

KAFKA E A FOME DE OLHAR

Luís Fernando Barnetche Barth (barth@ufmt.br)
Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)
Mato Grosso, Brasil

Resumo: O conto “Um artista da fome”, de Franz Kafka, mostra uma condição humana paradoxal, na qual a tentativa do protagonista de garantir uma existência coincide com o próprio ato de seu deprecimento. Em sua crítica literária psicanalítica, o autor busca investigar um efeito particular da pulsão, quando o olhar – objeto exemplar da psicanálise – faz apelo ao Outro, a partir de um intrincamento entre a demanda e o desejo.

Abstract: The short story, “A Hunger Artist”, by Franz Kafka, depicts a paradoxical human condition, in which the protagonist’s attempt to guarantee an existence coincides with his own act of disappearance. In his psychoanalytic literary criticism, the author proposes to investigate a particular effect of this drive, when the gaze – an exemplar psychoanalytic object – appeals to the Other through an intertwinement between request and desire.

Palavras-chave: Kafka. “Um artista da fome”. Psicanálise. Olhar.

Keywords: Kafka. “A Hunger Artist”. Psychoanalysis. Gaze.

Com o título de “Um artista da fome”, Franz Kafka (1883 -1924) escreveu um pequeno e interessante conto, originalmente publicado em 1922, no periódico *Die Neue Rundschau*. Nele, o autor dedicou-se a perscrutar a alma de um tipo de personagem inusitado: o jejuador profissional, também chamado de **artista da fome** (*Hungerkünstler*).

Em “Um artista da fome” (1922/2011), Kafka inicia seu opúsculo contando sobre o desinteresse crescente de sua época em relação à organização de apresentações nas quais o artista da fome era acompanhado por uma cidade inteira atenta à sua arte. O espetáculo crescia na medida em que se aproximava dos quarenta dias – data limite para o término do jejum –, quando mais espectadores, especialmente as crianças, tinham sua atenção despertada para o artista.

O desinteresse por este tipo de apresentação, esclarecido já no início do conto, estabelece um ponto de tensão entre o protagonista e a assistência, acarretando uma posição reivindicativa daquele em sua busca de reconhecimento. Esta mesma ideia fora trabalhada anteriormente por Kafka no conto “Na colônia penal”, escrito em 1914, no qual a prática de execução de condenados já não despertava o interesse de antes, nem mesmo o interesse das crianças que tinham lugar privilegiado na plateia, pois a pena capital era realizada como se fosse um espetáculo circense.

É como mera representação pública, destituída de qualquer valor moral, a forma como o autor descreve a prática do jejum, em “O artista da fome”, e da execução, em “Na colônia penal”; apenas como arte que deixou de encantar o gosto popular, mas que mantém presente a força estética necessária a todos os espetáculos.

Colocado em uma jaula somente com um pouco de palha para se acomodar e com um relógio para registrar a passagem do tempo, o artista da fome cobria a magreza de seu torso apenas com um suéter escuro. O público também tratava de escolher um grupo de vigilantes para observar todos os momentos do jejum. Por estranho que parecesse, o protagonista ficava muito ressentido com a presença de vigilantes relapsos, os quais, durante a noite, dedicavam-se ao carteadado longe da jaula, deixando o jejuador à vontade para se alimentar. O que eles não compreendiam é que o artista da fome jamais seria capaz de quebrar o jejum, nem por coação, isso porque honrava sua arte. Nestas ocasiões, ele cantava até exaurirem-se suas poucas energias, a fim de se mostrar honesto ao grupo relapso. Todavia, como descreve Kafka (1922/2011), “[...] só ele poderia ser o espectador

completamente satisfeito com o jejum” (p. 32), haja vista que era impossível o mesmo grupo de vigilantes acompanhá-lo durante todo o tempo, o que poderia levantar suspeitas quanto à lisura do espetáculo.

Mesmo durante a noite, o artista da fome, que também não conseguia dormir, comprazia-se em desfrutar da companhia dos vigilantes para quem contava suas histórias e fazia gracejos a fim de mantê-los acordados. Durante suas apresentações, ele travava contato humano, não porque não conseguisse suportar os momentos de solidão, mas no intuito de mostrar que não dispunha de nenhum tipo de alimento escondido, o que, por si só, já deixava entrever a dependência do jejum em relação às pessoas que o circundavam. Buscando reter o interesse em si mesmo, sustentava a curiosidade dos espectadores durante o longo período de tempo necessário à concretização de sua arte de jejuar.

Ainda que muitos o taxassem de farsante ou de querer chamar atenção, o artista da fome achava fácil jejuar e disso não fazia segredo. Uma prova disso era que ele nunca havia deixado a jaula por vontade própria, mas por ordem do empresário que seguia a determinação que fora convencionada, segundo o autor, por autoridades de outras cidades e países, de quarenta dias como tempo máximo para o jejum. Sua magreza, no entanto, devia-se mais a uma persistente insatisfação consigo próprio do que com a prática de sua arte. O artista da fome não achava justo interromper o espetáculo. Nas palavras de Kafka (1922/2011): “[...] por que desejavam privá-lo da glória de continuar jejuando, de se tornar não apenas o maior artista da fome de todos os tempos, o que ele provavelmente já era, mas também de **transcender o imponderável**, uma vez que sua capacidade de jejuar não conhecia limites?” (p. 36, nossa ênfase).

Chamamos atenção para a expressão **transcender o imponderável** [*zu übertreffen bis ins Untergreifliche*], que aponta para esta tentativa de o protagonista ultrapassar a ordem do inconcebível. Ele não compreendia o porquê de suspender o jejum, alegando impaciência da assistência ao prolongamento de sua arte.

Ao término de sua apresentação, o artista da fome deveria sair de sua jaula e caminhar em direção aos alimentos que lhe eram servidos nesta ocasião. Todavia, só de pensar em se alimentar, sentia-se nauseado, e continha sua ânsia em respeito às jovens que estendiam os braços a fim de ajudá-lo a andar. Nos olhos aparentemente amistosos dessas damas encontrava indícios de crueldade, ainda que ele fosse um mártir digno de compaixão,

pois o era por razões que somente serão conhecidas no final da narrativa e que iam além da condição física deplorável ao término do jejum. Contudo, o autor revela que, concluído o espetáculo, o único a se sentir insatisfeito era o próprio artista da fome.

A busca pelo reconhecimento da audiência instaurara uma posição reivindicativa do protagonista em relação às pessoas, no sentido de exigir do outro, seu semelhante, uma gratificação que desse sentido à sua existência. E esta busca, por se sentir justificado em seu fazer artístico, o deixara completamente a mercê dos espectadores, colocando em risco sua própria existência pelo estabelecimento de um tipo peculiar de relação com a alteridade.

A constituição do Eu radica na qualidade das relações estabelecidas com os semelhantes, mas a condição humana estabelece que, a singularidade de cada existência, sua ipseidade, seja a marca distintiva que o diferencia dos demais. Este paradoxo é explicado por Arendt (2000), como segue: “No homem, a alteridade, que ele tem em comum com tudo o que existe, e a distinção, que ele partilha com tudo o que vive, tornam-se singularidades, e a pluralidade humana é paradoxal pluralidade de seres singulares” (p. 189).

Como foi dito anteriormente, Kafka (1922/2011) relata que o interesse por esta arte foi decaindo paulatinamente na Europa sem que o artista da fome percebesse, ainda ofuscado pelo sucesso e por um verdadeiro fanatismo pela prática do jejum, pois o espetáculo deixara de encantar o público. Isso o levou a romper sua antiga relação de trabalho com seu empresário, empregando-se em um circo como uma tentativa de dar continuidade ao seu número artístico, já que não pretendia, ou melhor, não conseguia abrir mão da prática do jejum.

O artista da fome confiava em sua capacidade de impressionar novamente o público, desde que fosse deixado à vontade quanto ao término do jejum. Assim, sua jaula passou a ser colocada no caminho que levava ao estábulo, onde ficavam os animais do circo. Pouco a pouco, percebeu que as pessoas que se aproximavam de sua jaula faziam-no apenas por estar no caminho que levava aos animais. O contato com a multidão passou a ser doloroso, pois distinguira dois tipos de grupos: o que se aproximava para debochar abertamente do artista e o que se aproximava unicamente como meio de chegar aos estábulos.

Ao ser colocado próximo das feras do circo, a prática a que se dedicava o artista da fome é equiparada a um espetáculo animalesco, porém o que se seguiu foi que o jejum não conseguira retirar o interesse das pessoas naquilo que os animais mostravam sem a intenção consciente e premeditada do artista, ou seja, o fascínio ante a vitalidade e a voracidade das feras. Os transeuntes, apressados, sequer desviavam o olhar para a jaula. Porém, alguns pais de família explicavam a arte da fome para os filhos, embora estes fossem incapazes de entender o que era fome. Todavia, no contato com estas crianças, o protagonista localiza uma esperança à sua arte “[...] no brilho do olhar [das crianças], a promessa de uma época jovem, vindoura e mais piedosa” (KAFKA, 1922/2011, p. 43).

O que o artista da fome não percebera é que o público deixara de se interessar por seu espetáculo e que ele, agora, não passava de um obstáculo no caminho para os animais. Neste momento, estava selada sua sorte:

Um pequeno empecilho, no entanto, e cada vez menor. As pessoas acostumaram-se à extravagância de quem pretende, nos dias de hoje, chamar a atenção como artista da fome, e o hábito foi como uma sentença de morte. O artista poderia jejuar tão bem quanto quisesse, e era o que fazia, mas nada mais poderia salvá-lo; passavam por ele sem ao menos notá-lo. Tente explicar a alguém a arte da fome! Não há como torná-la compreensível a alguém que não a sente. Os belos letreiros ficaram sujos e ilegíveis, foram arrancados, e a ninguém ocorreu substituí-los; o quadrinho onde se anotavam os dias passados em jejum, a princípio atualizado dia após dia, já estava havia tempo sem sofrer nenhuma alteração, uma vez que depois das primeiras semanas os próprios funcionários entediaram-se com essa simples tarefa; e assim o artista da fome seguiu em jejum, como outrora sonhara, e sem nenhuma dificuldade, como então havia previsto, porém ninguém mais contava os dias, ninguém, nem mesmo o próprio artista da fome sabia quanto tempo havia passado, e o coração pesou-lhe. E quando às vezes um desocupado aparecia, debochava dos velhos números no quadrinho e acusava-o de charlatanismo, de certa forma contava a mentira estúpida que a indiferença e a maldade inatas seriam capazes de inventar, pois o artista da fome não era um embusteiro, ele trabalhava com honradez, mas o mundo negava-lhe sua recompensa. (KAFKA, 1922/2011, p. 43-44)

Esquecido pela multidão, na qual buscava seu único alimento desejado – o olhar de interesse e de admiração –, ele também passou a ser esquecido pelos trabalhadores do circo e, poderíamos dizer, esqueceu-se de si mesmo, abandonando-se em permanente jejum, pois, segundo Arendt (2000), “a vida sem discurso e sem ação [...] está literalmente morta para o mundo; deixa de ser uma vida humana, uma vez que já não é vivida entre os homens” (p. 189).

Um dia, ao ser redescoberto em sua jaula ainda sem nada ingerir, o artista da fome pediu desculpas ao supervisor, dizendo querer ser admirado por sua capacidade de jejuar. O supervisor não tardou em asseverar a admiração de todos, mas ele, cômico de seu segredo, retrucou que não deveria ser admirado “porque o jejum é uma necessidade, eu não tenho como evitar [*Weil ich hungern muss, ich kann nicht anders*]” (KAFKA, 1922/2011, p. 45).

Ressaltamos que, no original alemão, o jejum é tido pelo protagonista mais como algo da ordem de um dever do que como sendo da ordem de uma necessidade. Jejuar é um ato que ele não pode evitar, como se fosse coagido a fazer alguma coisa, sem poder fazê-la de modo diferente. Enfim, seu segredo, prestes a ser revelado, desnudará sua obstinação pela prática do jejum, transformando sua arte em uma obrigação cujo móbil lhe escapava absolutamente.

Ao ser novamente questionado por essa afirmativa, o artista respondeu:

“Porque eu” disse o artista da fome, levantou um pouco a cabecinha frágil e falou com os lábios arredondados, como se fosse dar um beijo, junto à orelha do supervisor, “porque eu nunca encontrei a comida que me agradasse. Se eu tivesse encontrado, acredite, eu não teria feito nenhum alarde e teria comido até me empanurrar, como você e todo o mundo.” Estas foram suas últimas palavras, mas no olhar embotado percebia-se a convicção firme, ainda que não mais orgulhosa, de prosseguir em jejum. (KAFKA, 1922/2011, p. 45-46)

Proferidas estas palavras, o artista da fome encerrou sua carreira e sua vida. Ele foi enterrado junto com a palha, como se seu corpo enfraquecido misturado à forragem não fosse mais do que restos de sujeira, de simples dejetos. Substituíram-no rapidamente colocando uma pantera

em sua jaula, e, assim, tranquilizando a todos pelo retorno à ordem animal naquilo que há de naturalmente espetacular: sua vivacidade. A ideia de uma substituição do jejuador profissional, esquecido pelos seus semelhantes e fracassado em sua luta pelo reconhecimento de sua arte, por uma pantera, mostra um retorno à natureza e sua aparente falta de intenção através da pureza da existência animal.

Escrito de uma forma pungente, este conto descreve uma condição humana paradoxal, na qual a tentativa do protagonista garantir uma existência coincide com o próprio ato de seu depercimento. No que tange à psicanálise, esta obra kafkiana permite uma investigação sobre o conceito de pulsão de olhar, presente ao longo do texto, em sua relação com o sujeito do inconsciente.

Como método desta crítica literária psicanalítica, entendemos o contato dialógico entre a teoria psicanalítica freudo-lacianiana e o conto de Kafka “Um artista da fome”, no sentido do estudo das ideias expressas pelo autor. Nossa leitura implica, segundo Mezan (1988), “[...] atenção ao detalhe dissonante, à frase fora de lugar, às imagens empregadas, ao ponto no qual reluz uma tensão entre os argumentos, uma reviravolta defensiva, uma ambiguidade ligeira no uso dos termos e conceitos” (p. 180-181). Não se tratando de uma psicanálise do autor, buscaremos fazer ao texto literário as perguntas suscitadas e depreendidas pela nossa leitura, levando-se em conta os efeitos de escansão dos significantes.

As particularidades do texto literário arroladas por Mezan (1988), principalmente os *lapsus* e os equívocos, na qualidade de formações do inconsciente, ganham nova perspectiva por produzirem um corte no discurso. Estes enigmas suscitados pelas formações inconscientes, verdadeiros obstáculos do discurso, servem ao nosso propósito, como segue:

O analista toma o sujeito pela palavra. Digamos então que ele possa tomar o texto ao pé da letra. Ele não irá buscar um sentido – profundo, essencial, único. Mas ele ficará atento ao próprio funcionamento da escrita. A interpretação, se conservarmos este termo, não será uma metalinguagem relacionando o discurso do escritor a um saber já constituído. Ela será corte, escansão operada sobre os traços da própria escritura, que permite fazer sobressair aquilo que ali já se encontra. (CHEMAMA, 1987, p. 6)

Se a escuta psicanalítica faz referência à emergência do Real em algum ponto da fala do paciente, esta escuta se impõe pela emergência das palavras em suas ressonâncias equívocas, mais especificamente, pelo emprego de determinados significantes, os quais devem ser lidos em sua equivocidade, pontuando a sequência de enunciados em questão. Lacan (1985) destaca o papel do significante, o qual ganha nova articulação em sua metapsicologia:

Se há alguma coisa que possa nos introduzir à dimensão da escrita como tal, é nos apercebermos de que o significado não tem nada a ver com os ouvidos, mas somente com a leitura, com a leitura do que se ouve de significante. O significado não é aquilo que se ouve. O que se ouve é o significante. O significado é efeito do significante. (p. 47)

É na medida em que a psicanálise permite transpor as possibilidades engendradas no processo de escuta para a leitura de um texto escrito, que somos capazes de propor uma verdadeira “leitura-escuta” do texto literário.

A fome de olhar em questão

O conceito de pulsão [*Trieb*] surgiu na pena freudiana em 1905, mais especificamente no artigo *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* – texto retrabalhado ao longo dos anos –, no qual o autor investiga as inescapáveis excitações de fontes internas que funcionam como o verdadeiro motor do aparelho psíquico. Já na abertura deste trabalho, Freud (1905/1996) adverte que existe uma opinião popular acerca do tema da pulsão sexual, a qual estaria ausente na infância, eclodindo com as transformações da puberdade e impelindo o ser humano na direção da união sexual. Retificando este entendimento, o autor define pulsão como “[...] o representante psíquico de uma fonte endossomática de estimulação que flui continuamente” (p. 159), diferenciando-a do conceito de estímulo, que é fruto de excitações exteriores.

A pulsão, na qualidade de conceito que delimita o psíquico e o somático, é de natureza tal que não expressa qualidade alguma, ou seja, ela surge apenas em decorrência do trabalho psíquico. Todavia, será em *Pulsões e destino da pulsão* que Freud (1915/2004) se dedicará exclusivamente a este tema.

Na metapsicologia freudiana, a pulsão, erroneamente traduzida por instinto, foi concebida como uma força constante surgida a partir do interior do corpo, a qual não pode ser eliminada por nenhuma ação que busque fugir de seus efeitos. Para Freud (1915/2004): “[...] a pulsão nos aparecerá como um conceito-limite entre o psíquico e o somático, como o representante psíquico dos estímulos que provêm do interior do corpo e alcançam a psique, como uma medida da exigência de trabalho imposta ao psíquico em consequência de sua relação com o corpo” (p. 148).

A pulsão é composta pelos seguintes elementos: pressão [*Drang*], meta [*Ziel*], objeto [*Objekt*] e fonte [*Quelle*]. A pressão consiste na força motora que uma pulsão demanda. A meta de uma pulsão é, segundo o fundador da psicanálise, sempre a satisfação obtida quando da supressão da estimulação presente em sua fonte. Há ainda a possibilidade de existência de metas intermediárias e de combinações entre estas para a consecução da meta final e até de pulsões que são inibidas quanto à meta. Já por objeto da pulsão entendemos o meio pelo qual a pulsão pode chegar a ser satisfeita. Os objetos investidos por uma pulsão podem ser um outro [*fremd*] objeto externo ou uma parte de nosso próprio corpo. Por último, a fonte é o estado somático que acomete algum órgão ou parte do corpo, originando o estímulo a ser representado psiquicamente pela pulsão.

No mesmo trabalho, Freud (1915/2004) estabelece relação entre as fases iniciais do desenvolvimento do Eu e a satisfação autoerótica das pulsões, evidenciando a pulsão de olhar – na qual o prazer de olhar toma o próprio corpo como objeto – como uma formação narcísica. Assim, a vontade de olhar [*Schaulust*] em oposição à vontade de mostrar formam dois polos opostos da mais conhecida das pulsões sexuais. Todavia, a transformação da pulsão de olhar passiva em pulsão de olhar ativa dá-se pelo abandono do objeto narcísico. Da mesma forma como acontece com os pares de opostos sadismo/masochismo, a identificação e consequente troca do sujeito narcísico por um outro Eu, garante a manutenção do objeto narcísico aprisionado, isto é, o olhar do Eu estranho [*fremd*] recai sobre o corpo tomado como objeto. Assim, as transformações havidas no circuito pulsional podem ser traduzidas em termos de uma gramática pulsional:

- a) o ato de ficar olhando como *atividade* voltada para um objeto estranho [*fremd*]; b) a renúncia ao objeto, a reorientação da pulsão de olhar agora voltada em direção a uma parte do próprio corpo e, com isso, a transformação

da atividade em passividade e a escolha de uma nova meta: a de ser olhado; c) a introdução de um novo sujeito, ao qual nos mostramos para sermos contemplados por ele. Praticamente não resta dúvida de que a meta ativa surge antes da meta passiva, de que o ato de olhar precede o de ser olhado. [...] No início de sua atividade, a pulsão de olhar é autoerótica, isto é, tem um objeto, mas o encontra no próprio corpo. Só mais tarde ela se vê levada (pela via da comparação) a trocar esse objeto por um objeto análogo situado em outro [*fremd*] corpo (fase *a*). (FREUD, 1915, p. 154)

Subvertendo o senso comum, Freud (1915) situa o ato de ser olhado como um desdobramento do ato de olhar, assim, todo exibicionista seria, num primeiro momento desta gramática pulsional, um *voyeur*, cujo objeto encontrava-se em seu próprio corpo.

No sentido de uma verdadeira organização pulsional, o conto descreve a tentativa de o protagonista buscar no olhar da assistência, na qualidade de uma influente alteridade, ser o alvo de um circuito insuficientemente estabelecido, quer pela não sustentação do olhar devido ao desinteresse crescente de sua época em sua arte, aos transeuntes apressados em direção aos animais ou ao grupo de vigilantes relapsos ocupados com o carteador; quer pelo olhar amistosamente cruel das damas que o auxiliavam em sua saída da jaula ou das crianças incapazes de compreender o processo do espetáculo, mas cujo brilho do olhar apontava para uma época futura, para uma satisfação a ser realizada assintoticamente, como uma promessa suspensa no tempo.

Partindo das contribuições freudianas, Lacan (1985) retoma a temática das pulsões em seu seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Nele, o autor observa que o movimento de ir e vir da pulsão só se completaria no terceiro tempo, quando do aparecimento de um novo sujeito, ou seja, um outro [*fremd*], momento no qual o sujeito também adviria com sujeito barrado pelo significante, considerando que, para a psicanálise, significante é todo o elemento do discurso que representa e determina o sujeito. Com relação a este último passo da gramática pulsional, Lacan lança, então, a fórmula “fazer-se ver”.

Dois outros objetos pulsionais além do seio e das fezes propostos por Freud são acrescentados por Lacan (1985), quais sejam, o olhar (pulsão de olhar) e a voz (pulsão invocante). A partir daí, o olhar passa a ser o objeto exemplar da psicanálise e a pulsão de olhar, o paradigma da pulsão

sexual. A *Schaulust*, lançada por Lacan à condição de pulsão, não se apoiaria em nenhuma função fisiológica, não podendo ser considerada como sendo da ordem da necessidade. Deste modo, não temos necessidade de ver, mas desejo de olhar. Outra característica salientada por Lacan é que a pulsão de olhar não se situa no nível da demanda, mas no nível do desejo e não tem representação inconsciente. Diferentemente, as pulsões orais e anais se apoiam na demanda, ou seja, o objeto oral é o objeto da demanda do sujeito ao Outro – na forma da demanda de seio que o bebê endereça à sua mãe –, enquanto que o objeto anal é o objeto da demanda do Outro ao sujeito – na forma das fezes que a mãe demanda à criança como presente, entendendo-se por Outro o conceito lacaniano que designa o lugar simbólico, a lei, a linguagem e, neste caso, especificamente o próprio inconsciente.

Opondo-se à necessidade – que seria da ordem do instinto animal –, o conceito de demanda coloca o sujeito em relação ao seu semelhante para o qual dirige suas palavras. Ao situar-se em relação de dependência ao outro, seu semelhante, a ênfase passa a recair sobre a resposta advinda deste outro, o que anula a necessidade. Todavia, ultrapassando a ordem da demanda, a singularidade da necessidade pode ressurgir no desejo, notadamente no caso do intrincamento da demanda com o desejo.

Quanto ao olhar como objeto, Lacan (1985) faz as seguintes considerações teóricas, indicando que o corpo está inserido do início ao fim do circuito pulsional:

O que se olha é aquilo que não se pode ver. Se, graças à introdução do outro, a estrutura da pulsão aparece, ela só se completa verdadeiramente em sua forma invertida, em sua forma de retorno, que é a verdadeira pulsão ativa. No exibicionismo, o que é visado pelo sujeito é o que se realiza no outro. A visada verdadeira do desejo é o outro, enquanto que forçado, para além de sua implicação em cena. Não é apenas a vítima que está envolvida no exibicionismo, é a vítima enquanto que referida a algum outro que olha. [...] O asceta que se flagela o faz por um terceiro. (p. 173)

A partir daí podemos dizer que, no nível da *Schaulust*, o olhar faz apelo ao Outro, o que não será sem consequências. Esta visada do sujeito aponta, segundo Lacan (1985), para o fato de o sujeito situar-se como determinado pela fantasia. Na fantasia, no sonho ou no devaneio, ainda que às vezes de forma pouco clara, o sujeito está sempre implicado, pois

não é o objeto que sustenta o desejo, mas a fantasia. É através da fantasia que o sujeito se sustenta como desejante em relação à sua constelação de significantes. E esta constelação significativa, organizada na forma de um enredo, deixará entrever o lugar do sujeito – dividido – em sua relação a este objeto. Todavia, Lacan adverte para não confundirmos a satisfação da zona erógena com aquilo sobre o que a pulsão se fecha, pois este objeto indicaria apenas a presença de um vazio que vai sendo ocupado por outros objetos, cuja instância seria a de um objeto perdido, que ganha em sua metapsicologia a designação de objeto pequeno *a*. Em relação a isso, Lacan assevera que “o objeto *a* minúsculo não é a origem da pulsão oral. Ele não é introduzido a título de alimento primitivo, é introduzido pelo fato de que **nenhum alimento jamais satisfará a pulsão oral**, senão contornando-se o objeto eternamente faltante” (p. 170, nossa ênfase).

Em relação aos traços que compõe um personagem, Antônio Candido (2011) afirma que este é cingido por uma lei própria, acarretando uma composição mais nítida, mais consciente e de contorno mais bem definido do que o encontrado nas pessoas da vida real. Na criação ficcional, podemos evidenciar uma lógica interna eficaz ordenada pelo próprio autor a partir da qual o personagem pode ser tomado como um caso paradigmático. Ainda, segundo o autor:

Assim, pois, um traço *irreal* pode tornar-se verossímil, conforme a ordenação da matéria e os valores que a norteiam, sobretudo o sistema de convenções adotado pelo escritor; inversamente, os dados mais autênticos podem parecer irrealis e mesmo impossíveis, se a organização não os justificar. O leitor comum tem frequentemente a ilusão (partilhada por muitos críticos) de que, num romance, a autenticidade externa do relato, a existência de modelos comprováveis ou de fatos transpostos, garante o sentimento de realidade. Tem a ilusão de que a verdade da ficção é assegurada, de modo absoluto, pela verdade da existência, quando, segundo vimos, nada impede que se dê exatamente o contrário. (p. 77-78)

Ainda quanto à concepção de um personagem, Antônio Cândido (2011) credita ao processo de **convencionalização** a seleção dos traços expressivos, ainda que sempre limitados devido à impossibilidade de caracterização de toda uma existência. Assim, poderemos aceitar a inclusão

de dados inverossímeis, desde que estes concorram para a estética da organização interna delineada pelo autor.

Na construção literária, a utilização de dados menos comuns e dificilmente encontrados na vida real podem fortalecer, paradoxalmente, a coerência interna do personagem. Esta concepção também se aproxima das afirmações de Marthe Robert (2007), uma das principais intérpretes francesas de Kafka, ao declarar que alguns autores, como o próprio Kafka, “fundam sua verdade na negação da experiência comum, em benefício do fantástico e da utopia, sem por isso deixarem de ser romancistas [...]” (p. 20).

Kafka (1922/2011) concebe seu personagem, em “O artista da fome”, a partir de alguns traços mínimos, mas concisos, que dão coerência interna ao desdobramento da narrativa, tomando-a de forte apelo estético ao apresentar um sofrimento humano tão inquietante em seu paradoxo. Assim, esse personagem pode ser estudado pela teoria psicanalítica, ainda que o autor não nos esclareça se este tipo de jejum fora alguma vez verdadeiramente exercido e reconhecido como arte.

Como traço distintivo do personagem kafkiano estudado, destacamos a afirmação “porque eu nunca encontrei a comida que me agradasse” (KAFKA, 1922/2011, p. 46); verdadeiro ponto nodal a partir do qual se organiza a narrativa. Em relação à psicanálise, esta assertiva encontrará amparo teórico na máxima lacaniana, citada anteriormente, que afirma não haver alimento que satisfaça a pulsão oral.

O fato de o artista da fome declarar não gostar de nenhum alimento, todavia, merece atenção, uma vez que, em psicanálise, trabalha-se aquilo que se diz no que se fala, ou seja, de que há algo que transcende o dito. Assim, mesmo em se tratando de uma obra literária, há sempre algo que ultrapassa o desejo consciente do autor.

Lacan (1998) destaca “[...] que a presença do inconsciente, por se situar no lugar do Outro, deve ser buscada, em todo discurso, em sua enunciação” (p. 848). O autor trabalha com a ideia de que o advento do sujeito do inconsciente se dá através da linguagem, e as oposições enunciado-enunciação e dito-dizer demarcam a estrutura de divisão própria ao sujeito, através da qual o sujeito de desejo se revela na enunciação. É no dizer que o inconsciente emerge, enquanto que o enunciado serve de máscara à verdade do sujeito, o qual se perde no dito. Ainda segundo o autor, “o dizer fica esquecido por trás do dito” (p. 449).

O artista da fome não se achava verdadeiramente merecedor da piedade alheia porque reconhecia sua inapetência, ainda que escondesse o fato de não gostar de nenhum alimento. Mesmo assim, Kafka (1922/2011) afirma que o artista da fome era um mártir sem o saber, pelo sofrimento que ninguém imaginava. O que o protagonista não sabia conscientemente é que ele tinha fome de um outro objeto: o olhar. Se o artista da fome era um mártir, pode ser considerado como tal mais pelo fato de estar preso a uma condição humana inelutável do que por sua arte de jejuar.

Assim como os alimentos de diferentes paladares, nem todos os olhares teriam a capacidade de nutrir a alma do artista da fome. Por certo, não seria o olhar amistosamente cruel das damas ou algum olhar furtivo, mas um olhar de admiração e perplexidade sempre buscado, mas nunca encontrado. A narrativa kafkiana fala do brilho do olhar das crianças e sua atitude piedosa como o paradigma do olhar que buscava para si, cuja realização desta satisfação se colocava como uma promessa futura a ser assintoticamente postergada.

O desejo é causado pelo desejo do Outro – não um desejo que poderia ser descrito como desejo de algo específico –, mas enquanto pura capacidade de desejar, o que é indicado pelo olhar do Outro sobre algo ou alguém. Então, não é a demanda ou o desejo específico de algo que causa o desejo, mas o próprio ato de olhar é o que inaugura o desejo na criança.

Neste conto, observa-se no jejuador um apelo ao Outro. Porém, como descrito anteriormente, este apelo deveria ser da ordem do desejo, ou seja, o olhar adviria como objeto do *desejo ao* Outro, enquanto o seio permaneceria como o objeto da *demanda ao* Outro. Na descrição do protagonista, denota-se um intrincamento particular nesta condição, acarretando como consequência a instauração do olhar como objeto de *demanda ao* Outro. Ao desejar a demanda do Outro, o jejuador profissional não rompe propriamente com a fome, e, como esta não é mais da ordem de uma necessidade, a fome de alimento dá lugar à fome de olhar.

Ao retratar os infortúnios de seu personagem jejuador, Kafka (1922/2011) descreveu a condição psíquica singular de um sujeito em sua relação com a alteridade e as vicissitudes de uma fantasia particular que sustentava seu desejo, ainda que mortífera. Preso a esta condição subjetiva e sem condição de deslizamento de objeto, a indiferença da multidão e a consequente ausência de olhares – seu verdadeiro alimento – empurrou o protagonista à morte por uma insuspeita *inanição de olhar*. Destarte, como

resultado de uma existência paradoxal que colocava em xeque os desígnios da natureza – condição propriamente humana –, tanto a crescente fome de objeto olhar quanto a falta de um olhar nutridor teriam levado o artista da fome à morte, como destino.

Considerações finais

Em sua criação literária, Kafka (1922/2011) concebeu um personagem capaz de figurar um modo de existência paradoxal, mas não, por isso, menos verdadeira. O conto “Um artista da fome” ofereceu-se como um campo fecundo às ideias psicanalíticas ao descrever a relação singular do protagonista com a fome e o olhar, ao mostrar, de uma maneira pungente, o fato de não sermos seres de necessidade, por estarmos radicalmente arrancados da natureza.

Por trás do que, à época, era considerado como uma arte, o jejuador profissional escondia o fato de não haver alimento que o agradasse. Todavia, sua arte estava calcada no apelo a um tipo específico de olhar, o qual deveria ser reencontrado no público que o acompanhava. A fome de alimento transformada em fome de olhar cobrava sua satisfação pelo intrincamento entre demanda e desejo fazendo apelo ao Outro.

Ignorando a perda de interesse do público por sua arte, e incapaz de reverter sua condição, dada a premência de sua organização fantástica, o protagonista não teve como destino outra coisa senão a afirmação de sua subjetividade na mesma medida em que se abandonava, deixando-se levar pelo seu próprio deperecimento, pela promessa de um olhar suspenso no tempo.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

CANDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CHEMAMA, Roland. O demônio da interpretação. *Jornal Che Vuoi?* N. 1, 3-6, 1987.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: _____. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v.7. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 119-229. (Originalmente escrito em 1905)

FREUD, Sigmund. Pulsões e destinos da pulsão. In: _____. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*, v. 1. Rio de Janeiro: Imago, 2004. p. 133-173. (Originalmente escrito em 1915)

KAFKA, Franz. *Um artista da fome* seguido de *Na colônia penal & outras histórias*. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2011.

KAFKA, Franz. *Ein Hungerkünstler*. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/30655>>. Acesso em: 5 jan. 2013.

LACAN, Jacques. *O seminário: livro 11 – os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

LACAN, Jacques. Posição do inconsciente. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p. 843 – 863.

LACAN, Jacques. O aturdido. In: _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. p. 448 – 497.

MEZAN, Renato. Pode-se ensinar psicanaliticamente a psicanálise? In: _____. *A vingança da esfinge: ensaios de psicanálise*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 168 – 183.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: COSAC NAIFY, 2007.

Luís Fernando Barnetche Barth

Doutor em Psicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor Adjunto do curso de graduação em Psicologia e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem (MeEL) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

Artigo recebido em 20 de julho de 2013.

Artigo aceito em 25 de agosto de 2013.