional-socialismo, nascido na Alemanha após a 1ª Guerra Mundial (1914-1918), de ideologia racista e eugênica, revelava a crise do capitalismo alemão da década de 30. Quanto ao comunismo leninista-stalinista, que serviu de fundamentação ideológica para a Revolução Russa de 1917 e para a sua continuidade, ideologicamente ligado ao marxismo, defendia, em linhas gerais, uma sociedade sem classes e uma total emancipação dos trabalhadores ou, em outras palavras, o comunismo preconizava, com a evolução da sociedade sem classes, a chamada ditadura do proletariado. O autor de *O Imaginário* não justificou a classificação do nacional-socialismo e do comunismo leninista-stalinista como “mitos oficiais” que permearam o imaginário europeu no início do século XX; no entanto, acreditamos que o mascaramento destas ideologias políticas no que se revelaram extremamente opressivas com relação aos povos que governaram mediante a política do “líder carismático” ou ainda por meio daquilo que Bronislaw Baczko (1985) denomina o “[...] grande terror [...]” (p. 326), pode ser, em nossa opinião, entendido como uma justificativa para a classificação durandiana destas duas ideologias na condição de mitos oficiais mantenedores do imaginário político europeu do início do século XX na Alemanha (nacional-socialismo) e na Rússia (comunismo leninista-stalinista).

Em que pese a política do “líder carismático” e do “regime do terror” característica das ideologias do nacional-socialismo e do comunismo leninista-stalinista que assolaram, respectivamente, a Alemanha e a Rússia no início do século XX, este período da história foi pródigo no que concerne ao surgimento de revoluções libertadoras do imaginário. Assim é que, com a derrocada do

humanismo romântico pela ascensão do “moralismo positivista burguês” ou do “moralismo socialista”, um novo movimento literário, em substituição ao romantismo, vem salvaguardar a liberdade do imaginário individual e social europeu, as chamadas “vanguardas artístico-literárias”, em voga de 1910 a 1939 e também originadas na Alemanha.

As vanguardas artístico-literárias europeias, em especial o cubismo, o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo e o expressionismo fundamentavam-se no pensamento da incipiente ciência do inconsciente, a psicanálise, criada pelo médico e psiquiatra austríaco Sigmund Freud (1856-1939) que, com o conceito de inconsciente, revolucionaria a psicologia, a arte e a literatura ocidentais. Esse novo modo de entender a arte e a literatura por meio da expressão inconsciente do imaginário do escritor e do leitor incentivou o homem europeu ao livre pensar, levando-o a libertar-se tanto da opressão do moralismo positivista burguês quanto do moralismo socialista, decorrências ideológicas do humanismo romântico que não mais atendia aos anseios de uma Europa em crise do ponto de vista político, social, econômico e militar.

Assim é que o homem europeu do início do século XX, pertencente às classes sociais mais baixas ou mesmo à pequena burguesia, caracteriza-se pela sua “identidade deslocada”, descentrada, perdido como um flaneur que olha para as vitrines das lojas luxuosas de Paris, sem, contudo, ter condições financeiras para usufruir das benesses de um capitalismo industrial extremamente excludente. O imaginário deste homem europeu pequeno-burguês, operário e assalariado, decepcionado pelo fracasso dos paradigmas de igualdade, liberdade, fraternidade e progresso apregoados por mais de um século de humanismo romântico, encontra-se agora em uma “angústia existencial” sem precedentes do ponto de vista político, com o crescimento de um nacionalismo europeu fundamentalista, que seria uma das causas da eclosão da 1ª Guerra Mundial (1914-1918); social, com o abismo de classes cada vez maior que havia entre a burguesia industrial e o pequeno burguês e entre este e a classe baixa, que convivem em um ambiente urbano extremamente angustiante e segregacionista; econômico, com a crise do capitalismo no final da década de 20; e militar, com as nações europeias fazendo alianças e armando-se para aquele que seria um dos conflitos mais sangrentos da história, a 1ª Grande Guerra.

É no contexto das “[...] análises fenomenológicas [...]” (DURAND, 2011, p. 73) de fundo psicanalítico da angústia existencial urbana do homem europeu no início deste desalentador século XX, fenomenologia da imaginação (imaginário) de Gaston Bachelard (baseada no sonho e no devaneio do escritor e do artista), que viria substituir o malogro da narrativa positivista do romantismo, que as vanguardas artístico-literárias preconizariam a liberdade da “criação individual do imaginário” do artista e do escritor na busca pela verdade da arte, da ciência, da filosofia e da religião.

Dentre os vários movimentos artístico-literários que compunham as vanguardas europeias outrora citados, ganha relevo, pela qualidade intelectual dos seus escritores e artistas, o *expressionismo*, originado na Alemanha em 1910 e cuja culminância deu-se até meados da década de 20. Os artistas e escritores expressionistas viam na crítica psicanalítica da sociedade pequeno-burguesa urbana europeia, a possibilidade de colocar o ser humano novamente no centro das atenções da ciência, da arte, da filosofia e da religião, muito embora soubessem que para tanto teriam que recriar a literatura e a arte; não mais romântica ou naturalista, determinista ou racionalista, mas uma literatura que descrevesse o ser humano em toda sua faceta *desumana*, absurda, como se através do horror, do grotesco, mas também por meio de uma arte veloz e, ao mesmo tempo, paralisada pelo medo da vida e do mundo, pudessem ser os porta-vozes de uma crítica inteligente, originada das profundezas de um intelecto aguçado pelos conhecimentos obtidos através da leitura de Sigmund Freud; uma literatura que é produzida a partir da mente crítica e do coração angustiado do seu escritor, que narra fenomenologicamente o drama do imaginário individual e social do homem europeu também angustiado e paralisado com medo do que lhe reserva o futuro, em sua urbis; enfim, uma literatura que expressa de maneira subliminar (psicanalítica), absurda e, por vezes, chocante, porém sem perder de vista o caráter estético da arte, o drama do imaginário urbano do homem europeu cuja identidade está descentrada.

Mesmo tendo o seu início na Alemanha, o expressionismo atraiu a atenção de intelectuais da Boêmia, que, devido ao primado de sua capital, Praga, como um dos mais importantes centros culturais da Europa no início do século XX, desenvolveram um bilinguismo na prosa

expressionista, escrevendo em tcheco e em alemão. Tal bilinguismo fora uma decorrência do intercâmbio cultural que os escritores tchecos mantinham com a “elite” intelectual alemã que residia em Praga e que compunha 7% dos 230.000 mil moradores da capital da antiga Boêmia, posterior Tchecoslováquia e, hoje, a República Tcheca, em 1910, quando se iniciara o movimento expressionista alemão. Esta elite ou minoria intelectual alemã residente em Praga exercia uma grande influência na literatura e na economia daquela cidade, ao passo que aos tchecos cabia-lhes o poder político no parlamento. Como exemplos mais importantes da prosa bilíngue em alemão e tcheco na Praga expressionista de 1910 temos os escritores tchecos “[...] Pavel Eisner, Otakar Fischer, Otto Pick, O. F. Babler [...]” (SALFELLNER, 2011, p. 11) e o principal, Franz Kafka (1883-1924), considerado pela crítica literária tradicional o terceiro mais importante escritor em prosa do século XX, atrás apenas de James Joyce e Marcel Proust.

2 FRANZ KAFKA: A ESCRITA LITERÁRIA SIONISTA DO DRAMA DO IMAGINÁRIO DE UMA IDENTIDADE JUDAICA DIASPÓRICA

Nascido a 03 de julho de 1883, na cidade de Praga, filho de um “[...] comerciante judeu de artigos de moda [...]” (SALFELLNER, 2011, p. 55) e militar austero chamado Hermann Kafka (Wossek, 1852; Praga-1931) e de uma também comerciante judia chamada Julie Löwy (Podiebrady, 1856; Praga-1934), Franz Kafka foi, na verdade, um indivíduo pertencente a dois mundos imaginários complementares à época do expressionismo: o da língua alemã, na qual ele escreveu toda a sua obra e o da língua tcheca, idioma de seu país de origem; um escritor de múltiplas memórias, conflitos e imaginações. O advogado e escritor Franz Kafka trazia em seu estilo literário as lembranças e as vivências de uma consciência angustiante, dolorosa, absurda, irônica, dinâmica, paralisante e deslocada de viver em um país, a Boêmia (atual República Tcheca), que era parte de um decadente império austro-húngaro; um escritor que nascera e vivera praticamente todos os seus 40 anos em Praga, mas que tinha o alemão como a sua língua materna, ao passo que o tcheco, ironicamente, seria a sua segunda língua; um escritor convicto de seus ideais sionistas e judeu praticante, herança religiosa herdada de seu pai, o qual, mediante uma

tradição patriarcal judaica que lhe fora transmitida desde os seus antepassados mais remotos, exerceu a função da figura paterna na família com mão de ferro, um autêntico representante do patriarcalismo monoteísta abrahâmico stricto sensu na comunidade judaica na Praga do primeiro quarto do século XX, uma cidade que florescia culturalmente pelo intercâmbio entre escritores judeus tchecos e intelectuais alemães no contexto do expressionismo artístico e literário da época.

Franz Kafka teve cinco irmãos: “[...] George, nascido em 1885 e falecido 15 meses depois; Heinrich, nascido em 1887 e falecido seis meses após o nascimento; Gabriele, chamada Elli (1889; 1941); Valerie, chamada Valli (1890; 1942), e Ottilie, a preferida, chamada Ottla (1892; 1943).” (KAFKA, 2012, p. 104).

As condições de vida em Praga eram muito difíceis naquela época, mesmo em uma cidade que se desenvolvia do ponto de vista cultural. Os bolsões de falta de higiene, doenças e pobreza do bairro judeu, localizado na cidade velha, contrastavam com a opulência da elite econômica e cultural alemã que morava no centro da cidade. Assim sendo, é fácil compreendermos o porquê das mortes prematuras dos irmãos de Kafka; o primeiro, Georg, morrera de sarampo, doença comum na época, enquanto Heinrich morreria de uma inflamação no tímpano, tempos depois. Quanto às irmãs de Kafka, Gabriele, Valerie e Ottilie, estas tiveram um destino ainda mais trágico, pois morreriam nas câmaras de gás nazistas durante a Segunda Guerra Mundial.

Sempre introspectivo, Kafka tinha poucos amigos, com destaque para os intelectuais alemães com os quais convivia nos cafés de Praga e que o fizeram conhecer, mediante acalorados debates literários, a obra de Dostoiévski. Kafka também conhecia a obra de Goethe, Freud e Kierkegaard, entre outros grandes pensadores. Se por meio do pensamento de Dostoiévski e Goethe, Kafka, no início de sua escrita em 1912 aproxima-se de uma narração do imaginário romântico europeu da *belle époque*, pelas leituras de Freud e Kierkegaard, em contrapartida, que coincidem com a culminância de sua carreira literária (1919; 1924), percebemos um escritor mudado, essencialmente psicanalítico, irônico, pessimista e fatalista que, mediante uma criatividade literária que para muitos estudiosos se revela por meio de uma prosa dura, seca e despojada de um estilo definido, mas sempre “sem

“ finais felizes”, característica do expressionismo alemão no qual se insere o grande escritor tcheco, narra, de forma psicanalítica e fenomenológica o drama do imaginário individual e social urbano do homem europeu pequeno-burguês, com destaque para a narração do imaginário cultural religioso judaico no qual ele se inseria e o qual, assim como o imaginário cultural da Europa cristã do início do século XX, encontra-se em crise.

Freud sabia da importância indelével de Kafka para a literatura mundial. Consoante o pai da psicanálise:

“Será Kafka um *Homo religiosus* ou alguém que com seus *verdictos* toma nas mãos a vingança contra Deus e contra seu mundo desfigurado pelos homens? O pai da psicanálise referia-se à obra *O veredicto*, e logo depois dela viria *A metamorfose*, apresentando a mesma situação, aparentada em índole e conteúdo; fruto da mesma época, produto da mesma safra. (KAFKA, 2012, p. 10).

A situação à qual Freud se refere ao comentar sobre o estilo kafkiano de escrever diz respeito ao tema central da prosa kafkaesca, a narração do imaginário cultural judaico pequeno-burguês presente em quase toda a escrita de Kafka, em especial nas novelas supracitadas *O Veredicto* (1912) e *A Metamorfose* (1912), bem como nos contos *Um Artista da Fome* (1922) e *A Construção* (1923); a época à qual Freud também se refere é a do expressionismo alemão e sua efervescente *art nouveau* de fundo psicanalítico e fenomenológico. Além das obras supracitadas, merecem também destaque o romance *O Processo* (1915), o conto *Na Colônia Penal* (1916), sua autobiografia em *Carta ao Pai* (1919) e o romance *O Castelo* (1920). Embora Kafka houvesse escrito muito mais obras de valor imensurável para a história da literatura, para efeito didático, citamos apenas estas.

Kafka, enquanto judeu praticante devido à influência que recebera de sua rigorosa educação patriarcal, sempre ia à sinagoga com sua família e parecia pressentir o futuro sombrio que aguardava o seu povo no contexto da crise generalizada em que a Europa se encontrava no início do século XX; ele percebia o antisemitismo por vezes latente, por vezes declarado contra a comunidade judaica europeia; em seu imaginário, o escritor tcheco via-se como um pária, um sujeito sem pátria em

uma Europa cristã que, embora de raiz monoteísta assim como a extinta Canaã de Kafka, não via com bons olhos a prosperidade dos filhos de Abraão em um continente que, pouco a pouco, perdia sua liderança mundial e que se preparava para um dos mais sangrentos conflitos da história, a 1ª Guerra Mundial. Assim sendo, consciente do passado de sofrimento milenar de seu povo em diáspora, dos recentes “pogroms” russos que dizimaram muitas vidas judias no final do século XIX, preocupado pelo isolamento dos judeus em guetos (havia um na cidade velha de Praga) nos grandes centros urbanos europeus e, acima de tudo, dotado de um estilo literário extremamente psicanalítico e fenomenológico que se voltava para uma narração crítica, porém, velada deste imaginário individual e social judaico vitimizado pelo moralismo positivista burguês e pelo nascente moralismo socialista, o escritor tcheco irá desenvolver, em toda a sua literatura, um apego à descrição de temas relacionados à “tradição cultural religiosa judaica”, nela incluída o patriarcado, os códigos e valores morais bíblicos, talmúdicos, rabínicos e cabalísticos que ele também conhecia e, como consequência de toda essa sua herança cultural religiosa, ele também irá desenvolver um “sionismo” latente em toda a sua escrita literária voltada para a narração do imaginário cultural (religioso) judaico.

Torrieri Guimarães, um dos mais importantes tradutores brasileiros de Franz Kafka, assim se manifesta quanto ao amor do escritor tcheco pelo imaginário cultural judaico sionista retratado em sua escrita literária e em seus anseios de vida:

Ao tomar consciência de si como homem válido, Kafka dá-se conta de que vive em uma comunidade judaica, excessivamente circunscrita dentro de suas próprias tradições, e cercada pelo ódio surdo que já nasceu em alguma parte e está prestes a desencadear-se sobre o seu povo. Esta certeza do flagelo, da hecatombe, é constante na obra de Kafka; ele presente, como um iluminado, que o seu povo atrai sobre si, novamente, as iras divinas, que deve vergastá-lo porque se enclausurou no egoísmo do seu poder. O judeu Kafka, que saúda o sionismo como a salvação, que acredita que somente quando os judeus tiverem a sua pátria poderão reagir contra os seus detratores tradicionais e surgir aos olhos do mundo como um povo válido para a humanidade – ele sentia já, como

dragomano, a avalanche que se formava em qualquer ponto ignorado, o ódio que se avolumava, e que afinal, pouco tempo após a sua morte, se abatia sobre a sua raça, dizimando-a horrivelmente, atingindo mesmo as três irmãs do escritor, assim como muitos amigos e parentes. (KAFKA, 2000, p. 5).

Ainda no que diz respeito ao imaginário cultural sionista kafkiano, Torrieri Guimarães assim se manifesta:

[...] ele amava o seu povo, sonhava para ele condições de vida mais dinâmicas, mais atuantes, dirigidas no sentido de uma nacionalidade completa, e não somente como um agregado de párias. Tudo o que era judeu despertava o seu interesse, embora não se iludisse jamais com as teorias segregadoras, perigosas e carregadas de ódio, de raças puras e impuras, de povo escolhido, etc. O seu judaísmo tinha o sentido de uma recomposição de seu povo, definida e imperiosa, para sobreviver, unido e em sua própria pátria, às investidas do ódio milenar. (KAFKA, 2011, p. 27).

No entanto, devido ao agnosticismo e quase ateísmo de Kafka e também devido à decepção que este sofrera com o rígido e hipócrita sistema do patriarcado judaico que ele presenciara na própria figura de seu pai, o Sr. Hermann Kafka, o interesse sionista que o escritor tcheco possuía pela narração do imaginário cultural religioso do judaísmo de sua época revelava-se, desta forma, não por uma valorização da religião e códigos morais de seu povo, nos quais ele não acreditava; mas, acima de tudo, pela necessidade que a escrita literária kafkiana sentia de narrar os conflitos existenciais absurdos que o imaginário de uma subjetividade judaica descentrada e perseguida, em uma Europa urbana em crise, sofria; bem como o de narrar os conflitos existenciais absurdos que o imaginário de uma nação judaica cuja identidade também tem estado descentrada e perseguida por quase dois milênios, no tempo, no território e na alma, igualmente sofria. Assim sendo, o amor da escrita literária de Kafka pela narração do imaginário da tradição cultural religiosa judaica revelar-se-á, em suas obras, não de forma cega ou fundamentalista, mas revolucionária no seu estilo de prosa crítica, velada, seca, dura, irônica, absurda, sombria, despojada de um estilo

definido (embora historicamente Kafka pertencesse ao movimento literário do expressionismo alemão), psicanalítica e fenomenológica visando à recuperação do imaginário da identidade individual e social judaica, no sentido de transmitir ao judeu o valor simbólico de imaginar-se como tal e de que, este mesmo judeu cujo imaginário pode ser representado por meio de seus valores religiosos, é também dotado de uma identidade enquanto nação, mesmo que agonicamente em diáspora; um estilo de escrita que só pode ser entendido, a princípio, por aqueles que conheciam o contexto histórico-cultural, social, político, econômico e militar no qual Kafka vivera. O papel da escrita literária kafkiana sionista será, assim, o de narrar os dramas urbanos absurdos de um imaginário identitário individual e social judaico descentrado que, somente mediante um retorno psicanalítico, expressionista e fenomenológico a si mesmo por meio de uma crítica aos seus valores religiosos e também mediante a defesa de um retorno à sua terra de origem, feitos por Kafka, poderá, finalmente, redescobrir-se.

Desta maneira, imbuído de um amor telúrico e identitário pelo imaginário cultural dos judeus, Kafka sempre comunicava ao seu melhor amigo, o escritor judeu alemão Max Brod que, mais tarde, após a morte de Kafka, tornar-se-ia o transmissor do seu legado literário ao mundo, o seu desejo de ir para a Palestina e lá estabelecer, de acordo com os princípios sionistas de Theodor Herzog que pregavam o retorno dos judeus à Palestina a fim de lá estabelecerem o seu antigo lar nacional, uma pátria definitiva; ou seja, Kafka desejava um novo lugar no qual, longe da crise europeia e do antisemitismo (latente), ele e o seu povo pudessem redescobrir e ressignificar o seu imaginário cultural identitário descentrado e perseguido por quase dois milênios de moralismo cristão e, mais recentemente, pelo moralismo socialista. Desta maneira, no final de sua vida, Kafka, cada vez mais sionista na alma e na escrita, intensifica seus estudos na língua hebraica e aprende técnicas agrícolas visando começar uma nova vida na sonhada “Sião” (nome dado pelo sionismo ao Monte Sião, o lugar mais importante e santo da amada Jerusalém Antiga dos judeus), com seu grande amor, Dora Diamant, uma jovem judia alemã que ele conhecera quando esta trabalhava como empregada em um refeitório em Berlim, em 1923. Dora pertencia à vertente religiosa hassidim,

uma das mais conservadoras do judaísmo na Europa Oriental. Esta jovem judia de 19 anos daria a Kafka uma nova motivação para viver e escrever. Quanto ao seu sonho de morar na Palestina, esse não pôde realizar-se, haja vista que Kafka morreria no ano seguinte, 1924, vítima de uma tuberculose que o afligia desde 1917.

Quanto à relevância de Dora Diamant como incentivadora da escrita literária kafkiana sionista de origem psicanalítica, fenomenológica e expressionista na narração crítica do imaginário cultural judaico europeu descentrado no início do século XX, assim se manifesta o escritor, historiador e crítico de arte Lemaire (2006):

Eu acredito que sua atração por Dora Diamant foi em grande parte alimentada pelo fato de ela pertencer a uma família hassidim ultraconservadora. Ele queria tudo saber sobre a vida dos pioneiros judeus lá, ele queria se familiarizar com as técnicas agrícolas, pois falava em também trabalhar a terra. Por causa de sua fraqueza física e de suas contradições pessoais, o estudo do hebraico acabou tornando-se seu laço simbólico com a Palestina. (p. 224).

Assim é que, após ter conhecido Dora, os dois últimos anos da vida de Kafka foram decisivos para as pretensões sionistas do escritor. Como era detentor de uma cultura universal, não foi difícil para o grande escritor tcheco atingir em pouco tempo um nível intermediário de conhecimento tanto do idioma hebraico antigo quanto do moderno, que o possibilitaria ler com avidez contos hassidim, os quais eram, consoante as palavras do próprio Kafka, “[...] as únicas coisas judaicas nas quais me reconheço imediatamente e me sinto logo em casa [...]” (LEMAIRE, 2006, p. 212). Quanto ao interesse por técnicas agrícolas, isso deveu-se ao fato de Kafka saber que os imigrantes judeus que saíam em massa da Europa Oriental, vítimas dos pogroms russos do final do século XIX e do antisemitismo (latente) dos demais países europeus, rumo à Terra Prometida (Palestina), aprendiam técnicas agrícolas nas colônias (kibutzim) que estes “pioneiros” imigrantes judeus estabeleciam ao chegarem em solo palestino como uma forma de sobrevivência econômica bem como de afirmação de um novo imaginário identitário nacional. Kafka queria, mediante o aprendizado do hebraico e o desejo

de cultivar a terra na Palestina, sentir-se parte na construção de um novo imaginário da identidade judaica, a sua e a de seu povo. Assim sendo, ao ligar-se simbolicamente ao idioma hebraico e ao desejo de cultivar a terra caso viesse a realizar o seu sonho de morar na Palestina, Kafka estava recriando um novo imaginário do que poderia ser um “judeu” e do que poderia ser viver em uma “nova nação”; o que de fato teria se concretizado para Kafka caso a morte não tivesse ceifado a vida deste incomparável escritor, no dia 3 de junho de 1924.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do que até aqui exposto, entendemos que o conceito de imaginário passou por uma evolução em seus desdobramentos históricos até que atingisse o atual estágio de legitimidade como um dos fundamentos na busca pela verdade científica, religiosa, artística e filosófica do universo simbólico imagético. Inicialmente reprimido pela razão platônica na Idade Antiga, pelo cristianismo iconoclasta na Idade Média, pelo racionalismo cartesiano na Idade Moderna, pelo humanismo romântico nos séculos XVIII e XIX, pelo moralismo positivista burguês e pelo moralismo socialista no início do século XX na cultura ocidental, com os estudos de pensadores como Gaston Bachelard e Gilbert Durand, entre outros fenomenólogos, o conceito de imaginário tem ganhado força e legitimidade nas últimas décadas não apenas como uma forma de busca pela verdade da ciência, da arte, da religião e da filosofia, mas também como uma maneira de expressão crítica e criativa das sensibilidades, anseios e angústias do ser humano. Um dos maiores exemplos da relevância do imaginário na narração crítica e criativa das sensibilidades, angústias e anseios humanos é o escritor tcheco Franz Kafka. Tendo escrito no início do século XX, período histórico que corresponde ao desenvolvimento do movimento artístico-literário do expressionismo e, tendo recebido influências da psicanálise freudiana e da fenomenologia, Kafka foi capaz de narrar, de forma velada, sombria, irônica, dura, seca, pessimista e despojada de um estilo literário definido, toda a complexidade do imaginário identitário descentrado do judaísmo europeu ao qual ele pertencia, mediante uma crítica ao patriarcalismo rigoroso de raiz milenar dos judeus, ao egoísmo dos valores religiosos do seu povo e também ao moralismo positivista

burguês e ao recente moralismo socialista que tanto sofrimento trouxeram à sua nação diaspórica; sem nunca esquecer, contudo, o amor sionista que move toda a sua literatura centrada na narração do drama absurdo da existência humana. Em última análise, concordamos com as palavras do catedrático norte-americano Bloom (2012), para quem “Sendo o mais sutil e o mais evasivo de todos os escritores, Kafka continua a ser o mais severo e o mais inquietante dos sábios tardios daquilo que ainda virá a ser a tradição cultural judaica do futuro.” (p. 181); um escritor cujo legado para a história da literatura é imensurável e que soube, como poucos, em nosso entendimento, narrar o imaginário cultural judaico em toda a sua complexidade.

_____. **A metamorfose e O veredicto.** Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2012.

LEMAIRE, Gérard-Georges. **Kafka.** tradução Júlia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM 2006.

SALFELLNER, Harald. **Franz Kafka & Praga.** Tradução André Delmonte. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2011. p. 368.

REFERÊNCIAS

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmund et Alii. **Anthropos-Homem.** Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BLOOM, Harold. **Abaixo as verdades sagradas:** poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias. Tradução Alípio Correa de Franca Neto, Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DURAND, Gilbert. **O imaginário:** Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Tradução Renée Eve Levié. 5 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

KAFKA, Franz. **Diários.** Tradução Torrieri Guimarães. V. 10. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda 2000.

_____. **O processo.** Tradução: Torrieri Guimarães. 5 ed. São Paulo: Martin Claret, 2011.

_____. **Carta ao pai.** Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2012.