




COMPANHIA DAS LETRAS

Lição
de **Kafka**

MODESTO CARONE

DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [X Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de disponibilizar conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

Sobre nós:

O [X Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: xlivros.com ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade enfim evoluirá a um novo nível.

MODESTO CARONE

Lição de Kafka



Sumário

O cavaleiro do balde

O parasita da família

A construção de Kafka

Anotações breves sobre um conto curto

O realismo de Franz Kafka

O veredicto

A próxima aldeia

Dois posfácios para dois enigmas

Kafka e o processo verbal

A parábola “Diante da lei”

Nas garras de Praga

A celebridade de Kafka

Alguns comentários pessoais sobre a tradução literária

Salvador e Praga: duas intervenções

O cavaleiro do balde

Consumido todo o carvão; vazio o balde; sem sentido a pá; a estufa bafejando frio; o quarto inteiro atravessado por sopros de gelo; diante da janela as árvores rijas de geada; o céu um escudo de prata contra quem deseja o seu auxílio. Preciso de carvão; certamente não posso morrer congelado; atrás de mim a estufa impiedosa, à minha frente o céu igualmente sem pena, tenho portanto de cavalgar nítido entre os dois e no meio buscar a ajuda do carvoeiro. Mas ele já está insensível aos meus pedidos costumeiros; é necessário provar-lhe com precisão absoluta que já não tenho uma só migalha de carvão e que sendo assim ele significa para mim o próprio sol no firmamento. Devo chegar como o mendigo que estrebuchando de fome quer morrer na soleira da porta e a quem, por esse motivo, a cozinheira dos patrões resolve dar para beber a borra do último café; do mesmo modo o carvoeiro, furioso mas sob o raio de luz do mandamento “Não matarás!”, tem de atirar no meu balde uma pá cheia de carvão.

Já minha subida deve decidir o caso, por isso vou a cavalo no balde. Como cavaleiro do balde, ao alto a mão na alça — a mais simples das rédeas —, volto-me com dificuldade e desço a escada; mas embaixo meu balde sobe, soberbo, soberbo: camelos agachados no solo não se levantam tão belos estremecendo sob o bastão do cameleiro. Pela rua dura de gelo

avança-se em trote regular; muitas vezes sou alçado à altura dos primeiros andares, não mergulho nunca até o nível da porta do prédio. E diante da abóbada do depósito do carvoeiro paio extremamente alto enquanto ele bem lá embaixo escreve acorinado junto à sua mesinha. Para deixar sair o calor excessivo ele abriu a porta.

— Carvoeiro! — brado com a voz cava e crestada pelo gelo, envolto nas nuvens de fumaça da respiração. — Por favor, carvoeiro, me dê um pouco de carvão. Meu balde já está tão vazio que posso cavalgar nele. Seja bom. Assim que puder eu pago.

O carvoeiro põe a mão no ouvido.

— Estou ouvindo bem? — ele pergunta por sobre os ombros para sua mulher, que está tricotando no banco da estufa. — Estou ouvindo direito? Um freguês.

— Não estou ouvindo absolutamente nada — diz a mulher, inspirando e expirando tranquila sobre as agulhas de tricô, as costas agradavelmente aquecidas.

— Oh, você ouve sim — eu brado —, sou eu, um velho freguês, fiel e dedicado, só que no momento sem recursos.

— Mulher — diz o carvoeiro —, é alguém, é alguém; tanto assim eu não posso me enganar; deve ser um freguês muito antigo que me fala desse modo ao coração.

— O que há com você, homem? — diz a mulher, e repousando um instante comprime o trabalho manual no peito. — Não é ninguém, a rua está vazia, toda a nossa freguesia está servida, podemos fechar a loja durante dias e descansar.

— Mas eu estou sentado aqui em cima no balde — exclamo e lágrimas sem sentimento velam-me os olhos. — Por favor, olhem para cima, vão logo me descobrir; estou pedindo uma pá de carvão e se me derem duas vão me fazer muito, muito feliz. Todo o resto da freguesia aliás já está servido. Ah, se eu já ouvisse o carvão batendo no balde!

— Vou indo — diz o carvoeiro e com as pernas curtas quer subir a escada do porão, mas a mulher já está ao seu lado, segura-o pelo braço e diz:

— Você fica aqui. Se não parar de ser teimoso, subo eu. Lembre-se da sua tosse forte esta noite. Mas por um negócio, mesmo que seja imaginário, você abandona mulher e filho e sacrifica os seus pulmões. Eu vou.

— Mas então conte todos os tipos que temos no estoque; os preços eu grito depois para você.

— Está bem — diz a mulher e sobe para a rua.

Naturalmente ela não me vê logo:

— Senhora carvoeira! — exclamo. — Respeitosa saudação: só uma pá de carvão, bem aqui no balde; eu mesmo o levo para casa; uma pá do pior carvão. Evidentemente pago tudo, mas não agora, não agora.

Como as duas palavras “não agora” parecem um som de sino e como elas se misturam perturbadoramente ao toque do anoteecer que se pode escutar da igreja vizinha!

— O que ele quer, então? — brada o carvoeiro.

— Nada — grita de volta a mulher. — Não é nada, não vejo nada, não ouço nada. O frio está medonho; amanhã provavelmente vamos ter ainda muito trabalho.

Ela não vê nem ouve nada, no entanto desamarra o cinto do avental e tenta me enxotar com ele. Infelizmente consegue. Meu balde tem todas as vantagens de um bom animal de corrida, mas não resistência; ele é leve demais; um avental de mulher tira-lhe as pernas do chão.

— Malvada! — brado ainda, enquanto ela, voltando-se para a loja, dá um tapa no ar, meio com desprezo, meio satisfeita. — Você é malvada! Pedi uma pá do pior carvão e você não me deu.

E com isso ascendo às regiões das montanhas geladas e me perco para nunca mais.*

UM AUTÊNTICO CONTO DE NATAL

“O cavaleiro do balde” (*Der Kübelreiter*) foi escrito por Kafka no inverno de 1916. Nessa época, graças à iniciativa da irmã Ottla, ele estava instalado numa minúscula casa da rua dos Alquimistas, em Praga, onde redigiu os contos de *O médico rural*, só publicados em 1920 na Alemanha. No projeto inicial, “O cavaleiro do balde” devia figurar entre as “pequenas narrativas” do livro, no qual aparecem os motivos do cavalo, do cavaleiro e da cavalgada, como é o caso de “Na galeria”, “O novo advogado” e “A próxima aldeia”. Mas, por razões que não são muito claras, o texto foi suprimido pouco antes da edição do volume. De qualquer forma, consta que Kafka teria excluído “O cavaleiro do balde” por achar que havia nele excessiva “cor local”, o que não acontecia com os outros quinze que compõem a obra.

A verdade é que pouca gente, mesmo entre os fãs do contista, ficou sabendo que, na época em que a história foi concebida, uma escassez de carvão atingiu os moradores da rua dos Alquimistas, situada na região do Castelo que domina a cidade (que aliás aparece como Kafka a conheceu numa panorâmica do filme expressionista *O estudante de Praga*, de Paul Wegener). O manuscrito foi para a gaveta e só veio à luz cinco anos depois, quando o escritor resolveu publicá-lo no suplemento de Natal do jornal *Prager Presse*, em 25 de dezembro de 1921, ao lado das colaborações de outros ficcionistas como Robert Musil e Franz Werfel.

Sem dúvida a escolha foi feliz, porque “O cavaleiro do balde”, além do aspecto óbvio de um conto de fadas à maneira kafkiana, pode ser lido como um autêntico conto de Natal. A paisagem urbana gelada, a pobreza do cavaleiro anônimo, as súplicas que ele lança, a avareza e a malícia da carvoeira, os sinos que tocam e a manipulação poética da linguagem parecem rearticular, na clave inconfundível de Kafka — que integra partículas de realidade na fantasia autônoma —, a atmosfera e o cenário da *Canção de Natal*, de Dickens, então um dos seus autores prediletos.

Mas nesta história — na qual, ao contrário daquela, quase nada acontece — Kafka constrói um mundo enigmático e sem remissão, onde os objetos assumem papéis inusitados e o protagonista realiza a experiência da frustração e da ameaça, uma vez que sua chance de sobreviver depende dos interesses e da vontade do outro. Ou seja: do mesmo modo que em *O castelo* o agrimensor K. é interceptado antes de chegar ao destino, esse novo cavaleiro da triste figura vê o seu apelo desviado pela mulher do carvoeiro (que transmite uma falsa informação ao marido) e por isso não consegue entrar em contato com a única pessoa capaz de ajudá-lo e a quem ele já havia reconhecido como um sol no firmamento. Assim é que, traído pelos ouvidos de um mercador e enxotado como inseto por uma Scrooge de avental, o cavaleiro de Kafka, agora transformado em *outsider* cósmico, ascende à região das geleiras para se ombrear, “secreto e solitário como uma ostra”, aos autores mais conhecidos do drama universal kafkiano.

Publicado na *Folha de S.Paulo* em 22 de outubro de 1995.

* Tradução inédita em livro no Brasil.

O parasita da família

A METAMORFOSE

A metamorfose foi escrita no outono de 1912, quando Kafka tinha vinte e nove anos de idade, e só foi publicada em novembro de 1915. É uma das poucas coisas que ele publicou em vida e talvez isso tenha contribuído para que a estranha história do homem metamorfoseado em inseto se transformasse numa das principais marcas registradas da ficção kafkiana. Mas o seu extraordinário poder de atração — e de repulsão — não se limita a esse acidente de ordem bibliográfica. O fascínio se deve antes ao efeito de choque, que desde a primeira frase a novela provoca na mente do leitor. Pois já nas primeiras linhas do texto se manifesta a colisão entre a linguagem tipicamente cartorial, de protocolo, e o pressuposto inverossímil da coisa narrada. O espanto do leitor, aliás, é confirmado pelo número crescente de análises e interpretações de *A metamorfose*: basta referir que uma bibliografia não muito recente sobre Kafka registra nada menos que 128 títulos dedicados exclusivamente à exegese dessa novela. As análises vão desde as de natureza teológica e sociológica até as históricas e estilísticas, passando pelas filosóficas (principalmente existencialistas) e por outras que se podem considerar psicanalíticas de destinação biográfica.

Seria impossível, aqui, dar uma visão (mesmo panorâmica) desses trabalhos, todos eles seguramente empenhados na coerência interna dos

seus termos e no esforço para extrair da obra o maior volume possível de significado. Mas de maneira geral essas interpretações esbarram na dificuldade material de explicar a circunstância embaraçosa — e no entanto decisiva — da transformação do herói em inseto. Isso porque a metamorfose de Gregor Samsa, que é o acontecimento determinante da história, não admite, do modo peculiar como ela se impõe à leitura, ser captada linearmente, seja como alegoria acessível a todos, seja como alegoria particular de Kafka, seja como símbolo veiculado pela tradição. Sendo assim, resta ao leitor o desconforto de se deparar com uma narração translúcida, mas cujo ponto de partida permanece opaco.

Noutras palavras, a novela deslança a partir de um dado fundamental para a economia do texto sem que seu sentido seja claramente formulado pelo autor. Acresce que as causas da metamorfose em inseto são um enigma não só para quem lê como também para o próprio herói. Tanto é assim que, já no segundo parágrafo, depois de ter feito uma rápida inspeção na parte visível do seu corpo — onde sobressaem as saliências do ventre marrom e a fragilidade das inúmeras perninhas que se mexem —, Gregor Samsa pergunta: “O que aconteceu comigo?”. E o narrador acrescenta, de forma suficientemente categórica para não alimentar falsas esperanças em ninguém: “Não era um sonho”.

Dito de outro modo, a metamorfose em inseto é postulada pela novela como algo definitivo: ela não é um pesadelo do qual se pudesse acordar. Pelo contrário, no registro costumeiro das inversões kafkianas, é o próprio metamorfoseado quem desperta para esse pesadelo. Portanto, a metamorfose não está aí como um disparate, mas como uma licença poética transformada em *fato* — com o qual, aliás, tanto o herói como o leitor têm que se conformar. Nesse sentido, o narrador não procura nem esclarecer nem ironizar a metamorfose, limitando-se (digamos assim) a constatá-la com a maior cara de pau. Para ele, ela tem o caráter impositivo de um sucesso natural contra o qual não há como protestar. Mesmo a comparação com uma catástrofe natural só tem valor relativo, porque esta de alguma

maneira se encaixa num contexto inteligível do mundo. Isto é: mesmo quando a catástrofe natural ocorre de modo irregular, não previsto, pode-se indagar sem constrangimentos pelas suas origens. A metamorfose de um único homem num inseto monstruoso é, nessa direção, algo incomparável, é um caso singular — ainda que se conceda que uma transfiguração similar pudesse acontecer a outra pessoa. Por sinal, essa possibilidade é aventada pelo próprio Gregor em relação ao gerente da firma que o vem buscar em casa. “Gregor procurou imaginar se não poderia acontecer ao gerente algo semelhante ao que hoje se passara com ele: sem dúvida era preciso admitir essa possibilidade.”

Pondo de lado a malícia narrativa que nesse trecho procura neutralizar, com uma naturalidade sinistra, a metamorfose antinatural da figura central em inseto, o fato é que a novela não pretende torná-la nem imediatamente acessível ao entendimento nem muito menos universal. Ao contrário, é visível que o narrador se esforça o tempo todo — e com uma agilidade admirável — para que o leitor acabe se esquecendo até do caráter ilusionista da própria ficção, compensando o abalo inicial da história com a notação minuciosa e quase naturalista dos seus desdobramentos.

Entretanto é evidente que o tema da metamorfose não é novo em literatura: os mitos clássicos e as fábulas, as narrativas dos povos primitivos e os contos de fadas são ricos em acontecimentos como esse. Mas nenhum leitor esclarecido fica perturbado com eles, não só porque essas metamorfoses em geral são reversíveis como também porque podem ser logo percebidas como manifestações de um estágio de consciência ingênuo, pré-científico, que exime o leitor de julgá-las segundo os padrões da sua própria experiência. Assim é que aceitamos que Circe, na *Odisseia*, metamorfoseie os companheiros de Ulisses em porcos, ou que, num conto de Grimm, o filho do rei vire sapo até que uma princesa o devolva à sua condição natural — justamente porque nesses casos vigora o princípio da diferença entre o mundo empírico conhecido e o mundo mágico, fantástico ou irônico da poesia — o que nos coloca na postura certa enquanto leitores.

É esse princípio que parece faltar em *A metamorfose*, e talvez seja por isso que dela se desprende uma sensação extraordinariamente perturbadora e penosa que nos põe em atitude de defesa.

É claro que para essa impressão penosa contribui também um recurso técnico eficaz, que é o foco narrativo escolhido por Kafka. Sua peculiaridade consiste no fato de que não é o inseto-personagem quem conta a história, não obstante ela seja narrada da perspectiva do herói. Essa manobra é possível, aqui, graças à existência de um narrador desprovido de qualquer marca pessoal que o autorizasse, por exemplo, a fazer reflexões ou comentários esclarecedores sobre a história que está relatando. Em outros termos, esse narrador se comporta como uma câmera cinematográfica na cabeça do protagonista — e nesse caso o relato objetivo, através do discurso direto e indireto, se entrelaça com a proximidade daquilo que é experimentado subjetivamente pelo herói. É por esse motivo que, na descrição dos acontecimentos que evoluem no seio da família Samsa, a narração não avança muito mais do que Gregor poderia fazer a partir de um ponto de vista rigorosamente pessoal. Na verdade, só no final, quando Gregor está morto e se focalizam os movimentos da família, é que essa perspectiva muda de lugar — e aqui se coloca o problema de uma possível quebra de unidade no modo de narrar privilegiado por Kafka.

Vou me deter um instante nessa questão do narrador kafkiano. Na realidade, o narrador inventado por Kafka tem muito pouco a ver com o narrador do romance ou da novela tradicional, que como sabemos se caracteriza sobretudo pela onisciência. Isso quer dizer que o narrador tradicional, pré-kafkiano, não só tem acesso imediato à intimidade mais profunda dos seus personagens como também dispõe de uma visão panorâmica do conjunto da história que está narrando — embora ele se comporte como se estivesse contando essa história sem ter conhecimento prévio de seus desdobramentos ou do seu desfecho. Assim, no *D. Quixote* o narrador sabe, a respeito do seu herói, muito mais coisas do que este sabe a seu próprio respeito. É nesse sentido que Quixote, o personagem, ignora que

está confundindo a fantasia com a realidade, e por isso toma moinhos de vento por gigantes que segundo ele é preciso combater pelas regras da cavalaria andante; ao passo que o narrador de Cervantes circunscreve rigorosamente as maluquices do herói, tornando-as compreensíveis, cômicas e tranquilizadoras mediante comentários que estabelecem a necessária distância estética entre a consciência perturbada do protagonista e a armação geral daquilo que está sendo narrado. Numa avaliação histórica muito sumária dessa circunstância estética, é possível identificar, no narrador onisciente, um estado do mundo em que a situação do indivíduo estava garantida pela possibilidade de torná-la inteligível numa totalidade social transparente. Pois bem, em Kafka a única coisa transparente que ainda resta é a linguagem, que por sinal é uma linguagem ironicamente conservadora. Mas mesmo a linguagem transparente de Kafka só dá acesso a um contexto de visões parceladas, a um universo fraturado e sem certezas, ou seja: a um mundo tornado opaco e impenetrável onde, por consequência, a manutenção de um narrador que soubesse de tudo soaria como uma falsificação dos seus próprios pressupostos. Nesse sentido, é por uma questão de coerência formal que o narrador kafkiano, embora fale pelo personagem, só mostra estar sabendo aquilo que ele realmente sabe, ou seja: nada ou quase nada. Isso explica por que na obra de Kafka, principalmente em seus três romances, o narrador não onisciente relata com a maior clareza histórias marcadas pela mais profunda ambiguidade. E é nesse passo que o leitor se descobre tão impotente quanto o herói para perceber com discernimento, e não apenas parceladamente, as coordenadas reais do mundo-fragmento em que ambos tateiam. No entanto é justamente essa estratégia artística que articula, no plano da construção formal, a consciência alienada do homem moderno, constrangido a percorrer às cegas os caminhos de uma sociedade administrada de alto a baixo, onde os homens estão concretamente separados não só uns dos outros como também de si mesmos.

Seja como for, no caso de *A metamorfose*, não sendo o herói que narra em nome do *eu*, mas um narrador impessoal que se refere ao herói por meio do pronome *ele*, a consequência é que os acontecimentos não podem ser considerados alucinações do protagonista, visto que a existência deles, no plano da realidade estabelecida pelo texto, está objetivada e “aprovada”: quem se responsabiliza por eles é o narrador. Além disso, a desqualificação da tese da alucinação do herói é reforçada pela atitude geral dos demais personagens, cujo olhar comprova a todo instante que se trata efetivamente de um inseto, e não de um homem chamado Gregor. Por outro lado, a não identidade de herói e narrador justifica, em larga medida, a postura verbal da obra, pois essa linguagem desapaixonada e segura certamente seria inadequada se partisse diretamente de um *eu* que estivesse na situação angustiante do protagonista, que, como diz Anatol Rosenfeld, é a clássica situação kafkiana da barata tonta. Sendo assim, a atitude defensiva do leitor diante da novela parece derivar não só do tema, que é de fato opressivo, como também do modo de narrar. Pois uma vez que o foco narrativo está instalado na intimidade do herói, o leitor perde a garantia da distância estética, como no caso do *D. Quixote*, e se vê constantemente submetido ao perigo de se identificar com o inseto e as suas desventuras.

Como já dissemos, essas desventuras são introduzidas com efeito de choque pela abertura, que sem dúvida alguma se pode considerar uma das mais drásticas da história da literatura. Pois, apesar de estar falando de algo empiricamente inaceitável, ela não recorre à magia tranquilizadora do “era uma vez”, característico do conto da carochinha (com o qual, aliás, Kafka aprendeu muito); pelo contrário, a fleugma e a sem-cerimônia com que esse “era uma vez” é substituído por algo que simplesmente “é” valem por uma pancada na cabeça do leitor.

Mas essa abertura não é, a rigor, fantástica, visto que nela não é apresentado um segundo mundo sujeito a outras leis, ou então um mundo sem leis que colidisse com o nosso, sujeito à causalidade. Tanto é assim que o narrador, depois de despachar a metamorfose de Gregor como fato

consumado, passa a descrever com uma precisão exasperante o quarto do protagonista, com as suas paredes familiares, a mesa com a coleção de amostras de tecidos e o recorte de revista emoldurado mostrando uma mulher coberta de peles. Essa justaposição direta, sem mediações — mas também sem conflitos —, entre esferas normalmente incompatíveis é que torna a “catástrofe” de Gregor um acontecimento grotesco. (Vale a pena lembrar que o termo “grotesco” vem do italiano “*grotta*” e designa, originariamente, ornamentos da antiguidade encontrados em grutas e caracterizados pela mistura dos mundos humano, animal e vegetal. De um modo genérico, o grotesco reflete esse coquetel de esferas, que provoca em nós um efeito de estranhamento manifestado pelo arrepio ou pelo riso amarelo.)

Trata-se aqui, no entanto, de um grotesco *frio*, porque esse escândalo, nos quadros da contenção kafkiana, não tem nada de alarmante, o que torna a leitura, por sua vez, um verdadeiro terror. Formulado de outro jeito, prevalece aqui o que Günter Anders chamou de “explosão negativa”, que consiste em não fazer soar sequer um pianíssimo onde cabe esperar um fortíssimo. Ou seja, a despeito do impacto que sofreu, o mundo conserva inalterada a intensidade do som. Se é que o humor negro — ou *Galgenhumor* (humor patibular) — das narrativas de Kafka tem uma explicação, então é essa.

Voltando à metamorfose, é manifesto que no mundo humano sensato, principalmente no da briosa classe média, ela não pode nem deve acontecer. Mas como aqui ela aconteceu, é compreensível que o fato seja vergonhoso para a família — uma mancha tenebrosa que precisa ser ocultada. Assim é que tanto o sr. e a sra. Samsa (os pais) como Grete (a irmã) se veem na contingência de incorporar esse acidente horroroso ao seu dia a dia, o que aponta, pelo esquivo viés kafkiano, para a noção de que o horroroso é simultaneamente cotidiano e familiar. Na verdade, porém, a despeito dos esforços da família em sentido contrário, a presença do Gregor-inseto não pode ser pura e simplesmente abolida, conservando, em vez disso, uma

gritante efetividade, que mina por dentro a vida da família. É como se o inseto, apesar de encarcerado no seu quarto, fosse sentido o tempo todo em cada canto da casa. No final, aliás, a irmã diz isso com todas as letras, quando exclama: “Esse bicho nos persegue, expulsa os inquilinos, quer ocupar a casa inteira e fazer-nos dormir na rua”. Não é preciso dizer que nessa fala se consuma, de maneira cristalina, uma outra metamorfose — a metamorfose da família.

Talvez fosse possível entender a metamorfose do homem em animal como uma perda de identidade. Mas justamente aqui não parece ser esse o caso. Pois por mais que o herói não apareça mais para o pai, a mãe e a irmã como o antigo e estimado filho e irmão, é sintomático que se faça menção textual ao “*estado atual de Gregor*”. Isso quer dizer que, nos termos da novela, ele continua sendo o mesmo, embora de modo deformado e excluído da comunicação habitual. Só bem no fim da história é que a irmã exige que aquela “coisa” nojenta seja afastada do lar dos Samsa. Ela diz então ao pai, que nesse ínterim ficou muito mais brando do que o Júpiter tonitruante das bengaladas e do bombardeio de maçãs dos dois primeiros capítulos: “Você precisa livrar-se da ideia de que ‘isso’ seja Gregor. Nossa infelicidade é justamente termos até agora acreditado nisso”.

A essa altura Gregor deixa de ser tratado como “ele” (*er*) para ser rebaixado a um simples “isso” (*es*). Para o narrador e para o herói, porém, a identidade permanece. Isto é: a metamorfose em inseto representa de fato a perda da voz que comunica, a mudança dos gostos alimentares, dos movimentos reativos e da maneira de lidar com o espaço, ou seja: no nível da aparência, ela atesta uma redução ao estágio puramente animal de organização da vida. Mas o relato objetivo comprova que a consciência do metamorfoseado continua sendo humana, inteiramente apta a captar e compreender o que sucede no meio ambiente — muito embora, pela mão contrária, ninguém, nesse meio, possa admitir que o inseto seja capaz disso. Dito de outra forma, Gregor está realmente transformado num bicho, mas não deixa nunca de ser Gregor. Ou seja: ele se comporta como um homem

que ainda existe, mas que já não pode ser visto como sendo ele mesmo, e nessa medida é empurrado para o isolamento e a solidão (para acabar na exclusão). O fato explica que aos poucos a incomunicabilidade se firme como um dos temas centrais da novela. A prova é que a história mobiliza, nos seus três capítulos, um mesmo padrão narrativo, que é o das iniciativas inúteis de contato do herói com os membros da família, e vice-versa. Os índices dessa incomunicabilidade são tantos que levaria tempo enumerá-los. Mas a título de exemplo vale a pena recordar a cena em que a mãe e a irmã decidem retirar os móveis do quarto, supostamente para deixar-lhe mais espaço livre, fato que no entanto o põe desesperado e disposto a saltar no rosto da irmã para salvaguardar um dos seus objetos mais queridos, que é o quadro na parede.

A novela termina, afinal, com a morte do protagonista — o que, tanto para os pais como para a irmã, significa a libertação de um trambolho, que merece, inclusive, ser comemorada com um passeio ao campo. Como dissemos antes, é a partir desse momento que o foco narrativo muda de lugar e insinua uma possível quebra de unidade na perspectiva escolhida por Kafka. Pois se até então o centro de orientação da narrativa estava preso à perspectiva de Gregor, como se justifica, em termos formais, que a história continue depois do seu desaparecimento de cena? Talvez tenha sido esse um dos motivos que levaram o próprio Kafka a afirmar, no seu diário, que considerava o fim de *A metamorfose* ilegível. No entanto talvez seja viável defender o final da novela contra o desagrado do próprio autor, lembrando que ele marca não uma quebra da unidade narrativa, mas, ao contrário, um momento excepcional de encaixe de forma no conteúdo. Veja-se que é justamente no momento em que a família se livra da existência intolerável do inseto que o narrador também se emancipa dele, passando a contar a história de uma perspectiva que já não é a do próprio Gregor.

De toda maneira, porém, esse desfecho não oferece nada de muito surpreendente para o leitor — o que sem dúvida estava nos cálculos de Kafka. Pois a tensão e o suspense da coisa narrada não residem num

desenlace que o leitor pudesse esperar com a ansiedade de quem vai resolver um quebra-cabeça. Antes, a narrativa mantém-nos presos por meio do jogo de contrastes tragicômicos entre as aproximações de Gregor em relação à família e as avaliações sempre equivocadas dos seus familiares. Essa malícia do enredo remete, por seu turno, ao miolo da composição e ao toque estilístico inconfundível de Kafka, que é a já mencionada técnica de inversão. Isso fica claro quando se tem em mente que uma das coisas que melhor caracterizam a forma dessa novela é o fato de nela estar invertida a construção narrativa tradicional, uma vez que ela puxa do fim para o começo o clímax, que é a metamorfose. Ou seja: aqui a coisa narrada não caminha para o auge, ela se inicia com ele — e com isso a novela se sustenta mais sobre as decorrências de um fato fundamental do que numa progressão rumo a ele (de maneira semelhante, aliás, ao que acontece no *Édipo-Rei* de Sófocles).

No entanto expressões literais como “o estado atual de Gregor” sugerem que a metamorfose do herói pode ser entendida como o resultado de um processo, ou seja: como um momento definido que teria sido precedido por outros que ficaram *aquém* da narrativa e que por isso não foram tematizados por ela. Tanto isso é assim que o herói, no percurso da obra, reconstrói (à maneira de Édipo...) lances anteriores da sua vida, onde repontam não só as queixas contra a profissão desumana de caixeiro-viajante, como também projetos generosos (por exemplo, financiar o estudo de música da irmã) e detalhes importantes sobre a sua posição familiar. Desse modo ficamos sabendo, por meio de indiscrições feitas em tom inocente, que até então Gregor tinha sido arrimo de família, sustentando os seus membros com o sacrifício pessoal do seu trabalho e saldando as dívidas deixadas cinco anos antes pelo pai falido. Por sinal, este havia guardado um bom pecúlio, sem que Gregor tivesse notícia disso (ele só toma conhecimento do fato quando ouve, encerrado no seu quarto, mas com a porta entreaberta, os serões familiares) — o que sem dúvida insinua uma rasteira do pai em relação ao filho, pois a conclusão mais óbvia é que Gregor estava se esfalfando mais que

o necessário na firma onde era viajante e cujo diretor é o credor do pai. Esses pormenores soltos, uma vez amarrados — coisa que o herói não faz, mas que Édipo fez —, eletrizam, por assim dizer, o conjunto da história, a ponto de encaminhar uma explicação para o seu nó górdio, que é a metamorfose. As consequências imediatas desta são: 1) retirar da família a base econômica do seu sustento (evidentemente fundado na exploração do trabalho do filho) e 2) libertar Gregor da sua condição de escravo assumido. Vistas as coisas por esse ângulo, é admissível supor que o inseto Gregor é inútil porque já não produz, só consome; ao mesmo tempo que Gregor, o inseto, é a forma sensível de uma libertação. Se essa conjectura for pertinente, o que então se percebe é mais uma vez a vigência do princípio de inversão em que Kafka é um mestre; pois se antes a família vivia parasitariamente às custas do trabalho de Gregor e da sua alienação no mundo dos negócios (que contrasta, na novela, com a utopia do “mundo da música”), ele agora é, aos olhos da família “deserdada” pela sua metamorfose, apenas um inseto parasita.

A esta altura é necessário fazer um parêntese e recordar que Kafka construiu várias das suas histórias tomando ao pé da letra metáforas fossilizadas da linguagem corrente — como, por exemplo, “sofrer na própria pele”, da qual ele partiu para escrever a novela “Na colônia penal”, em que o estilete de uma máquina diabólica grava nas costas do réu a sentença a que ele foi condenado.

No caso de *A metamorfose* é possível pensar que a metáfora subjacente tenha sido uma expressão como *Luftmensch* (literalmente: “homem aéreo”), com a qual G. Anders, por exemplo, designa o cidadão sem ocupação definida ou desligado do processo material da produção, e que por isso mesmo “esvoaça” no contexto social.

Na realidade, parece ser mais interessante recorrer ao modo peculiar de construção da obra — que, como vimos, coloca o clímax no começo — e nesse passo examinar melhor a frase de abertura. Todos a conhecem, mas não custa nada repeti-la: “Quando Gregor Samsa acordou, certa manhã, de

sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso”. Essa tradução é horizontal e “correta”, mas perde alguns dos ingredientes básicos do original — como, por exemplo, a reiteração de três negações pelo prefixo alemão *un* (*unruhig*, *ungeheuer*, *Ungeziefer*), as quais, de certo modo, prefiguram o clima ruim da novela, que, na tirada de Roberto Schwarz, é uma história que começa mal e termina pior ainda. Mas a tradução não perde só isso como também certas ressonâncias relevantes de sentido contidas na expressão *ungeheueres Ungeziefer* (inseto monstruoso). É pouco provável que ela tenha sido colocada nesse lugar crucial por obra do acaso, uma vez que Kafka, além de calibrar cada vocábulo na redação de uma sentença, era etimologista amador e, nessa qualidade, conhecia os segredos conceituais escondidos no bojo das palavras.

Para o que agora nos interessa, o adjetivo *ungeheuer* (que significa monstruoso e como substantivo — *das Ungeheuer* — significa “monstro”) quer dizer, etimologicamente, “aquilo que não é mais familiar, aquilo que está fora da família, *infamiliaris*”, e se opõe a *geheuer*, isto é, aquilo que é manso, amigável, conhecido, familiar. Por sua vez, o substantivo *Ungeziefer* (inseto), ao qual *ungeheuer* se liga, tem o sentido original pagão de “animal inadequado ou que não se presta ao sacrifício”, mas o conceito foi se estreitando e passou a designar animais nocivos, principalmente *insetos*, em oposição a animais domésticos como cabras, carneiros etc. (*Geziefer*).

Esses dados são significativos na medida em que o seu conjunto oferece a mediação da própria matriz verbal do texto para sustentar a sugestão referida atrás, de que a metamorfose de Gregor representa uma conversão do parasitado da família ao suposto parasita dela, ou seja: a passagem daquele que se sacrifica para aquele que já não pode ser sacrificado, do adequado para o inadequado, do idêntico para o diferente, do reconhecido para o que perdeu o reconhecimento, do familiar para o não familiar, do “ele” para o “isso”, do manso para o monstro, do Gregor-homem para o Gregor-inseto.

Reconhecido esse roteiro, que recupera o nível arqueológico da linguagem — o que não desmente, antes confirma, os desígnios artísticos de Kafka —, fica certamente mais fácil achar que *A metamorfose* deve ser lida em primeira linha (e a partir da primeira linha) não como uma novela fantástica, mas como uma trágica história de família. Pois, esquivando-se à inconsequência da mera diversão, ela condensa, em algumas imagens inesquecíveis, que já fazem parte da literatura universal, o que mais tarde Adorno (1977) exprimiu numa frase lapidar: “A origem social do indivíduo (a família) revela-se no final como a força que o aniquila”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. *Prismen*. Munique, DTV, 1977.
- ANDERS, G. *Kafka: pró e contra*. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- DUDEN: *Etymologie-Herkunftswörterbuch des deutschen Sprache*. Mannheim, Duden Verlag, 1963. (Der Grosse Duden; Band 7).
- KAFKA, F. *A metamorfose*. Trad. de Modesto Carone. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- KAFKA, F. *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt, Fischer Verlag, 1969.
- ROSENFELD, A. *Texto/contexto: ensaios*. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- SCHILINGMAN, C. *Die Verwandlung*. In: *Interpretationen zu Franz Kafka*. Munique, R. Oldenbourg Verlag, 1969; pp. 81-105.
- SCHWARZ, R. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.
- WIESE, B. *Die deutsche Novelle*. Düsseldorf, August Bagel Verlag, 1959.

Conferência pronunciada na Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo em 1983, por ocasião do centenário de nascimento de Franz Kafka.

A construção de Kafka

A construção é a penúltima composição de Kafka, escrita em Berlim depois que ele deixou Praga, no final de 1923. Em novembro daquele ano, quando o escritor já estava instalado na Alemanha, houve o *putsch* da cervejaria de Munique e foi nessa mesma época que ele começou a agonizar, pois a tuberculose pulmonar que tinha desde 1920 ameaçava alcançar a faringe. Além disso a aposentadoria que recebia da companhia de seguros contra acidentes do trabalho na Tchecoslováquia estava sendo reduzida a pó pela hiperinflação alemã e ele mal tinha dinheiro para comprar carvão para o aquecimento num inverno que agravava seu estado de saúde. Nessa circunstância histórica e pessoal sombria — ameaçado por fora pelo nazismo e por dentro pela doença — não é de espantar que tenha composto um dos textos mais pesados da sua obra e que *A construção* seja considerado o verdadeiro testamento do escritor e de toda uma geração.

É muito difícil resumir *A construção* porque a novela se organiza em torno de um fio narrativo mínimo e se sustenta num monólogo interior contínuo que só se interrompe depois de quarenta páginas de texto cerrado. O narrador de primeira pessoa é um bicho que vive sob a superfície da terra. O leitor não fica sabendo ao certo qual é a sua forma ou o seu tamanho, mas deduz logo que é um animal ágil e sagaz, extremamente articulado, ao mesmo tempo lúcido e perseguido, que discorre com uma lógica de ferro

sobre si mesmo, sobre a sua obra e sobre os perigos que enfrenta sob a terra. A história que ele conta pode ser dividida em duas partes: na *primeira* ele descreve sua vida depois de instalado na construção — uma vida solitária, marcada por hábitos regulares, como comer, dormir e vigiar —, com *flashbacks* ocasionais sobre o trabalho de construção em épocas anteriores; na *segunda*, que se desenrola depois de um breve período fora da construção, dedicado à caça de víveres, o acontecimento central e decisivo é o aparecimento de um ruído debaixo da terra que leva o narrador a tentativas renovadas de busca e interpretação, até que finalmente ele chega à conclusão de que se trata de um adversário volumoso e desconhecido que está se aproximando de sua fortaleza subterrânea e vai invadi-la por dentro da terra para travar com ele uma luta de extermínio.

Olhando *A construção de perto*, o que o texto tematiza é o vínculo de um ser vivo com a sua casa e o mundo externo e, a partir dele, a relação consigo mesmo e com os outros. Tudo isso se faz no registro único de angústia e trabalho. Um animal fala em linguagem humana sobre suas tentativas de garantir a própria sobrevivência em paz e solidão. Ele passa a vida sob a superfície e sabe pouco sobre a luz do sol. A natureza *celebrada* pelos poetas é *revolvida* por ele num pedaço de chão. Para ele a terra não é uma amiga confiável, mas um território minado. Esse narrador-personagem não é alguém que saiba o que acontece ou vai acontecer, mas sim o membro de uma espécie que mergulha no indeterminado e se torna, ele próprio, o centro da impossibilidade de saber.

Para produzir um relato vertiginoso e original, a via escolhida por Kafka, aqui, é a supressão da rica variedade da vida. Um animal de recortes nítidos, a despeito da escassez de traços individuais, vive e observa a própria existência num conjunto labiríntico, ora satisfeito com a “praça do castelo” da construção, ora apavorado com o inimigo virtual que o ameaça por dentro e por fora da sua morada. Para ele não é viável nenhum acordo com o mundo exterior, embora seja dono e único ocupante de inúmeros recintos e corredores cavados no solo. O silêncio sob a terra é enganador, mas o

animal se sente de algum modo protegido. No fundo ele é um cidadão que se protege, embora o *burgo* (esta palavra é textual na novela), o burgo que esse *burguês* defende, esteja situado no *submundo* e nele exista pouca semelhança com a vivência idealizada de *lar* ou *pátria*. Num texto de 1920 intitulado *Er* [Ele], Kafka usou a expressão “cidadania do nada”.

Esse animal no entanto parece conciliado e identificado com o seu mundo. Dentro dele a vida não é menos precária ou perigosa do que fora dele. Sendo assim, é previsível que as fronteiras entre o familiar e o estranho, ou entre o lar e o território estrangeiro, sejam suspensas, e que as noções de entrada e saída se tornem permutáveis. Quando o narrador ouve o ruído que anuncia o animal adversário dentro da terra, pensa em fugir pela *entrada* da construção. Ao mesmo tempo ele se indaga se aquele invasor também não teve o seu território invadido por ele. A ótica tradicional do “dentro” e do “fora” foi cancelada nessa novela de Kafka — autor, aliás, que tem sido descrito como o *outsider* que ocupa o centro da arte do seu tempo.

As várias formas de indistinção observadas em Kafka assumem às vezes um aperspectivismo que lembra Escher. Na evolução da prosa kafkiana essa nova modalidade de percepção marca a passagem do “cenário familiar” das primeiras obras para o estranhamento profundo das últimas. Os primeiros contos e novelas voltam-se para trás, para o lado perdido; mas em *A construção* a narrativa está voltada para a frente, para um novo “domicílio”, isto é: para um universo onde a distinção entre casa e esconderijo, lar e armadilha, *homo sapiens* e animal já não desempenha um papel relevante. Nesse novo continente não vigora a hierarquia dos valores conhecidos nem repertório algum de ideais, pois no seu lugar entrou um esquema de existência que parece moralmente neutralizado.

Assim o eu que se manifesta em *A construção* não se sente, como os heróis da grande literatura do passado, como um coroamento da criação, mas apenas como criatura que não demonstra o menor orgulho por qualidades especificamente humanas. *Por isso mesmo esse narrador é um bicho*. Do ponto de vista da composição é melhor para Kafka objetivar a

condição desumanizada do mundo por intermédio de um animal, já que o seu comportamento obsessivo é aceito pelo leitor como algo natural. Se se tratasse de um personagem *homem* ele seria imediatamente entendido como portador de uma neurose compulsiva ou coisa do gênero, o que enfraqueceria o extraordinário poder de estranhamento do texto.

Na verdade Kafka só usa categorias antropocêntricas para iluminar a novela *por contraste*. Assim é que esse bicho-narrador possui *mãos*, procura o silêncio e a paz, memoriza as observações que faz, ocupa-se de questões técnicas, reflete sobre sua autoconfiança, sonha com a construção perfeita e algumas vezes fala da sua *casa* e de uma *porta*. Tem orgulho da praça do castelo que ergueu no centro da construção, sofre com o cansaço e no entanto continua a cavar. Tudo o que é relatado acontece depois da sua *mocidade* e muitas vezes o leitor tem a impressão de estar ouvindo as confissões de um homem maduro que agora se retira para sua fortaleza. Mas por outro lado ele também se alimenta de insetos e camundongos da floresta, come ratos, tem coxas, dentes, uma barba e uma testa muito forte. Perguntar de que espécie é esse animal é tão impertinente quanto perguntar se Josef K. em *O processo* ou K. em *O castelo* são de origem eslava ou germânica. O importante é que os acontecimentos evoluem numa área específica, espacialmente estruturada, mas cujos habitantes não conseguem definir, sejam eles a figura central ou os seus inimigos.

Uma conclusão possível a partir de todos esses dados é que a novela de Kafka *nivela tudo por baixo* — categorias de tempo e espaço, categorias zoológicas, morais e históricas. É evidente que isso remete a um momento de tamanha *crise* que os próprios valores ficaram empastados, na medida em que um não se distingue mais do outro — e sem essa distinção nenhum deles pode se afirmar, seja na direção que for.

Quanto ao leitor da história, ele não é propriamente *entretido* por ela. Falta ao texto a tensão causada por expectativa e desfecho, espanto e sobriedade, perplexidade e conhecimento. Na narrativa tradicional o leitor sempre está ouvindo a batida de um relógio. Em *A construção* não existem

as linhas de força de um *agora* e de um *depois*; não há uma sucessão temporal muito marcada, nenhuma dependência natural de passado, presente e futuro. Os verbos mais frequentes são os que exprimem uma ação que se repete, como *saltar*, *saltitar* ou *correr*, para dar apenas alguns exemplos. Nesse sentido os acontecimentos também parecem não se distinguir qualitativamente uns dos outros: é sempre de novo que o animal busca o seu alimento, é sempre de novo que se ouvem os ruídos ameaçadores do inimigo. A mesmidade adorniana (*das Immergleiche*) encontra no aspecto monocórdio dessa novela uma espécie de exemplificação narrativa *a priori*.

Mas essa monotonia se torna artisticamente inteligível quando se compreende o caráter não dialógico da novela. Desvios, retardamentos, digressões, tramas secundárias — tudo isso fica de fora em *A construção*. A arte monológica de Kafka assume aqui uma função de conhecimento, porque ela é a formalização estética do isolamento, da solidão, do mundo esquecido. Ou seja: quanto mais o homem conseguiu se apropriar da literatura para se exprimir em primeira pessoa, tanto mais numerosos foram os recursos de que passou a dispor — poemas, diários, cartas, memórias etc. São esses os pequenos grandes documentos da maneira de sentir e pensar dentro do universo literário. *A construção* não é nem um artifício puro e simples, nem um jorro do coração. O animal da novela não vive no reino arejado das conversas, ele age como uma criatura à parte, distanciado de toda atividade social ou literária. O que ele formula, formula para si mesmo e no máximo apreende ruídos estranhos e zumbidos ameaçadores como resposta. É um ser dotado da mais alta capacidade de expressão, mas tem como parceiros (no caso invisíveis) tão somente animais providos dos meios de expressão e comunicação mais primitivos.

Não é possível exprimir melhor, utilizando imagens, a desumanização e o caráter solitário do indivíduo contemporâneo.

P. S. Dois comentários de Walter Benjamin e dois de Theodor Adorno sobre Franz Kafka:

O mundo de Kafka se caracteriza pela mais precisa das deformações. W. B.

Com muita frequência Kafka coloca animais no centro das suas narrativas. É possível então acompanhar esses animais por um bom tempo sem absolutamente perceber que não se trata aqui de modo algum de seres humanos. Quando pela primeira vez se bate no nome do animal, desperta-se com um choque e observa-se de uma só vez que o continente dos homens já está muito distante. W. B.

Os protocolos herméticos de Kafka revelam a gênese social da esquizofrenia. T. A.

Em Kafka a História vira inferno porque o momento da salvação foi perdido. T. A.

Este texto foi apresentado numa das mesas-redondas realizadas no Centro Universitário Maria Antonia sobre o marxismo ocidental, em maio de 1995. Posteriormente, foi publicado pela revista *Praga*, nº 1, set.-dez. 1996. O caráter informal da fala foi mantido.

Anotações breves sobre um conto curto

Entre os contos de Kafka consta pelo menos um que é pouco conhecido. Referimo-nos a

“Pequena fábula”*

“Ah”, disse o rato, “o mundo torna-se a cada dia mais estreito. A princípio era tão vasto que me dava medo, eu continuava correndo e me sentia feliz com o fato de que finalmente via à distância, à direita e à esquerda, as paredes, mas essas longas paredes convergem tão depressa uma para a outra que já estou no último quarto e lá no canto fica a ratoeira para a qual eu corro.” — “Você só precisa mudar de direção”, disse o gato e devorou-o.

Trata-se de uma *fábula* porque nesse relato intervêm animais falantes. Mas não existe aqui — como é o caso da tradição das fábulas — uma moral explícita da história no final. A ausência dessa moral da história levou muitos intérpretes a não aceitarem que o caso é de fábula, embora o título seja esse, e sim de uma *parábola*, que apresenta a história como se ela estivesse ao lado de outra, com a qual estabelece relações de analogia.

Basicamente o texto é um monólogo do rato. O monólogo — sempre expressão do isolamento — começa com uma interjeição (Ah!). Essa interjeição, no entanto, é logo absorvida no relato de algo experimentado *antes* (*o mundo era vasto, mais amplo que agora*). A repetição da primeira pessoa (eu) e as expressões *medo* e *feliz*, que exprimem afetos e se contradizem mutuamente, provocam o leitor a algum tipo de participação. As experiências do rato são apresentadas como sendo ativas *só uma vez: eu via*. As demais são vividas passivamente: o mundo torna-se mais estreito, as paredes convergem uma para a outra, lá no canto fica a ratoeira. Tudo se passa como se o rato se visse num processo que corre com autonomia, *naturalmente*, sem intervenção do personagem narrador. O resto deve, assim, submeter-se à noção de que a sua situação é *sem saída*. O rato sempre foi movido — impulsionado — pelo medo; é isso que o faz correr para a frente, para o que é amplo e vasto e perder-se no que é necessariamente estreito.

O fecho lacônico da peça tem uma precisão lógica que não é necessariamente *cínica*, e aparece sob a forma de um conselho desinteressado. O verbo *devorou* (*frass*, do verbo “comer” destinado aos animais) assinala um *acontecimento esperado num lugar inesperado*, e assume sua força no momento em que alcança uma nova dimensão que parecia faltar ao texto.

O que Kafka diz nessa micronarrativa? Diz, entre outras coisas, que a última saída da razão leva à ruína. Ou seja: que todos os esforços para superar o medo e a derrocada significam apenas gradações da falta de liberdade objetiva do mundo. Para o rato não existe escolha, ou melhor: essa escolha só pode se dar entre as alternativas de submeter-se à violência da ratoeira ou à violência do gato.

Nas *Conversações com Kafka*, de Gustav Janouch, o poeta de Praga afirma, a certa altura, o seguinte: “Existe muita esperança, mas não para nós”.

Era esse o teor, a *base*, da sua dialética negativa — e não há como discordar da coerência do humor negro contido nessa fábula.

* In: *Narrativas do espólio*. Companhia das Letras, 2002. Tradução de Modesto Carone.

O realismo de Franz Kafka

Quando visitava uma exposição de pintura francesa numa galeria de Praga, Franz Kafka ficou diante de várias obras de Picasso, naturezas-mortas cubistas e alguns quadros pós-cubistas. Estava acompanhado na ocasião pelo jovem Gustav Janouch, escritor de quem foi mentor na adolescência e que deixou um dos mais importantes depoimentos sobre o poeta tcheco — *Conversas com Kafka*.¹ Janouch comentou que o pintor espanhol distorcia deliberadamente os seres e as coisas. Kafka respondeu que Picasso não pensava desse modo: “Ele apenas registra as deformidades que ainda não penetraram em nossa consciência”. Com uma pontaria de mestre, acrescentou que “a arte é um espelho que adianta, como um relógio”, sugerindo que Picasso refletia algo que um dia se tornaria lugar-comum da percepção — “não as nossas formas, mas as nossas deformidades”.

A observação do grande prosador do século xx coincidia, por antecipação, com a famosa análise de Walter Benjamin, de 1934, no sentido de que em Kafka “as deformações são precisas”. Isso não desmente, antes confirma, o senso estético avançado do autor de Praga, que — para dizer o mínimo — tinha uma noção exata do que estava fazendo.

Mas quando alguém bate na tecla do “realismo kafkiano” — que é o caso dos maiores analistas de sua obra, como Wilhelm Emrich, Günther Anders, o próprio Benjamin e Theodor Adorno² — a reação é de

estranhamento, quando não de descrença. O cavalo de batalha, nessa hora, é *A metamorfose*, na qual o ficcionista transforma o personagem Gregor Samsa, já na primeira linha — onde está enterrada a chave da interpretação da novela —, num “inseto monstruoso” (*ungeheures Ungeziefer*, que não passa por “barata” sem agredir brutalmente o original). Já discutimos essa questão* na Sociedade Brasileira de Psicanálise, por ocasião do centenário de nascimento de Franz Kafka, ensaio que deve ser publicado no começo do ano pela revista *Literatura e Sociedade*, do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Não vale a pena insistir no tema. É preferível tentar *mostrar* como o realismo kafkiano (sem dúvida “problemático”, uma vez que colide com a expectativa do leitor sobre o que é o realismo — mimese ou imitação da realidade, para simplificar as coisas) se materializa num conto incluído no volume *Um médico rural*.

O conto — na verdade um poema em prosa — é “Na galeria” (“*Auf der Galerie*”) e consta de apenas dois parágrafos. Para as finalidades desta exposição, eles precisam ser reproduzidos na íntegra:

Se alguma amazona frágil e tísica fosse impelida meses sem interrupção em círculos ao redor do picadeiro sobre o cavalo oscilante diante de um público infatigável pelo diretor de circo impiedoso de chicote na mão, sibilando em cima do cavalo, atirando beijos, equilibrando-se na cintura, e se esse espetáculo prosseguisse pelo futuro que se vai abrindo à frente sempre cinzento sob o bramido incessante da orquestra e dos ventiladores, acompanhado pelo aplauso que se esvai e outra vez se avoluma das mãos que na verdade são martelos a vapor — talvez então um jovem espectador da galeria descesse às pressas a longa escada através de todas as filas, se arrojasse no picadeiro e bradasse o basta! em meio às fanfarras da orquestra sempre pronta a se ajustar às situações.

Mas uma vez que não é assim, uma bela dama em branco e vermelho entra voando por entre as cortinas que os orgulhosos criados de libré abrem diante dela; o diretor, buscando abnegadamente os seus olhos

*respira voltado para ela numa postura de animal fiel; ergue-a cauteloso sobre o alazão como se fosse a neta amada acima de tudo que parte para uma viagem perigosa; não consegue se decidir a dar o chicote; afinal dominando-se ele o dá com um estalo; corre de boca aberta ao lado do cavalo; segue com olhar agudo os saltos da amazona; mal pode entender sua destreza; procura adverti-la com exclamações em inglês; furioso exorta os palafreiros que seguram os arcos à atenção mais minuciosa; as mãos levantadas, implora à orquestra para que faça silêncio antes do grande salto-mortal; finalmente alça a pequena do cavalo trêmulo, beija-a nas duas faces e não considera suficiente nenhuma homenagem do público; enquanto ela própria, sustentada por ele, na ponta dos pés, envolta pela poeira, de braços estendidos, a cabecinha inclinada para trás, quer partilhar sua felicidade com o circo inteiro — uma vez que é assim o espectador da galeria apoia o rosto sobre o parapeito e, afundando na marcha final como num sonho pesado, chora sem o saber.***

Tanto o primeiro como o segundo parágrafo têm o mesmo cenário e no fundo narram o mesmo acontecimento, embora as perspectivas sejam diferentes e a atmosfera dos dois não seja a mesma. No primeiro, a atividade circense da “amazona” se dá sob a coação de um *chefe* impiedoso e de um público infatigável; no segundo, é apresentado um espetáculo edificante de destreza artística de uma cavaleira jovem e bela, bafejada pela sorte, pelo amor abnegado do *diretor* e pelas homenagens do público.

A leitura indica que no primeiro movimento do conto-poema é aventada a possibilidade de um espectador da galeria interromper, por meio de uma intervenção física, esse *show* infernal. No segundo, porém, o mesmo espectador não se mostra satisfeito (nem feliz) com o que se desenvolve no picadeiro; pelo contrário, ele desvia o olhar da arena e *chora* sobre o parapeito da galeria.

Esse comportamento contraditório do espectador só parece incompreensível na medida em que o *leitor* não consegue atribuir um sentido aos matizes do trecho. Tudo indica que ele só pode se aproximar da explicação se relacionar o conteúdo do que é narrado com o recorte concreto da composição. Pois é apenas nesse momento que se manifesta o teor de verdade estético-crítico da peça.

Em relação à *forma verbal* do texto, a primeira impressão que se tem é a de sua disposição em duas camadas solidárias e opostas que, no caso, correspondem ao conteúdo duplamente articulado do texto. A partir desse reconhecimento, é possível examinar os traços que coincidem e discrepam uns dos outros.

Os dois longos períodos que compõem os parágrafos têm uma construção praticamente idêntica, uma vez que ambos consistem — os termos aqui usados são obviamente um empréstimo — de uma *premissa*, ou parte introdutória minuciosa, e de uma *conclusão*, ou parte final, sintética e separada da primeira por um travessão. Na premissa de cada parágrafo, o assunto de que se trata é o que ocorre no picadeiro, e na conclusão o tema é o comportamento do espectador da galeria.

Entretanto, ao passo que o primeiro parágrafo tem um caráter hipotético, possível mas não factual, dado pela conjunção “se”, pelo indefinido “alguma” (*irgendeine*, “uma qualquer”), pelo verbo no subjuntivo — que em alemão, tanto quanto em português, designa mais a “irrealidade” do que o “real” — e pelo “talvez” da conclusão ou parte final, o segundo parágrafo, veiculado no modo indicativo (ou da “realidade” consensual), começa com a declaração categórica “mas uma vez que não é assim”, que desautoriza tudo o que foi dito antes no primeiro.

Portanto, o segundo parágrafo entra em movimento com uma *definição* — que vai receber o reforço de uma repetição no *início* da parte final ou conclusão. O gerúndio como preferência verbal do autor escora essa afirmação. É visível que a principal característica do primeiro parágrafo é seu emprego abundante: “sibilando sobre o cavalo”, “atirando beijos”,

“equilibrando-se na cintura” etc. Sabe-se que esse tempo do verbo (pouco usado em alemão) tem a faculdade de exprimir algo não acabado, aberto, flutuante — “irreal” — que aponta para outra direção.³ É a vocação do gerúndio que potencia o aspecto de irrealidade expresso pelo subjuntivo. (Vale lembrar que, para alguns especialistas, Kafka desrealiza o real e realiza o irreal — mas é justamente aí que ele desmascara a ideologia, visto que esta, enquanto fachada, tende a contrabandear a aparência como realidade.)

Voltando ao conto: em contraste com o primeiro, o segundo parágrafo só aparece no *modo indicativo*, que é o espaço afirmativo da realidade. Mas não só isso como também se caracteriza por participios passados, adjetivos, e não por gerúndios. Uma das exceções é representada pela conclusão, na qual se anuncia — agora em relação ao espectador da galeria e não ao que evolui no picadeiro — que ele “apoia o rosto no parapeito, *afundando* na marcha final como num sonho pesado” etc. Nessa frase, como o que se observou na parte introdutória do primeiro parágrafo, o gerúndio fortalece a tendência do subjuntivo para o reino aberto do não real e do “sonho”.⁴

A articulação sintática dos dois parágrafos mantém estreita relação com o *ritmo* dos períodos, marcado pela pontuação. Mais especificamente: os ingredientes verbais da primeira premissa estão separados, no máximo, por vírgulas, e os da segunda, quase todos, por ponto e vírgula. Essa circunstância assinala que a leitura interessada no sentido da segunda premissa exige pausas mais longas para o encadeamento temporal de suas imagens. Assim é que no primeiro parágrafo a “corrida” do período — que diagrama a corrida da amazona na arena — tem a gesticulação verbal de uma marcha irresistível, *que vai em frente*, como se os acontecimentos narrados fossem quase simultâneos. Prova disso é a existência, aqui, do advérbio “finalmente”, que sugere não um encavalamento, mas uma sequência particularmente rápida.

Em suma, o ritmo irresistível e flutuante da primeira premissa contrasta com o que há de segmentado e “truncado” na segunda. Mas é exatamente o oposto que sucede na *conclusão* das duas passagens — a ponto de alguém

imaginar que Kafka as trocou de lugar por algum motivo. Pois a conclusão da primeira premissa está como que cortada ao meio pela exclamação “basta!”, e a da segunda desliza sem tropeços até o fim.

Na dialética armada pelo texto, porém — ou na tática de inversão típica de Kafka —, o mundo *real*, o mundo *propriamente dito*, se manifesta na hipótese do primeiro parágrafo. Veja-se que nela o narrador não nomeado, *à la* Flaubert, afirma que as mãos são, *na verdade*, “martelos a vapor” (bate-estacas). É por meio dessa metáfora violenta que a realidade do segundo parágrafo é abalada, suspensa ou negada pela irrealidade apresentada no subjuntivo do primeiro, pois as mãos que batem palmas não são *propriamente, na verdade*, martelos a vapor.

Além disso, é nesse primeiro parágrafo do conto que se abre o campo para a *técnica*, assinalada pelo bramido dos ventiladores e pelo ruído das fanfarras. É possível que ela se infiltre até na maneira como a amazona fica entregue à lei impiedosa de um mecanismo impessoal: “durante meses sem interrupção” ela permanece girando — como a cavaleira no quadro *Le Cirque*, de Georges Seurat, que Kafka certamente viu, no Louvre, numa de suas duas únicas viagens a Paris — “pelo futuro cinzento que adiante se abre sem parar”. Esse inferno do movimento automático e incessante é sustentado pelo *ritmo* da premissa do primeiro parágrafo, que também não sofre interrupção.

Seja como for, a evolução verbal e as imagens do segundo parágrafo despertam no leitor, por meio da submissão canina e do sentimentalismo cor-de-rosa do diretor, a impressão de algo falso e inautêntico: “Uma bela dama em branco e vermelho entra voando por entre as cortinas que os orgulhosos criados de libré abrem diante dela” — enquanto o diretor, que busca abnegadamente seus olhos, suspira ao seu encontro e ergue-a cuidadosamente, como se ela fosse a neta amada acima de tudo, que parte para uma viagem perigosa etc.

Não é exagero dizer que muita coisa aqui lembra as apresentações suntuosas e ordinárias dos auditórios de tevê dominados tanto pelas

câmeras e refletores como pelas *divas* da mídia, que caem como uma luva nesse deletério “paraíso artificial”. A esta altura é plausível arrematar que os dois parágrafos, integrados num regime de oposição, só se iluminam quando confrontados um com o outro, já que é da *montagem* de ambos que pode sair, como de um casulo, o sentido da narrativa.

Um passo adiante, se o leitor é capaz de vislumbrar, no mundo do circo, um símile do próprio mundo em que vive, então a realidade “propriamente dita” do *primeiro parágrafo*, em comparação com a realidade “aparente” do segundo, expõe sibilamente a ferida da alienação contemporânea, vincada pelo atropelo e crueldade que ou não são captados pelo *público* (*pois é dele o ponto de vista de tudo*) ou então se veem despachados com um artifício que nada tem a ver com a verdade e que por isso mesmo invoca, aqui, o modo subjuntivo da irrealidade. “O gênero humano/ não pode suportar tanta realidade”,⁵ escreve T. S. Eliot. Seria possível até assumir que, neste caso, se trata de uma Grande Recusa de caráter regressivo.

É viável, ainda, supor que a imagem do circo kafkiano aponta para o mundo da arte (no original, a palavra “amazona” ou “artista a cavalo” é designada pelo composto *Kunstreiterin*. *Kunst* significa “arte” e *reiterin*, “cavaleira”). Dentro desse quadro a figura “frágil” e “tísica”, vista pelo público (que a rejeita), pode representar a atividade artística, que prefere o imaginário ao que é falso. A atitude básica do público, aliás, se distingue pela falta de “visão” (que o espectador da galeria tem, do seu lugar privilegiado no alto do circo) — tanto no que diz respeito ao embotamento como no martelar mecânico do seu aplauso “bate-estacas”.

Por outro lado, a realidade “propriamente dita” (na contracorrente do modo subjuntivo), que informa o primeiro período, é encoberta pela “aparência” do segundo, que o público-massa não consegue penetrar (como se disse dos quadros de Picasso) e que, por isso mesmo, toma como sendo verdadeira. *É esse o motivo pelo qual Kafka usou aqui o modo indicativo*. Claro que, por esse prisma, a miséria aparece forçosamente como felicidade, a fragilidade e a doença como beleza, a crueldade como cuidado amoroso.

O único “personagem” que se descola do comportamento do público é o jovem espectador da galeria. Kafka indica que ele poderia interromper o desatino que se repete ao infinito na arena do circo. Mas diante da bela ilusão (ou *fantasmagoria*, para a teoria social) que aí prevalece, ele afunda no sono e “chora sem o saber”. Uma reação como essa torna evidente que ele não é engolido pelo entusiasmo manipulado (e aceito pela multidão), mas sim tocado pela tragédia anônima da amazona proletária, embora já não tenha forças nem para enfrentar a própria sensibilidade diante do que sabe que é feroz e veraz.

A conclusão do primeiro parágrafo, por sinal, diz que ele “talvez” se arrojasse ao picadeiro e bradasse o *basta!* àquele *show* de degradação. Se não o faz, é porque é incapaz de impedir o sofrimento do mundo reificado, que esconde a verdade atrás de uma fachada que a “imitação” muitas vezes duplica para não “deformar”.

Mas o autor-narrador está empenhado em abrir os olhos do leitor para o que interessa, dando-lhe a medida de sua responsabilidade e para que grite o *basta!* no picadeiro em que o mundo-espetáculo se transformou e se consolida. Com certeza é nisso que residem o *realismo de Kafka* e sua capacidade de intervenção: ele *mostra*, no próprio corpo de obras-primas como essa, as coisas como elas são e as coisas como elas são percebidas pelo olhar alienado.

Evidentemente não se trata do realismo dos grandes mestres do século XIX, embora Kafka se considerasse “parente de sangue” de Flaubert e Kleist. O século XX já era um outro mundo, e os moldes de um Balzac ou de um Tolstói, por exemplo, não podiam dar conta dele, sob pena de um acomodado anacronismo estético-histórico. Sendo assim, era preciso criar novos modos de olhar e narrar, e Kafka criou o dele — inconfundível —, que, por ser novo e renovador, aberto às ocorrências que surgiam em estado de casulo, causou espanto e estranheza quando foi chamado de “realista”.

NOTAS

1. JANOUGH, G. *Conversas com Kafka*. Trad. Celina Luz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
2. EMRICH, W. *Franz Kafka, a Critical Study of his writings*. New York: Frederic Ungar Publ. Co., 1968; ANDERS, G. *Kafka: pró e contra*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Cosacnaify, 2007; ADORNO, T. W. “Anotações sobre Kafka”. In: *Prismas — crítica cultural e sociedade*. Trad. A. Wernet e J. de Almeida. São Paulo: Ática, 1998; e idem. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. Trad. J. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.
3. Cf. CUNHA, Celso. *Nova gramática do português contemporâneo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 481: “O aspecto inacabado do gerúndio permite-lhe exprimir a ideia de progressão infinita, naturalmente mais acentuado se a forma vier repetida”.
4. Ibidem, p. 453: “Quando nos servimos do modo indicativo, consideramos o fato expresso como *certo, real*, seja no presente, seja no passado, seja no futuro. Ao empregarmos o modo subjuntivo, é completamente diversa a nossa atitude. Encaramos então a existência do fato como uma coisa *incerta, duvidosa*, ou, mesmo, *irreal*”. Cf. também a nota anterior.
5. “Quatro quartetos”. In: *Poemas*. Trad. Ivan Junqueira. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 200.

Texto publicado na revista *Novos Estudos* do Cebrap, março de 2008.

* Ver p. 12.

** KAFKA, F. *Um médico rural [Ein Landarzt]*. Trad. Modesto Carone. 2ª reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 22-3.

*O veredicto**

A novela *O veredicto* — ou como Kafka a chama: *história* — ocupa na obra do escritor tcheco um lugar decisivo em vários sentidos. Em primeiro lugar, é esse o texto em que Kafka descobre sua forma específica de narrar. Do ponto de vista cronológico, é o texto que introduz a sequência das obras-primas kafkianas. Existe um consenso de que *O veredicto* contém a estrutura básica que as demais narrativas desenvolvem e submetem a pequenas variações. Do ponto de vista temático, é essa a primeira obra de Kafka em que aparece não só o motivo recorrente da condenação e da morte, como também a figura que encarna uma força vital que baixa a pena de morte ao *eu* desgarrado ou alienado de si mesmo — no caso, o pai.

O veredicto é também a obra com que Kafka estabeleceu a ligação afetiva mais profunda e cujo valor ele reconheceu sem a menor restrição. Numa anotação dos *Diários* de 1912, ano em que ele compôs a novela, Kafka afirma que escreveu *O veredicto* de um só fôlego, das dez da noite do dia 22 de setembro às seis horas do dia 23, dizendo o seguinte: “Só assim se pode escrever, com essa abertura total do corpo e da alma”. Ao seu editor, Kurt Wolff, ele escreveu: “O texto é mais um poema do que uma narrativa, por isso ele precisa de mais espaço para produzir efeito. É o trabalho de que eu mais gosto, daí que sempre foi meu desejo vê-lo se possível apresentado de uma maneira autônoma”.

Nenhum escrito de Kafka apresenta traços autobiográficos tão claros quanto *O veredicto*. Nos *Diários* de 1913 e na *Carta ao pai* ele revelou a ancoragem biográfica da novela. Afirma, por exemplo, que atrás de Georg Bendemann e de Frieda Brandenfeld, a noiva, escondem-se o próprio Kafka e Felice Bauer, a que foi sua noiva duas vezes:

“Georg tem o mesmo número de letras de Franz. Em Bendemann, o *mann* é apenas um reforço de Bende, e Bende tem tantas letras quanto Kafka, sendo que a vogal *e* repete-se nos mesmos lugares da vogal *a* em Kafka. Frieda tem tantas letras quanto Felice e a mesma inicial (F), Brandenfeld tem a mesma inicial de Bauer e, através da palavra Feld, também no sentido uma certa relação.” (Bauer = lavrador; Feld = campo.)

Kafka havia conhecido Felice Bauer em Praga pouco antes de escrever *O veredicto* e nos cinco anos seguintes, como se disse, ficou noivo dela duas vezes sem se casar. Nos *Diários* e na *Carta ao pai*, Kafka deixa claro que sentia o fracasso dos seus planos de casamento como fracasso do seu projeto pessoal, e a incapacidade para o amor como incapacidade para a vida. Ao mesmo tempo ele se sentia, perante o pai, que dos seus plenos poderes de patriarca condenava as intenções de casamento do filho, como alguém que tinha dado um desfalque no banco mas ainda continuava no emprego e tremia de medo diante da descoberta da falcatrua.

As analogias entre essas experiências e *O veredicto* são reconhecíveis, mas a substância artística propriamente dita da obra só se manifesta no processo de estranhamento ou de transfiguração desses dados biográficos.

O que logo chama a atenção no texto é a crescente deformação da realidade. Esse recurso expressionista se manifesta na novela assim que Georg sai do seu quarto e entra no quarto escuro do pai. O estranhamento consiste aqui na *integração do que não é plausível num acontecimento cotidiano* descrito com aparente naturalidade.

Ou seja: o início da novela instala o leitor num mundo onde não há nada que seja incomum. Por meio de um narrador em terceira pessoa, o leitor fica sabendo que Georg Bendemann passou a manhã escrevendo uma

carta a um amigo de juventude que, havia anos, tinha emigrado para São Petersburgo. Georg acompanha em pensamento o destino desse amigo. O que é informado a respeito é compreensível e aceitável. Surge diante do leitor a imagem de uma pessoa que não se sente bem nem em casa nem no exterior — a imagem de alguém que, perseguido pela doença e pelo infortúnio profissional, não conseguiu estabelecer boas relações com os outros e agora se vê condenado à solidão de um “celibato definitivo”. As reflexões de Georg sobre o amigo parecem inspiradas pela lógica e pela consideração humana. Para não lembrar o amigo do seu insucesso e poupá-lo de novas decepções, Georg não quer aconselhá-lo a voltar para casa. Até então ele só havia comunicado ao amigo coisas sem importância, porque temia que o amigo sentisse a agudez da sua infelicidade — principalmente diante do sucesso de Georg na vida, no mundo dos negócios e no plano afetivo-social, uma vez que ele agora está noivo de uma mulher bem situada.

Se até aqui o leitor parecia introduzido num mundo fiel às leis familiares da causalidade e das pequenas complicações da “psicologia normal”, daí para a frente ele será levado passo a passo para um labirinto de acontecimentos mais ou menos impenetráveis, sem que se tenha realmente deixado o espaço da realidade empírica. *A transição ocorre quando o cenário da primeira parte da novela muda e Georg chega ao quarto do pai cruzando um corredor.*

Na verdade, o que se percebe aqui é a existência de um *chão duplo* — e essa experiência torna-se mais nítida através de um ajustamento que parece “natural” entre o que já não é plausível e o nexos causal e o bom senso do relato objetivo.

Esse estranhamento surge logo no início da segunda parte, com a observação (em tom neutro) que Georg não entrava *fazia meses* no quarto do pai. Mas o espanto aparece quando o pai pergunta ao filho se ele tem *realmente* um amigo em Petersburgo. Não é só a pergunta, mas também a ênfase com que nesse momento o pai exige do filho *toda a verdade*, o que de fato causa espanto. Pois é a partir desse ponto que o volume e o

comportamento do pai começam a ultrapassar as fronteiras do mundo cotidiano. É essa deformação inesperada que transforma a figura do pai numa figura mítica de patriarca e juiz supremo. O pai “atravessa” com o olhar a “desonestidade” do filho e fica “irradiando a mais aguda perspicácia”.

A conversa entre os dois personagens, que até aqui era bastante previsível, vai assumindo a forma implacável de um *interrogatório*, no qual o pai exerce o papel do magistrado que baixa a sentença num discurso que lembra a linguagem bíblica, com a qual Kafka estava familiarizado. Com o veredicto da culpa e a condenação à morte por afogamento, a estranheza instaurada na narrativa chega ao auge. E o mais estranho é que Georg não se rebela contra o pai, aceitando a condenação com o máximo de energia — a ponto de executar a pena no próprio corpo, momento em que confessa o seu *amor* aos pais.

“Nesse momento o trânsito sobre a ponte era praticamente interminável” — assim termina a novela. O mistério não podia ser mais completo e imprevisível. Só um *mestre da suspeita* como Freud poderia desvendá-lo. Aliás, Kafka confirma nos *Diários* que nessa época estava estudando psicanálise.

Desde o início da novela o leitor tem acesso aos pensamentos de Georg e sabe o que neles se passa. Os recursos da autorreflexão são acionados apenas em nome de Georg, do mesmo modo que o discurso indireto. Sendo assim, o leitor acompanha os acontecimentos a partir da perspectiva de Georg, embora este nunca se postule como narrador, pois aqui se trata de uma narrativa em terceira pessoa. Mas o ponto de vista e a matéria narrada estão implantados na consciência de Georg. Desse modo o leitor fica ao mesmo tempo *dentro* e *fora* do que é narrado, ou seja, tanto como participante quanto como observador distanciado. A experiência e os movimentos subjetivos do protagonista se manifestam sem que o narrador intervenha com as suas próprias reflexões.

A *pessoa* propriamente dita da novela é Georg, pois só ele tem o emblema reconhecido da personalidade. Assim é que ela está gravada no seu nome, por meio do qual ele é identificado e interpelado. Mesmo a noiva, Frieda Brandenfeld, é apenas um personagem referido, permanecendo tópica — tópica e típica, como também o são o pai, o amigo e a mãe. Todos esses coadjuvantes constituem, por assim dizer, o *mundo de fora*. Eles dependem de Georg e na verdade só se relacionam com ele.

Segundo o próprio Kafka, o pai é um componente interno de Georg, da mesma maneira que o amigo é o campo de batalha entre o herói e a imago paterna.

O acontecimento interior só é comunicável porque o narrador em terceira pessoa se incumbe de objetivá-lo, transformando esse acontecimento em *figuras*. Como disse Kafka, “eu não estava preocupado em mostrar seres humanos, apenas contei uma história. São imagens, só imagens”.

Texto inédito.

* V. *O veredicto/Na colônia penal*. Companhia das Letras, 1998. Tradução de Modesto Carone.

A próxima aldeia

*Meu avô costumava dizer: “A vida é espantosamente curta. Para mim ela agora se contrai tanto na lembrança que eu por exemplo quase não compreendo como um jovem pode resolver ir a cavalo à próxima aldeia sem temer que — totalmente descontados os incidentes desditosos — até o tempo de uma vida comum que transcorre feliz não seja nem de longe suficiente para uma cavalgada como essa”.**

O texto parece querer transmitir uma sabedoria de vida, do tipo: *vita brevis, ars longa*. Como fiador da validade dessa sentença, figura o avô de um *eu*. Esse *eu* permanece indistinto e só fala pela voz do seu antepassado. Fica também indeterminado em que contexto a frase é pronunciada e para o *que* exatamente ela serve de argumento. O avô é testemunha, mas não está muito claro *do que* ele é testemunha. Ele *relata*, mas na medida do possível evita um julgamento sobre a coisa relatada. O neto, seu porta-voz, está presente, mas também não toma posição.

A fala do avô, em discurso direto, tem na aparência um caráter negativo. Ou seja: essa fala remete à incomensurabilidade entre um plano de vida e o tempo disponível, ou, caso se queira, à desproporção entre o desejo individual e a ordem do mundo onde esse desejo se manifesta.

O relato parece testar a possibilidade de alguém experimentar o distante como algo próximo. Nele parece afirmado o modelo provinciano e horizontal da família enquanto sociedade. Está ausente o aparato kafkiano da comunicação hierarquizada segundo um sistema rígido de regras e uma ordem temporal consolidada.

A título de curiosidade, Brecht viu nesse relato a imagem da solidariedade coletiva: é verdade que para um só a cavalgada é longa demais, mas um outro que partisse a cavalo acabaria chegando ao objetivo. Para Benjamin, a postura do avô no texto consagra, num retrospecto da memória, a lei da vida que lhe é própria, ou seja, essa lei só vale para o avô (como a entrada na lei para o homem do campo) e não tem poder de coação sobre os netos.

A “situação narrativa” do texto é simples. Um *eu*, que não dá a conhecer mais que isso, ou seja, que é um *eu* que narra, reproduz o que o seu avô costumava dizer quando, já velho, fazia reflexões sobre sua vida passada. Esse *eu*, no entanto, só aparece *indiretamente*, na forma do pronome possessivo *meu* (“meu avô”). De algum modo isso induz o leitor a ocupar, mesmo que involuntariamente, um *lugar vazio*. É como se o avô se tornasse o avô de cada leitor — sobretudo porque cada um desses leitores poderia pôr na boca do seu próprio avô a primeira frase do texto — “A vida é espantosamente curta” —, que articula uma experiência de ordem geral.

Mas a situação específica do eu-narrador também mimetiza ou absorve a *situação relatada* do avô. Para tornar isso mais claro, bastaria parafrasear a frase-moldura do texto (“Meu avô costumava dizer”) da seguinte maneira: “*Eu* costumo contar às pessoas, com prazer, o que meu avô sempre dizia antigamente”. Se assim fosse, as palavras do avô se preencheriam de um *conteúdo* que parece independente de qualquer particularidade. Essas palavras do avô se apresentariam (e no caso talvez se apresentem) como um pensamento formulado de maneira definitiva que pode ser repetido à vontade. É perceptível, entretanto, que existe uma *distância* entre o que o

avô diz e o que o neto poderia também dizer, porque se trata no texto das palavras de um homem idoso, para quem a vida não é senão uma lembrança. O avô fala como se para ele a vida já tivesse chegado ao fim. O “neto” — e com ele o leitor — só pode realizar a experiência do avô *intelectualmente*, e não por intermédio da prática efetiva. Portanto essa experiência continua inapreensível para quem ainda não encerrou ou está a ponto de encerrar a vida. A comprovação disso pode ser dada pelo *exemplo* (“eu por exemplo”) por meio do qual o avô mostra por que ele julga a vida “espantosamente curta”. O avô utiliza aqui uma construção de frase evidentemente elaborada. Essa frase, antes de completar o seu sentido, atravessa um caminho sinuoso, marcado por várias orações subordinadas. É como se o avô desdobrasse, passo a passo, em articulações lógico-sintáticas sempre renovadas, o seu conhecimento. É como se nessa manobra ele *empurrasse para a frente* a surpresa que reserva para o fim. De fato é só com as últimas palavras que a frase oferece a sua chave. Mas isso não acontece para satisfazer uma expectativa do leitor, e sim para lhe apresentar uma questão irrespondível. Na realidade, o que o avô quer dizer com *vida espantosamente curta (onde o tempo é medido pelo espaço)* é alguma coisa que ultrapassa *de longe* as nossas conjecturas. Senão vejamos...

O neto *calcula* a vida como um espaço de tempo sólido, que se estende pelo futuro à sua disposição. Ele pode *cotejar* o tempo que é necessário para ir a cavalo até a próxima aldeia com o tempo de vida que presumivelmente tem à mão e *constatar* que *não há motivo* para temores. Aliás, não haveria motivo para temores mesmo que ele eventualmente fosse *retido* no caminho por “incidentes desditosos”, uma vez que ele poderia a cada novo dia cavalgar outra vez até a próxima aldeia. A situação do avô é completamente outra: para ele a vida já é uma espécie de *matéria de memória*. Isso quer dizer que o tempo se tornou para ele uma *grandeza irreal*, com a qual ele já não pode contar. O que existe e ainda tem um significado é aquilo que a sua lembrança atual *admite* em relação à vida que passou. Essa é a sua *nova medida* e a evidência disso é que a sua lembrança é capaz de tão pouca coisa

que o tempo necessário para ir a cavalo até a próxima aldeia *de longe* já não basta. Dito de outro modo, a limitação do avô é de tal ordem que ele próprio “*mal compreende*” a decisão tomada nesse sentido (ir a cavalo até a aldeia mais próxima) por um jovem. Ou seja: é claro que o avô ainda a entende — no mínimo a partir da sua experiência vivida. Mas é evidente que, *agora*, ele, avô, não poderia tomar uma decisão dessas. A fórmula “quase não compreendo” precisa portanto ser matizada. O que acontece é que o avô está há muito tempo livre de *ambições* como ir a cavalo até a próxima aldeia ou empreender coisas maiores. É nesse caso que não se pode falar em *temor* da parte dele. O que é incompreensível para o avô é a *temeridade* daqueles que, com tanta naturalidade, se movem na vida como numa cavalgada até a próxima aldeia, achando que chegam sempre ao lugar de destino pelo caminho tomado.

Nesse ponto é preciso reconhecer que os lances paradoxais desse pequeno texto — desse épico em miniatura — são a *expressão do seu sentido*. Em outros termos, a luz que responde pelo efeito de estranhamento desse fragmento de Kafka, sob a qual parece se dissolver o conceito de tempo, *aponta para outra coisa*. Pressente-se que o que aqui não é mais possível é que alguém alcance o seu objetivo recorrendo a um caminho que se realiza no tempo. Na verdade é como se o objetivo estivesse *além do tempo* — e nesse caso o avô, com a sua “falta de sentido do tempo”, parece estar mais próximo do objetivo inalcançável, ao contrário do que a princípio parece.

Há pelo menos uma reflexão de Kafka que pode dar sustentação a essa leitura. Ele diz o seguinte: “Existe um alvo, mas não existe um caminho; aquilo que nós chamamos de caminho é hesitação”. Ou então: “No mundo existe muita esperança, mas não para nós”. Não é à toa que Adorno considera Kafka o maior prosador contemporâneo.

Texto inédito.

* Esse texto foi escrito entre fins de 1916 e inícios de 1917 e faz parte do livro *Ein Landarzt* (Um médico rural), publicado na Alemanha em 1919. É a mais curta das catorze peças

incluídas no livro. *In: Um médico rural*, Companhia das Letras, 1999. Tradução de Modesto Carone.

Dois posfácios para dois enigmas

O FAUSTO DO SÉCULO XX*

Marilene Carone,
Freud

À memória de
tradutora de

Apesar do tamanho considerável, *O castelo*, de Franz Kafka, chegou a nós como fragmento. As 495 páginas da edição crítica alemã terminam bruscamente no meio de uma frase. Saber por que isso acontece é um dos enigmas que se acrescentam aos da própria obra, sem dizer que esse torso colossal foi redigido em cerca de seis meses, de fins de fevereiro a fim de agosto/começo de setembro de 1922. Entretanto, adiantando um pouco as coisas, uma anotação precoce feita pelo poeta de Praga oferece uma imagem capaz de, pelo menos em parte, favorecer a compreensão desse *Fausto* kafkiano (denominação que aparece no mínimo duas vezes em sua bibliografia). O que ela diz é o seguinte: “Alguns livros funcionam como uma chave para as salas desconhecidas do nosso próprio castelo”.

Max Brod, o amigo e testamentário do romancista, refere também uma passagem de 1914 dos *Diários*, na qual se fala de um estranho que entra numa aldeia sem conseguir alojamento numa hospedaria. Não custa recordar que em *O castelo* existem duas hospedarias, o Albergue da Ponte e

a Hospedaria dos Senhores, onde K., o protagonista do livro, é e não é — ao mesmo tempo — recebido e repellido sem maiores explicações.

Voltando à história que informa sobre a elaboração do texto original (*Das Schloß*), é certo que no dia 15 de março de 1922 o escritor leu o primeiro capítulo do romance para Brod na capital tcheca. A parte mais substantiva da obra, porém, foi escrita, com toda a probabilidade, na aldeia de Spindlermühle e em Planá, onde morava Ottla, a irmã predileta do autor.

Segundo alguns especialistas¹ — e seu número é crescente —, teria sido decisiva para o nascimento de *O castelo* a inquietação emocional que Kafka experimentou na relação feliz-infeliz que estabeleceu, entre fins de 1919 e março de 1923, com Milena Jesenská, a intelectual e escritora que traduziu muitas de suas narrativas para o tcheco. Na opinião de vários críticos, essa mulher notável, assassinada no campo de concentração de Ravensbrück, serviu de modelo para a construção da figura de Frieda, cujo nome remete ao alemão *Friede*, que quer dizer “paz”.

Seja como for, o livro foi publicado postumamente, pouco antes de 9 de dezembro de 1926, por iniciativa pessoal de Brod. Imaginar que uma obra magna como essa esteve a ponto de ser queimada, por vontade expressa do autor, é quase inimaginável — se não fosse verdade.

Visto em conjunto, o trabalho estritamente artístico de Kafka não é de forma alguma pequeno, embora ele tenha morrido aos quarenta anos e onze meses. Mas o trio de ferro que escora esse edifício, no plano concreto da *Weltliteratur*, são *O castelo*, *O processo* e *A metamorfose* (que, *en passant*, Elias Canetti considera o maior feito da ficção na literatura ocidental).

Muitos comentadores — citá-los, por si só, seria uma tarefa extenuante, pois a fortuna crítica do ficcionista já ultrapassava, em 1980, a cifra dos 10 mil títulos, entre livros e artigos de porte — afirmam, com maior ou menor grau de convicção, que teriam contribuído para o cenário do entrecho, entre outros lugares, a aldeia de Wossek, na ex-Tchecoslováquia, onde moraram o avô e o pai de Kafka e que ele visitou quando era menino; o castelo

Friedland e — inevitavelmente — o *Hradschin* de Praga. De toda maneira, o que um dia foi mero “elemento externo”, como a paisagem objetiva, passou a integrar, no corpo da obra, o extraordinário *branco e preto* que alimenta os contrastes de exteriores nevados e interiores escuros — muitas vezes expressionistas — na fatura da obra.

Quanto às famosas “influências” sofridas pelo romance, os estudiosos não têm mãos a medir e arrolam desde *Temor e tremor*, de Kierkegaard, *O outro lado*, do artista plástico e literário Alfred Kubin, a *Educação sentimental*, de Flaubert (que comprovadamente marcou o coração e o espírito do autor tcheco), passando por uma extensa esteira de outros livros e autores, incluindo-se aí *A divina comédia*, de Dante, *De l'amour*, de Stendhal, e as *Afinidades eletivas*, de Goethe.

É claro que a abundância de referências atua como linha auxiliar no entendimento de um livro complexo, mas nem de longe dá conta dessa complexidade. É oportuno assinalar, não obstante, que um kafkiano pouco conhecido sugere um paralelo de grande interesse ao lembrar, a propósito de *O castelo*, uma passagem de *O mundo como vontade e representação*, de Schopenhauer (parágrafo 17 do segundo livro), segundo a qual um homem dominado por uma vontade inesgotável circula em volta de um castelo na busca inútil de uma entrada. Reduzido ao osso e abstraído com violência o rico tecido de peripécias, o tema do romance de Kafka é exatamente esse; mas é conhecido que o escritor praguense não partilhava do pessimismo de Schopenhauer, embora — conforme consta em pesquisas de filigrana — tenha se valido de certas imagens e até de uma ou outra terminologia do filósofo alemão.

Os manuscritos de *O castelo*, que cobrem numerosos cadernos e folhas soltas com os “garranchos” de Kafka (a expressão é dele), ficaram na posse de Max Brod após a morte do escritor. O amigo, aliás, salvou os originais duas vezes: a primeira, como se sabe, ao se recusar expressamente a destruí-los, contrariando o desejo do autor; a segunda, quando as tropas nazistas

ocuparam Praga em março de 1939 e ele conseguiu escapar da cidade para Tel Aviv levando consigo o espólio literário de Kafka. Foi esse ato de resgate que possibilitou a reedição dos escritos no período pós-guerra, entre os quais *O castelo*.

Quando em 1956 o Oriente Médio se viu ameaçado pela guerra, a maior parte dos manuscritos de Kafka, sem exclusão desse romance, foi enviada para a Suíça; de lá chegou, em 1961, por desejo dos herdeiros, a Oxford e foi depositada na Bodleian Library, onde se encontra até hoje. Com base nesse material surgiu, em 1982, a edição crítica do texto.

Em resumo, a cronologia da obra impressa é a seguinte — e ela explica por que apareceram versões diferentes de *O castelo* em todas as línguas:

– *1ª edição*: publicada por Max Brod na editora Kurt Wolff de Munique em 1926. Brod afirmou que nessa edição deixou de lado várias passagens e o desfecho do romance.

– *2ª edição*: publicada por Max Brod e Heinz Politzer pela editora Schocken de Berlim em 1935. O texto contém numerosas variantes em relação à primeira edição; foram colocados os títulos dos capítulos.

– *3ª edição*: publicada por Max Brod na editora Schocken de Nova York em 1946. Contém o trecho final do romance.

– *1ª edição autorizada* (Lizenzausgabe): publicada por Max Brod pela editora S. Fischer de Frankfurt a. M. em 1951. É idêntica às edições de 1935 e 1946.

– *2ª edição autorizada* (Lizenzausgabe): publicada por Max Brod pela editora S. Fischer de Frankfurt a. M. em 1960. Texto idêntico ao da 1ª edição autorizada de 1951.

A última edição significativa de *O castelo* é a chamada edição crítica (*kritische Ausgabe*), de Malcolm Pasley, elaborada a partir dos manuscritos de Oxford. Incorpora as passagens riscadas, decifra outras e integra os apêndices, tudo num total aproximado de 250 linhas; alguns capítulos, como o primeiro, assumem parte do seguinte. Apesar das objeções surgidas, essa edição definitiva é melhor que todas as anteriores.

O problema crucial levantado por *O castelo*, evidentemente, é saber o que significa o vaivém compulsivo do personagem central, K., entre a aldeia e as proximidades do castelo. Numa de suas tiradas, aliás, o autor reitera que está “sempre tentando explicar algo que não pode ser explicado”; nesse sentido, a impressão do leitor é de que as relações de Kafka com os objetos, os acontecimentos e as pessoas só eram visíveis nos hieróglifos do medo. Nessa direção, não admira que a ficção kafkiana seja um esforço do herói (ou anti-herói) para descobrir o significado de um fato central na sua existência, ou seja: o temor sem explicação. De qualquer modo, é possível desconfiar que esse “medo” abre uma trilha para a conquista da verdade. Se for mesmo assim, quem o lê tem o proveito de rememorar o célebre “Congresso Internacional do Medo”, de Carlos Drummond de Andrade, insuspeitadíssima alma cúmplice, nesse aspecto, do artista tcheco.

De volta a *O castelo*, não é difícil admitir que ele tem o desenho de um estudo realizado nas sombras — como se K. estivesse tateando no escuro em busca de uma harmonia desconhecida que, sibilinamente, ultrapassa as complicações do presente. Apesar disso, contudo, o romance não empreende a menor tentativa de persuadir o leitor de que as peripécias relatadas devam ser como são. Medindo as palavras, o que ele faz é apresentar imagens, assegurando que elas são assim mesmo (equivalente ao *so ist es* de Adorno). Em outros termos, ninguém parece de fato ter estado naquela aldeia nem naquele castelo do misterioso conde Westwest, e K. se limita a atravessar domínios em que a imaginação — sempre exata — por assim dizer deita e rola. As coisas simplesmente acontecem e não têm compromisso algum com o entendimento normal das pessoas. Talvez a grande dificuldade do romance seja essa. Pois como entender uma coisa que deliberadamente está além de nossa compreensão? A sensação mais forte é a de que o leitor precisa ter um senso de espanto — de crença em que existe um grão de verdade na rocha inexplicável à qual esse Prometeu moderno está acorrentado. Com certeza era por isso que Kafka dizia ser necessário escrever na obscuridade, como se fosse num túnel: “minhas histórias são uma espécie de fechar de olhos”, diz ele. O que, por sinal, não o impede de

conceber seu trabalho como um esforço para encontrar, flaubertianamente, a palavra justa, pois para ele a escrita essencial é uma forma de oração ou, por outra via, um “assalto à fronteira”.

* * *

As interpretações de *O castelo* têm um volume e uma diversidade que nenhum posfácio sensato é capaz de reproduzir — sem mencionar que a iniciativa seria inócua, uma vez que a instância mais indicada é a experiência concreta do leitor. É possível, em todo caso, que não seja mera perda de tempo esboçar uma noção das vicissitudes que essa variedade implica. O ponto de partida obrigatório é a exegese teológica de Max Brod, para quem o ziguezague espiritual do herói é a demanda de clemência e reconhecimento a um *deus absconditus*. Brod afirma, também, que Kafka teria declarado pessoalmente a ele que o romance chegaria a um desenlace no qual K., já no leito de morte, cercado pelos habitantes da aldeia, receberia uma mensagem no sentido de que as autoridades do castelo permitiriam que ele permanecesse na aldeia, embora sem o direito de reivindicar tal permanência. A interpretação fez carreira, ditando regra durante muito tempo, mas a virada veio quando Alfred Döblin ousou negar que *O castelo* constituísse uma alegoria dessa natureza, sendo *no máximo* o início de uma boa análise. Ainda nos anos 30, entretanto, a obra foi concebida como alegoria do homem comum (*Jedermann*) no moderno mundo burocrático. A mudança já é significativa, mas o golpe frontal na versão religiosa da peça foi desferido por Siegfried Kracauer, quando este sustentou que as autoridades do castelo (que não recebem K. nem admitem explicitamente a convocação do personagem como agrimensor — profissão, aliás, que nunca exercerá no curso todo da história) não podem ser equiparadas aos poderes divinos, mas sim aos do inferno. Nessa direção, a obra seria uma espécie de conto de fadas sem final feliz, representando a impossibilidade do homem dos nossos dias de alcançar a verdade. Naturalmente não faltam análises

existenciais (inclusive as de Camus e Sartre) e psicanalíticas de *O castelo*. Como curiosidade, vale a pena lembrar que, no caso destas últimas, a aldeia seria o nível consciente de K., e o castelo o seu inconsciente. Um passo adiante esbarra-se em leituras que veem, objetivadas em K., a situação do judaísmo que aspira inutilmente a ser aceito pelo mundo não judeu. Porém, como argumentou Gombrowicz, a condição do judeu é a condição humana em si mesma, sendo os judeus um traço de união com os problemas mais profundos e árduos do universo. Numa partilha um pouco diferente, K. é visto, ainda, não como um cavaleiro da fé à la Kierkegaard, mas como um rebelde contra a ordem estabelecida. De qualquer maneira, anos depois da morte de Kafka (1924), *O castelo* continuou sendo um objeto privilegiado de exegeses religiosas, psicológicas ou judaicas. A ala esquerda da crítica kafkiana, pelo contrário, repudiou a tendência à alegorização como uma simplificação indevida, que acabava provando as próprias teses e deixava a obra de lado. Foi assim que, já em 1934, Walter Benjamin declarou inconsistente o jogo alegórico de inclinação teológica e psicanalítica e elaborou uma versão muito pessoal de *O castelo*, sugerindo (com base no texto) que as autoridades que esmagam K. não podem ser identificadas nem com forças obscuras nem com divindades, mas com a burocracia triunfante dos nossos dias. Nessa mesma linha de pensamento, Günther Anders, no magnífico *Kafka: pró e contra*, desmitologiza as deidades transcendentais e as trata realisticamente (segundo ele, Kafka é um realista) como “um mundo do poder total e totalitariamente institucionalizado”.

As análises técnicas de composição do livro têm início mais tarde, quando Friedrich Beissner encara a questão do narrador kafkiano, vendo nele a mediação obstinada da obra, idêntico à figura principal e incapaz de abrir para o romancista um espaço seja ao lado, seja sobre o personagem K. (o escritor, inclusive, escreveu as primeiras 46 páginas de *O castelo* em primeira pessoa; a partir desse ponto passou para a terceira pessoa, refazendo a primeira parte também sob esse ângulo). Seguindo tal modalidade de análise imanente, é plausível, hoje em dia, surpreender no narrador *inventado* por Kafka uma formalização literária do estado de coisas

contemporâneo, uma vez que ele não só deixou de ser onisciente (como o de Cervantes, por exemplo) para se tornar *insciente*. Em outras palavras, diante do impasse moderno da perda de noção de totalidade, aquele que narra, em Kafka, não sabe nada, ou quase nada, sobre o que de fato acontece — do mesmo modo, portanto, que o personagem. Trata-se, quando muito, de visões parceladas, e é essa circunstância — se se quiser, alienação — que obscurece o horizonte da narrativa, pois o narrador não tem chance de ser um agente esclarecedor ou “iluminista”. Nesse aspecto, a intervenção crítica de Adorno é precisa como sempre: se as narrativas de Kafka soam “metafísicas”, a culpa não é dele, mas da História a que ele está submetido. Num lance mais concreto, K. é, para o filósofo de Frankfurt — da mesma maneira que seu homônimo Josef K. em *O processo* —, uma vítima da corrupção e do caráter associal de uma dominação criminosa e totalitária que prenuncia o fascismo. Cabe lembrar, nesse passo, que o próprio Kafka escreveu a Milena o seguinte: “Sou dado ao exagero, mas ao mesmo tempo as pessoas podem ter confiança em mim”.

Em suma: por meio de um humor fino e inabalável, as “deformações precisas” (Benjamin) formuladas pelo discreto cidadão de Praga sinalizam com firmeza o contexto real de fantasmagorias que vêm marcando a existência deste e talvez do século que surge.

O texto-base para a tradução foi a edição crítica alemã de 1982. Na medida do possível, procurou-se seguir o original de perto, à procura de equivalências, tanto para a frase direta, que põe a narrativa em andamento, como para o discurso de persuasão dos personagens, principalmente dos burocratas do poder (a dona do albergue, o prefeito, o professor, Momus, Bürgel etc.), aos quais reagem, muitas vezes no mesmo tom protocolar, tanto K. como as figuras que vivem à margem da administração e sujeitas a ela, como Olga e Pepi. Essas sentenças compõem um arabesco complicado, no qual a oração principal comanda subordinadas que se embutem umas nas outras, ocupando com frequência mais de uma página. Nesses casos, para

facilitar a compreensão, a pontuação foi levemente adaptada, substituindo-se mais de uma vez as vírgulas por pontos e vírgulas. Além disso, as falas marcadas por aspas foram trocadas por parágrafos e travessões, o que está mais de acordo com nossa tradição gráfica nos diálogos. Nenhum nome, a não ser o de Barnabás, foi modificado (para não incidir no nosso *Barnabé*, que assume conotações mais ou menos risíveis), a fim de evitar as aclimatações forçadas. O ponto de vista é sempre o de K., não obstante a narrativa seguir a terceira pessoa; isso esclarece o motivo pelo qual se manteve do começo ao fim a perspectiva respeitada pelo autor. É possível que essa estratégia tenha resultado, com alguma insistência, no estranhamento da frase em português, que se deixa invadir de quando em quando pelo original, embora sem adulterar o sentido do que é dito ou contado — seja a proliferação dos obstáculos, as conversas ou monólogos intermináveis, ou o humor capcioso que rege as supostas possibilidades de sucesso de K. no seu rol de fracassos.

O tradutor agradece a colaboração e o estímulo constantes de Heloisa Jahn, da Companhia das Letras. A leitura meticulosa e atenta do professor Marcus Mazzari, do Departamento de Teoria Literária da USP, possibilitou que se fizessem emendas importantes no texto desta tradução, incluídas a partir da 2ª edição/2ª reimpressão do livro. Por elas, o tradutor fica muito grato.

UM DOS MAIORES ROMANCES DO SÉCULO**

1

Franz Kafka começou a escrever *O processo* (*Der Prozess*) na segunda semana de agosto de 1914. Pouco tempo antes, ele duvidava de qualquer empreendimento literário novo, pois numa entrada dos *Diários*, de 6 de

agosto daquele ano, afirmava ter perdido “para sempre” a capacidade de dar livre curso à representação de sua vida interior. Embora assinalasse logo em seguida que havia conseguido escrever “quatro páginas, insignificância difícil de superar”, o tom mudou muito no dia 15, quando anotou o seguinte: “Estou escrevendo desde há alguns dias [...] Não me sinto, hoje, tão protegido [...] pelo trabalho como há dois anos, mas adquiri um sentido — minha vida regular, vazia, insensata de celibatário, tem uma justificativa”. A comparação é com o ano de 1912, quando surgiram, em sucessão rápida, *O veredicto*, *A metamorfose* e a maior parte do romance *O desaparecido* (ex-*América*). Por aí fica claro que o escritor estava empenhado num projeto de envergadura. Seis meses mais tarde, no entanto — em 17 de janeiro de 1915 —, ele interrompia a escrita de *O processo*, pois no dia 18 os *Diários* registram que havia começado uma “nova história” (provavelmente “Blumfeld”) temendo estragar as “antigas”. Aliás, ainda no dia 6 de janeiro de 1915, ele se confessara “quase incapaz” de dar prosseguimento ao romance, afirmação reiterada numa carta de 20 de março à noiva Felice Bauer, dizendo que já fazia dois meses que experimentava a impossibilidade de realizar qualquer trabalho suportável.

Esses dados não explicam, mas informam por que um dos maiores romances deste século ficou sendo um fragmento.²

2

Se a verificação das datas em que foram redigidos os capítulos e trechos incompletos do romance já é difícil, dada a escassez de informações, o problema se complica com a afirmação de um especialista, no sentido de que as edições organizadas por Max Brod, amigo e testamenteiro do escritor, não seguem a sequência exata. Tendo em vista discrepâncias na cronologia da história,³ cuja duração é de um ano (do trigésimo ao trigésimo primeiro aniversário de Josef K.), esse pesquisador considera que o Capítulo Quarto

(“A amiga da senhorita Bürstner”) devia ser colocado entre os atuais capítulos Primeiro (“Detenção”) e Segundo (“Primeiro inquérito”). Além disso, levando em consideração as estações do ano assinaladas no texto, faria sentido que o Capítulo Nono (“Na catedral”) ocupasse o lugar do Capítulo Sétimo (“O advogado. O industrial. O pintor”),⁴ o qual viria imediatamente depois, abrindo caminho para a correta inserção do seguinte (“O comerciante Block. Dispensa do advogado”). Finalmente, o fragmento intitulado “O promotor público” (que se encontra no Apêndice) constituiria, na verdade, um *prelúdio* ao romance, uma vez que nele é apresentada a vida de K. *antes* do processo.

Essas objeções às edições de Brod têm peso e influência (a última tradução francesa de *O processo*, por exemplo, segue uma nova ordem de capítulos), sobretudo porque não é possível decretar que, nos planos de Kafka, as unidades que fazem a sequência da obra estiveram justapostas sempre do mesmo modo. De fato, é conhecido que ele escrevia em cadernos, separando os capítulos através de espaços em branco ou de linhas divisórias, procedimento que também observou em *O processo*. Mas o caso deste livro é especial, porque Kafka, em época que já não é possível determinar, depois de escrever algumas partes (não apenas capítulos) do romance, resolveu isolá-las umas das outras, colocando-as em envelopes individuais, que sobrescreveu, em parte, com títulos cujo principal propósito parecia ser ajudar a memória (são os títulos reproduzidos nas edições preparadas por Brod). Vale a pena lembrar, ainda, que, diante de dificuldades surgidas na elaboração de um capítulo, o escritor às vezes parava de redigi-lo, deixando uma lacuna na folha para tentar o capítulo seguinte, hábito que certamente implicava uma manutenção precária da continuidade da história.⁵

Somados esses fatos, é indubitável que a organização atual de *O processo* é insatisfatória, mas a nosso ver não cabe introduzir alterações substantivas na ordem estabelecida por Max Brod, mesmo tendo em vista que o romance já foi objeto de uma edição baseada diretamente nos manuscritos.

Um dos tópicos da pesquisa recorrente em torno de *O processo* é o que diz respeito às suas fontes literárias imediatas. Nesse contexto, há quem considere matrizes temáticas da obra tanto peças do Teatro Lídiche (a que o escritor assistiu no inverno de 1911-2) como alguns romances de Dostoiévski. Segundo um especialista, a cena seminal de *O processo* — a detenção do herói Josef K. — corresponde a uma sequência breve, mas significativa, do *Vice-rei* de Faynman: a prisão de don Sebastián. Embora na peça o episódio seja muito sério, ele aparece entrelaçado com elementos cômicos, manifestos nos insultos que Pedrillo, criado de don Sebastián, profere contra os agentes da detenção — dois servos mascarados, a serviço da Inquisição, que vêm prender o personagem por suspeita de que ele seja judeu. A comicidade do Capítulo Primeiro de *O processo*, em que se narra a detenção de K., é menos evidente, mas sabe-se que Kafka riu até chorar quando o leu para os amigos, precisando interromper a leitura para enxugar as lágrimas: para ele, o cômico radicava no acúmulo de minúcias.

O contato de Kafka com Dostoiévski se deu principalmente através da revista alemã *Die Neue Rundschau*. Mas desde 1907 a prestigiosa editora Langen Müller publicava traduções do escritor russo, o que possibilitou a Kafka o conhecimento de suas principais obras. Os pesquisadores que se dedicaram ao assunto afirmam que foram sobretudo *O duplo* e *Crime e castigo* que marcaram a elaboração de *O processo*. Kafka estudou os dois romances o mais tardar em 1912, já que motivos isolados deles foram utilizados tanto em *O veredicto* como em *A metamorfose*, escritos naquele ano. Pelo menos um ensaio (de linhagem psicanalítica) analisa as relações possíveis entre *O processo* e *Crime e castigo*, dando ênfase principalmente às figuras que, nos dois romances, agem como projeções da constelação psíquica de Raskolnikov e Josef K.; mas o ensaísta considera que elementos essenciais do livro de Kafka, em especial o problema da culpa (vivida tanto

no plano subjetivo como no plano rigorosamente judicial), derivaram do modelo russo.

4

Aliás, processo, lei, aparelho judiciário e burocrático são motivos que atravessam a obra de Kafka. Ele soube tratá-los com precisão técnica e terminológica, não só porque era formado em direito como também porque atuou pessoalmente em numerosos processos envolvendo a companhia semiestatal de seguros contra acidentes do trabalho da qual foi funcionário exemplar durante anos. Acresce que — conforme demonstra sua correspondência — acompanhou com interesse várias “causas momentosas” na época de *O processo*, as quais, entre outras coisas, lhe proporcionaram uma oportunidade de ver um pouco atrás da fachada de respeitabilidade burguesa da sua cidade e do seu tempo. Para citar alguns exemplos, na primavera de 1910 ele refere a Max Brod o processo de homicídio movido contra uma condessa, que causou sensação em Praga; em novembro de 1912 envia, numa carta a Felice Bauer, um recorte de jornal sobre um “processo monstruoso”; numa entrada dos *Diários*, de julho de 1913, afirma ter soluçado sobre o relato judicial de uma jovem de vinte e três anos que, premeada pela miséria e pela fome, estrangulou um filho de três com uma gravata que lhe servia de liga. É provável, porém, que a causa que mais o inspirou, no período em que concebia *O processo*, tenha sido a de um deputado de direita que, em março de 1914, ao ser denunciado pela imprensa liberal como informante pago da polícia secreta de Praga junto ao governo de Viena, apresentou queixa-crime ao tribunal competente para se defender. O caso causou furor nos círculos políticos e culturais da Boêmia; o deputado foi tão pouco eficiente na defesa que o público se convenceu da sua culpa antes que viesse à luz o pronunciamento judicial exigido por ele. Em audiências realizadas em maio, sua queixa foi rejeitada; o veredicto

decretou o declínio político e moral do acusado, que acabou mudando de nome e caiu no esquecimento. Foi nessa ocasião — poucos meses antes de iniciar *O processo* — que Kafka travou conhecimento concreto com as tramas da polícia do Império, com os procedimentos sinuosos da justiça criminal do seu país e principalmente com a figura tragicômica do deputado, que se viu arrastado contra a vontade a um processo cujo desfecho ele sabia de antemão ser a sua ruína.

Outros especialistas sustentam que o pretexto imediato para a elaboração de *O processo* foi a dissolução do primeiro noivado do escritor com Felice Bauer, ocorrida em 12 de julho de 1914, num hotel de Berlim chamado Askanischer Hof. Lembram eles que o termo técnico para “corte de justiça”, ou “tribunal” em sentido estrito, é *Gerichtshof*, com o qual, de resto, Kafka descreveu nos *Diários* o cenário berlinense em que teve lugar a ruptura formal de seus compromissos com a noiva, e do qual regressou a Praga — nas suas próprias palavras — “como um criminoso atado por correntes”. Foi valendo-se desses dados e de passagens da correspondência de Kafka que Elias Canetti produziu um brilhante ensaio sobre a personalidade do escritor — “O outro processo” —, destacando a visão que ele próprio tinha das suas relações com Felice (a quem certa vez chamou de “meu tribunal”) com um “processo anterior”.

5

Esses pormenores ajudam a localizar algumas circunstâncias de caráter histórico e pessoal capazes de alimentar o impulso de fabulação do romancista na época em que estava gestando *O processo*. Mas é evidente que nenhum deles pretende ou pode dar conta da obra enquanto generalização artística da experiência. A essa tarefa se lançam, com assiduidade, as *interpretações* do romance, cujo número, nas mais variadas vertentes (teológicas, filosóficas, sociopolíticas, psicanalíticas, estético-formais etc.),

aumenta à medida que se amplia a posição de Kafka como um clássico da *Weltliteratur*. É compreensível que as notas de um posfácio não comportem nem mesmo um sumário dessas exegeses, mas isso não impede que sejam citados alguns exemplos interessantes.

Na linha teológico-existencial, há um grupo bem numeroso de intérpretes que veem no romance a representação da culpa do homem contemporâneo, já que o livro não trata de um processo criminal que se desenrole diante de uma corte de justiça convencional. Outros, pela mão contrária, descartam qualquer viés alegórico desse tipo e afirmam, baseados na História, que nada é mais real (ou realista) que *O processo*, pois o trecho reflete a desumanização burocrática da monarquia do Danúbio. Os que não concordam com essa tese, entretanto, argumentam que a administração austro-húngara nada tinha em comum com as imagens de *O processo*, além do que a avaliação da burocracia feita pelo Kafka funcionário público não era a de um súdito impotente diante de uma máquina impessoal e aniquiladora. Mas há críticos que consideram de outra natureza o realismo de Kafka — para eles um escritor habilitado a oferecer, a partir do seu ângulo específico de observação histórica, uma visão esteticamente eficaz e nada metafísica do que ainda estava por acontecer; por isso, *O processo* pode ser concebido como uma profecia do terror nazista, em que a detenção imotivada, os comandos de espancamento, as decisões incontrastáveis das esferas de poder e o assassinio brutal faziam parte do cotidiano. Seguindo uma linha análoga de raciocínio, que procura pôr em evidência a lucidez de um autor “desengajado” (e podado pelo stalinismo), constam também da bibliografia análises que percebem no romance o esforço bem-sucedido de mapear por dentro a alienação encoberta do dia a dia através das peripécias de K. pelas instâncias reificadas do mundo administrado. Vistos desse ângulo, “protocolos herméticos” como *O processo* desvendam a gênese social da esquizofrenia; ou então um universo sem esperanças, de onde foi banido o mito da salvação. Com menos sutileza, existe quem perceba, nesta como em outras narrativas de Kafka, a expressão do “vanguardismo decadente” de

um pequeno-burguês angustiado que hipostasiou o medo em vez de superá-lo pela análise concreta. Já na vertente psicológica ou psicanalítica, o leitor encontra afirmações no sentido de que a ação romanesca de *O processo* reflete um caso de neurastenia, ou então de que as desventuras objetivas de K. são apenas um sonho, quando não a imagem delirante de um indivíduo entregue ao isolamento e à exaustão. Uma vez porém que a história é narrada da perspectiva do personagem, não faltam os que reconhecem, nos acontecimentos do livro, ora um mundo de aparência, ora um mero “processo de pensamento” de Josef K.

O contraste entre essas teses dá uma ideia do que ocorre na fortuna crítica do romance — a tal ponto que soa plausível pretender, como fazem alguns estudiosos, que as questões relativas ao “sentido” da obra continuam em aberto. Mesmo os trabalhos centrados na organização formal do romance acabam por tratá-lo como uma espécie de “metáfora absoluta”, que remete aos seus próprios termos, retirando-lhe assim a dimensão do conhecimento. Mas é evidente que, agindo desse modo, essas análises se transformam no avesso vazio das interpretações que se propõem como definitivas.

6

Certamente o motivo para tanta discrepância nas interpretações de *O processo* reside nos meandros de uma prosa sutil. Pois a despeito do seu aspecto “conservador”, ela marca um momento da maior complexidade no âmbito da ficção universal. Tome-se como exemplo a famosa frase com que se inicia o romance (na tradução: “Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum”). Um exame superficial dessa sentença mostra que são conhecidas de todos as regras sintáticas e as palavras que, através delas, se ordenam e objetivam seu conteúdo. Mas para quem continua lendo a história o sentido da ação que se

segue não é nem confirmado, nem revogado: é simplesmente posto em dúvida. Dito de outro modo, o que de início está formulado de maneira válida, como consequência de uma tese (detenção por presumível calúnia), acaba se tornando algo totalmente incerto. Com efeito, a lei que serve de parâmetro para medir a culpa de K. permanece oculta, não podendo patrocinar nenhum juízo ponderável sobre a conduta do herói. Além disso, no desdobramento da ação, consta que as autoridades são “atraídas pela culpa”, o que leva a supor que a detenção não precisa ser resultado de uma calúnia. Acrescente-se que a liberdade de movimentos do protagonista, depois de alguns quiproquós, fica garantida — o que faz a “detenção” deixar de ser o que o começo do capítulo afirmava que era. É por essa via kafkiana que o fato afirmado perde a credibilidade, sem que seja oferecida ao leitor uma alternativa plausível. As coisas porém não param aí, porque Kafka concebia a abertura da narrativa como um golpe de mestre, na medida em que ela não só dá o tom do que é narrado como também baliza a lógica interna do relato. Não surpreende que o modo como a frase inaugural do romance se comporta diante da primeira cena se repita, com maior ou menor carga de contraste, tanto em relação às demais cenas do Capítulo Primeiro quanto aos restantes que compõem o corpo da obra. Assim é que, entre os esbirros mais ou menos sinistros que vão deter K., figuram *colegas de banco* do herói — sem dizer que, no Capítulo Quinto, dois guardas diretamente vinculados ao tribunal serão castigados num quarto de despejo do *próprio banco*. A detenção de K., por outro lado, provoca, sem motivo discernível, a reverência da senhora Grubach, sua locadora, e a retração obstinada da senhorita Bürstner, sua vizinha de quarto. Um passo adiante, é por meio de representações conhecidas como *inquérito* (Capítulo Segundo), *cartórios* (Capítulo Terceiro), *escritório de advocacia* (capítulos Sexto, Sétimo e Oitavo) que se veem incorporados no texto elementos convencionais da prática jurídica — embora todos eles sejam postos em questão através de detalhes que, no conjunto, descrevem uma linha ascendente de autodescrédito e inverossimilhança: o inquérito, por exemplo, tem lugar no

quarto dos fundos de uma casa de cômodos miserável, os cartórios estão instalados em mansardas infectas, o advogado recebe clientes na cama etc. — o que não impede, no último capítulo, que Josef K. seja executado, só que por dois carrascos vestidos de sobrecasaca, gordos como tenores, que usam uma faca de açougueiro, numa pedreira situada nos confins da cidade. Diante de tudo isso, a postura racional do leitor, em princípio estimulada pelo teor quase naturalista do texto, é incessantemente agredida por deslocamentos, sem que a coesão interna do romance dê margem a dúvidas sobre sua integridade enquanto expressão do pensamento organizado. Se a pretensão de Kafka era fazer o leitor se sentir “mareado em terra firme” (as palavras são suas), então ele conseguiu o que queria escrevendo *O processo*.

7

Os originais utilizados neste trabalho foram as edições de *O processo* preparadas por Max Brod em 1925, 1935 e 1946 e publicadas na íntegra pela editora S. Fischer, de Frankfurt. Conforme se advertiu antes, essas edições foram submetidas a críticas sobretudo no que diz respeito à ordem dos capítulos; mas na falta de um tratamento editorial radicalmente novo, não cabia alterar um texto pelo menos historicamente consagrado.

Quanto à tradução, ela procurou, na medida do possível, preservar em português a precisão do léxico e as manhas estilísticas do original. Para tanto, foi necessário levar em conta, em primeiro lugar, a apropriação maciça da linguagem jurídica no curso da obra: nesse aspecto, o empenho consistiu em conservar, ao lado da retórica muitas vezes apaixonada do herói, a nitidez do alemão cartorial, sem esquecer nem a sua *secura*, que é desagradável, nem a insistência das repetições, que em Kafka é intencional. Mais delicada foi a tarefa de acompanhar a postura narrativa do romance, que adotou o ponto de vista do personagem, mantendo embora a terceira pessoa. Essa escolha determina que tudo o que é descrito e contado passe

pela subjetividade e pelo olhar do herói, cujas percepções, pensamentos e suposições são objetivados e coonestados pelo narrador, mas sem que este abdique da impessoalidade. Na medida em que o deslizamento da perspectiva se dá ora através de uma palavra isolada, ora de uma mudança inesperada no tempo e no modo do verbo, a tradução se viu forçada a percorrer o mesmo caminho. De toda maneira, o narrador não costuma se antecipar à ação do protagonista, o que confere à narrativa um tom de presente contínuo, embora se articule no pretérito — circunstância que a tradução não pode perder de vista sob pena de ferir a deliberação estilística do original. Num outro plano, cabe lembrar que as aspas dos diálogos foram substituídas por travessão, o que muitas vezes acarretou um rearranjo dos parágrafos; nas sentenças longas, principalmente nos casos de discurso indireto, em que o protagonista restringe o alcance de uma afirmação, refutando-a e iluminando-a criticamente por todos os lados, a pausa da vírgula foi reforçada pelo ponto e vírgula, para contornar confusões, evitando-se entretanto o ponto final, que segmentaria desnecessariamente as frases.

Este trabalho contou, para se realizar, com uma bolsa do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (Deutscher Akademischer Austauschdienst — DAAD) junto ao Colegiado Europeu de Tradutores (Europäisches Übersetzer-Kollegium) da cidade de Straelen, na República Federal da Alemanha.

NOTAS

1. Este e outros dados deste posfácio podem ser encontrados na minienciclopédia sobre o escritor intitulada *Kafka-Handbuch*, de Hartmut Binder, 2 vols., Alfred Kröner, Stuttgart, 1979.

2. Para uma visão mais documentada deste e dos demais tópicos do presente posfácio, v. Hartmut Binder, *Kafka-Kommentar*, 2 vols., Winkler, Munique, 1982, e *Kafka-Handbuch* (Das Werk und seine Wirkung), Alfred Kröner, Stuttgart, 1979.
3. Na versão atual de *O processo*, o Capítulo Segundo tem lugar *dez* dias após a detenção de K., ao passo que o Capítulo Quarto se passa apenas *cinco* dias depois desse incidente capital para a economia do livro.
4. No Capítulo Nonno, a estação do ano mencionada é o *outono*, ao passo que no Capítulo Sétimo já é *inverno*.
5. Embora o Capítulo Sexto (“O tio. Leni”) não estivesse pronto, Kafka começou a escrever “Rumo à casa de Elsa” (v. Apêndice), mas, diante da impossibilidade de terminar este último, deu início ao Capítulo Sétimo (“O advogado..”). De modo geral, todos os fragmentos reunidos no Apêndice são ou começos de capítulos ou unidades narrativas dentro de capítulos já iniciados.

* Posfácio a *O castelo*, Companhia das Letras, São Paulo, 2000. Tradução de Modesto Carone.

** Posfácio a *O processo*, Companhia das Letras, São Paulo, 1997. Tradução de Modesto Carone.

Kafka e o processo verbal

Faz parte da comoção que cerca a obra de Kafka a circunstância de ela não ter sido destruída por Max Brod, amigo e testamentário do escritor. Há um pouco de drama em torno disso. Em primeiro lugar porque ele exigiu de Brod a destruição de tudo que *não* estivesse publicado, no que felizmente (para quem gosta de literatura, é claro) foi desobedecido. Em segundo porque Kafka cuidou pessoalmente da publicação de sete livros seus, entre os quais *A metamorfose*. São volumes fininhos, é verdade, mas não é arbitrário supor que eles valem mais, bem mais, que um número quase inacreditável de obras completas. Tudo indica que a brevidade e a concisão às vezes fazem milagres. De todo modo, neste mundo dialético o contrário tem vigência e razão de ser: consta que Guimarães Rosa — que lia e anotava em alemão frases de Kafka — afirmava, com uma lambada de ironia, que não entendia por que se dava tanta importância a livros que não ficavam em pé... como os de Jorge Luis Borges, primeiro tradutor de Kafka na América Latina.

Mas o que realmente importa nessa história é ressaltar que o prosador Franz Kafka, o mais enxuto, problemático e surpreendente discípulo confesso de Flaubert no século xx, tem muito de poeta, o que o termo alemão *Dichter* expressa com uma exatidão (e amplitude) que falta ao português. Sua ficção — seja como for nem um pouco lírica — tem como

alvo fazer o leitor contemporâneo, alienado de si mesmo e da realidade que o cerca, ficar mareado em terra firme, infligindo-lhe angústia e sofrimento, como um machado que golpeia sem parar o mar congelado que existe em cada um de nós.

Esse propósito é declarado e as imagens aqui empregadas são do próprio escritor. Num ensaio complexo e brilhante apesar do título modesto — “Anotações sobre Kafka”¹ —, Adorno diz que os textos kafkianos, que chama de “protocolos herméticos”, são compostos com a deliberação de encurtar a distância “entre eles e sua vítima”. Isso significa que o leitor, habituado à placidez ilusória de sua poltrona, vive a experiência de quem é atropelado por uma locomotiva na técnica tridimensional do cinema, que agora também serve para cientistas examinarem a superfície de Marte.

Evidentemente os recursos verbais que tornam possível esse resultado são raros e sutis, e é em nome deles que se dá o cruzamento excepcional de poeta e ficcionista. Aliás Kafka sustenta com todas as letras que o conteúdo e a forma da frase devem coincidir de maneira precisa. Sua fé flaubertiana na linguagem usada com discernimento e responsabilidade o faz afirmar que “o sentimento infinito permanece tão infinito nas palavras como era no coração”. Para ele a palavra justa tem vida própria, que requer a maior vigilância, e o empenho para captá-la, ou capturá-la, é descrito com o humor e a agilidade típicos de quem conhece por dentro aquilo de que está falando: “Meu corpo inteiro me adverte diante de cada palavra; cada palavra, antes de se deixar escrever por mim, olha primeiro para todos os lados”. Em Kafka, como em Drummond, as palavras são fortes como o javali; e quem como eles se quer como artista, luta com elas mal rompe a manhã.

A matéria-prima para essa lúcida elaboração de estilo é o alemão de Praga, mais exatamente o alemão cartorial da burocracia na época em que o escritor viveu e escreveu e que coincide, em linhas gerais, com o declínio e a queda do império austro-húngaro e os anos de consolidação da ex-república da Tchecoslováquia. O rendimento artístico que ele retirou desse idioma é insuperável e pode ser avaliado ao vivo em extensas passagens de *O processo*

e *O castelo*. Klaus Wagenbach acertou na mosca quando definiu o alemão de Praga como *uma linguagem de cerimônia subvencionada pelo Estado*. Kafka tinha plena consciência do que havia nela de seco e desajeitado, e decidiu aproveitá-la, em vez de criar uma língua própria e postiça — como, entre outros, a do seu amigo Brod. Talento literário é um problema. Mas ele não ficou só nisso. Sabendo que “o alemão das nossas mães não alemãs ainda soa nos nossos ouvidos” e que “no alemão só os dialetos e fora deles o *Hochdeutsch* mais pessoal é que se mantêm vivos”, Kafka, conhecedor profundo de Goethe e Kleist, escolheu, para trabalhar, esse alemão oficial de linhagem culta. Transformou-se com isso num dos grandes clássicos da língua alemã de todos os tempos. Não é pouco para quem, ainda por cima, segundo o poeta Auden, representa, em relação ao nosso tempo, o que Dante, Shakespeare e Goethe representaram para o deles.

NOTAS

1. In: *Prismas*, tradução de Jorge Mattos de Almeida.

Texto inédito.

A parábola “Diante da lei”

A parábola “Diante da lei”, de 1915, é o centro nervoso do romance *O processo* e da ficção de Franz Kafka, marcada por paradoxos. Ela aparece no capítulo 9 do romance, do qual foi extraída pelo autor para ser publicada isoladamente no livro de contos *Um médico rural*, de 1919. Kafka declarou-se satisfeito — o que era raro — com a lenda do porteiro, como denominou originalmente o texto. Foi esse, provavelmente, o motivo pelo qual ele o publicou duas vezes em vida.

No romance, a parábola é a história contada a Josef K. pelo capelão da prisão, na igreja gótica que compõe o cenário sinistro do Tribunal que o julga e condena. (No capítulo seguinte, o protagonista será executado.)

Como em tantas peças da ficção kafkiana, os obstáculos impedem o protagonista de alcançar seu objetivo. Em “Diante da lei”, já as primeiras palavras do porteiro são suficientes para evitar que o homem do campo aja com independência. Em última análise, é ele próprio o responsável pelo malogro de sua iniciativa para “entrar na lei”. Pois se esse homem não tivesse esperado por uma permissão, teria encontrado o seu direito. Tanto é assim que aquela porta estava destinada só a ele, e a entrada por ela nunca foi recusada, apenas adiada (*agora, não!*). O aspecto mais significativo da história é o conflito entre a autoridade hierárquica e o homem do campo.

Em *O processo*, depois que a “lenda” é contada a Josef K. pelo capelão, ambos discutem o sentido da parábola e suas implicações. Por meio dessa discussão, Kafka deixa a critério do leitor a interpretação da narrativa e, em vez de oferecer a K. alguma clareza sobre sua situação (K., o réu, não sabe por quem, nem de que é acusado), o relato o deixa mais perplexo a respeito do processo de que é vítima.

Esta não é só uma das narrativas mais famosas de Kafka: é também uma de suas preferidas — uma das poucas que, no fim da vida, ele não quis que fosse queimada.

É interessante saber que o romance *O processo* foi elaborado a partir da “história do porteiro”, e já no primeiro esboço do romance, datado de 29 de julho de 1914, aparece um porteiro. Mais tarde, Kafka retirou a história do contexto do capítulo “Na catedral” e deu-lhe o título “Diante da lei”. Ele leu a história várias vezes aos amigos e a Felice Bauer e, em 1917, incluiu-a no livro de contos *Um médico rural*, publicado na Alemanha em 1919. “Diante da lei” também foi dado a público em separado em 1916, por iniciativa do escritor, na famosa coleção expressionista *O Juízo Final*, mas continuou a figurar no capítulo 9 de *O processo*, no qual o personagem Josef K. é julgado na catedral e no dia seguinte, ao completar trinta e um anos, é executado, no capítulo 10.

RESUMO

À maneira benjaminiana, talvez valha a pena resumir a história antes de comentá-la:

Um homem do campo chega ao porteiro que vigia a entrada para a lei e pede admissão. O porteiro recusa o pedido e responde evasivamente sobre se o homem do campo poderá entrar mais tarde. Quando o homem do campo olha para o interior da lei pelo portão, o porteiro adverte-o de que é inútil tentar entrar sem permissão. Ele diz que, apesar de ser o último dos porteiros, é poderoso. A partir daí o homem do campo passa a observar

atentamente o porteiro. O porteiro dá-lhe um banquinho, no qual ele pode ficar sentado enquanto espera. Os anos passam, durante os quais o homem do campo envelhece. Primeiro ele tenta subornar o porteiro, depois pede até às pulgas da gola do seu casaco que o ajudem. Esquece cada vez mais que existem outros porteiros porque, no seu esforço para entrar na lei, ele se concentra totalmente nesse primeiro. Quando está morrendo, pergunta por que, em todos aqueles anos, nenhuma outra pessoa solicitou entrada na lei. O porteiro responde-lhe que aquela porta havia estado aberta *só para ele* e que, agora que ele está morrendo, vai fechá-la.

SCRIPT

O texto da parábola, reduzido ao osso, articula vários centros de gravidade que se assemelham a um *script* cinematográfico (a expressão é deliberadamente didática):

- 1) Um homem do campo recebe a notícia de que a entrada na lei não pode ser concedida.
- 2) Enquanto espera, o homem do campo observa o porteiro.
- 3) Ele faz várias tentativas, todas inúteis, para ser admitido.
- 4) O homem do campo se concentra cada vez mais no primeiro porteiro, a tal ponto que se esquece dos demais porteiros (mencionados pelo primeiro porteiro) e da própria lei.
- 5) Quando está morrendo, o homem do campo descobre que ninguém pediu permissão para entrar. Nesse momento, fica sabendo que ninguém, *além dele*, podia receber essa permissão naquele lugar.

O sumário, neste ponto, serve para mostrar que o *peso da narrativa, sua organização interna*, estão centrados na evolução do homem do campo no curso da história.

PARÁBOLA

Evidentemente a história é uma parábola, embora Kafka também a chame de lenda (*Legende*). Mas o que, na verdade, é uma parábola?

Via de regra, ela é uma narrativa que contém algum tipo de argumentação que termina numa *moral da história*. (Em Kafka, essa moral é suprimida ou encapsulada.) Em outros termos, a parábola é uma história consistente em si mesma, mas aponta para uma outra coisa — geralmente um *ensinamento de vida* — que só pode ser desentranhada daquilo que é efetivamente narrado.

Assim, a parábola bíblica do *filho pródigo* ensina que, ao abandonar a família, o filho se torna, por meio de sua ausência, a *figura central* da trama familiar; seu retorno confirma essa eventualidade — uma vez que ele é bem recebido de volta —, além de mostrar que ele mesmo sente o impulso de voltar como sendo mais forte do que o de romper com suas raízes. É entre o ponto de partida e o ponto de chegada da narrativa que se desenha a figura da parábola. (Freud diria que essa é uma modalidade do que chamou de “romance familiar”.)

No caso desse célebre texto de Kafka, a parábola pode sinalizar que o homem conhece o seu objetivo, embora não conheça o caminho para ele, pois desvia a atenção dos fins para a existência do obstáculo, que se torna, ele próprio, a meta exclusiva de seus esforços.

VERSÃO HISTÓRICA

Outra abertura possível para o núcleo de significado da peça kafkiana é que o homem do campo se sente impelido pelo desejo de chegar à lei ou à justiça. Nesse aspecto, o personagem pode ser concebido como a representação de uma necessidade reprimida ou alienada que, acompanhando a curva da parábola, se vê fadada ao fracasso.

Analisando mais de perto a perspectiva histórica do relato, o texto reflete tensões sociais — por exemplo as que existem entre os indivíduos que “têm sede de justiça” e as autoridades que se negam a atendê-los. Por esse

prisma, o sarcasmo kafkiano, que é disfarçado mas corrosivo, se dirige contra uma hierarquia de instâncias fechadas típica da burocracia (principalmente a austro-húngara) com a qual Kafka, advogado de causas trabalhistas, conviveu, e na qual certamente se inspirou. O longo caminho dessa burocracia (que se estruturou no Império pela mão forte da rainha Maria Teresa, descrita como o “maior homem da Áustria”) é a manifestação visível de um poder autocrático, que na narrativa impossibilita ao homem do campo exercer o seu direito.

OS PERSONAGENS/ A COMPOSIÇÃO/ A CONSTRUÇÃO DRAMÁTICA

Ainda que sumariamente, é necessário examinar o papel dos personagens, o modo de composição e a construção dramática do texto.

Personagens. O homem do campo não tem nome. Também não se sabe como é a sua aparência. Ele, no entanto, se comporta como muitos homens, isto é, “chega”, “pede”, “reflete”, “pergunta”, “fica sentado” etc. Ele se preparou para uma longa viagem, está provido de muitas coisas e se caracteriza por uma certa obstinação na tentativa de alcançar a lei. Quando constata que sua empresa é mais difícil do que esperava, procura — primeiro mediante rogos, depois suborno — conseguir o seu objetivo. Amaldiçoa o “acaso” que o trouxe justamente a esse porteiro, embora todo o seu comportamento demonstre a convicção inabalável de estabelecer contato direto com a lei. Esta exerce sobre ele um efeito misterioso, principalmente na hora do seu declínio. De fato, o modo de agir do homem do campo testemunha não só o caráter incontornável da lei e o esforço humano para chegar até ela, mas também o condicionamento desse esforço, que em Kafka sempre falha em atingir o alvo, através da escolha dos meios. Um indício disso é que, no decorrer do tempo, o *raio de visão* do homem do campo se estreita cada vez mais, de tal maneira que ele corre o risco de — com o pensamento inteiramente voltado para o obstáculo — perder de vista aquilo que busca: “Durante todos esses anos o homem observa o porteiro quase sem

interrupção. Esquece os outros porteiros e este primeiro parece-lhe o único obstáculo para a entrada na lei”.

Em outras palavras: *cada vez mais distanciado do alvo elevado (a lei), o homem do campo se aproxima cada vez mais do empecilho banal (o porteiro)*. O agravamento dessa perda de perspectiva é representado pelo apelo tragicômico que o personagem faz às *pulgas* da gola do casaco do porteiro para que o ajudem. (Não é exagero achar que esse lance tem um acento chapliniano: Carlitos vivia frequentemente às voltas com pulgas.)

É paradoxal, entretanto, que só quando o homem do campo já está quase cego, ele note o “brilho inextinguível” da lei. Mas esse “conhecimento” não lhe traz nenhum consolo. É nesse sentido que o homem do campo é o típico homem de Kafka, minado pela insegurança, pelo profundo embaraço e sobretudo pelo não-saber-o-que-fazer.

Na evolução da parábola, o papel do homem do campo é decisivo, pois o *centro de orientação* da narrativa repousa na percepção desse personagem, que é mediada por um narrador neutro e assim adquire uma inequívoca objetividade ficcional.

Quanto ao *porteiro*, seus traços essenciais estão bem delineados: tem nariz pontudo, barba tártara rala e preta e está envolvido num casaco de pele. Parece comunicativo, mas na verdade só faz perguntas indiferentes, “como as que os grandes senhores fazem”, para não se mostrar impolido. Embora seja o último elo de uma hierarquia, está consciente de seu poder e por isso não se importa com a tensão psicológica do homem do campo.

Composição. Os elementos materiais visíveis da narrativa são a sequência das palavras e a montagem das frases.

As anotações iniciais do texto já chamam a atenção para sua economia: “Diante da lei está um porteiro. Um homem do campo dirige-se a esse porteiro e pede para entrar na lei. Mas o porteiro diz que agora não pode permitir-lhe a entrada”.

Aqui já se manifesta a colisão kafkiana de níveis de realidade, pois o conceito abstrato de lei está ligado, como que “naturalmente”, à figura

concreta de um porteiro. Esse efeito de estranhamento (se percebido) aumenta com a percepção de que o acesso à *lei invisível* é obstruído por um órgão *visível* dela — o porteiro.

O texto opera, também, uma contradição sensível entre a afirmação do narrador de que “a porta da lei continua como sempre aberta” e a declaração do porteiro de que “agora” (e esse “agora” se eterniza) o homem do campo não pode entrar. Essa circunstância faz a lei aparecer com uma face dupla, ou seja: ela exerce uma atração inesgotável e impede o acesso de quem é atraído por ela (a psicopatologia chegou a chamar essa ocorrência de “duplo vínculo”, que estaria na base da esquizofrenia).

É significativa, também, a repetição do vocábulo “porteiro” que, pelo recurso estilístico da reiteração, acentua a relevância de sua função temática: é como se o próprio texto atestasse a onipresença do porteiro na visão do homem do campo.

Em contrapartida, a frequência de adjetivos na parábola é reduzida, nela prevalecendo os verbos e os substantivos. São eles que articulam as notações indispensáveis à efetivação das “tomadas” no *script* mencionado antes.

Mas salta à vista (e ao ouvido) que Kafka não enuncia em detalhe o que o homem do campo diz e faz, e o leitor também não fica sabendo como e quantas vezes ele pede para entrar na lei. Assim, o relato deixa ao leitor a tarefa de completar as cenas da narrativa — numa técnica que poderia ser descrita como *lacuna construtiva*.

É por esse motivo que o *verbo* desempenha, aqui, um papel pouco expressivo, como é o caso de “estar”, “dizer”, “poder”, “continuar” etc. Desse modo, o ingrediente dominante da linguagem é realmente o substantivo, o que torna a linguagem quase estática (e portanto protocolar), pois nela o tempo parece paralisado, bem como congelados os gestos dos personagens — o que, aliás, combina bem com a conduta neutra do narrador.

Construção dramática. O motor da ação na parábola é a interligação ou *mútua dependência* de Lei, Porteiro e Homem do Campo. A relação deste

último, de um lado, e a lei e o porteiro, de outro, é, primeiro, de *pedir e conceder/não conceder*. O fato aponta, com efeito, para a subordinação do homem do campo à lei. Mas entre o porteiro e a lei também existe uma conexão de dependência, uma vez que o porteiro, na história, está encarregado de vigiar a porta de entrada da lei, à qual o homem do campo solicita acesso. Isso significa, de alguma forma, que todas as intervenções do porteiro têm de ser consideradas como atitudes mediadas da lei. O entrelaçamento de todas elas ocorre no âmbito de uma constelação tríplice, que pode ser reduzida ao confronto entre o homem do campo e a lei.

Vistas as coisas por essa perspectiva, é óbvio que o porteiro é apenas a personificação de uma função que consiste numa mistura ambivalente de proibição e incitamento à desobediência.

Uma redução dessa ordem simplifica extraordinariamente a análise da construção dramática do texto, pois a partir dela a narrativa pode ser apreendida entre um tempo e uma relação, entre o que vem *antes* e o que vem *depois*. Ou seja: o móvel da ação do homem do campo, no lapso de tempo antes da narração, é a lei; o móvel do comportamento dele, depois que a narração começou, é o porteiro. É possível verificar assim que, no tempo narrado, o homem chega preocupado com a intenção de ingressar na lei. Na situação de quem está *diante da lei*, porém, ele se deixa confundir, já que — como se viu — concentra sua ação mais no porteiro e no seu discurso do que em qualquer outra coisa.

Esse desvio da rota, induzido pelo canto de sereia da lei, determina o curso da narrativa até o final, que é a frustração — como costuma ocorrer na ficção de Kafka.

O PORQUÊ DAS COISAS

Tudo indica que falta abordar uma questão relevante, que é transformar a pergunta “por que o homem do campo não recebe permissão para entrar?” em outra pergunta: “por que não entrou?”

Seguindo alguns especialistas, é nesse não fazer, nesse *laissez-faire*, que reside a *culpa* do homem do campo. Pois é plausível conceber que ele não teria sido barrado a qualquer custo. Pelo contrário; a verdade é que o porteiro teve de esperar inutilmente anos a fio, já que o homem do campo, a despeito de todas as suas iniciativas para contornar a interdição, acabou se sujeitando à resignação e à passividade.

Em suma: a fixação do homem do campo é que provou ser fatal. Se for assim, a parábola inteira está encaminhada no sentido de uma argumentação pelo negativo (*argumentatio ex negativo*), visto que o baixo-contínuo da narrativa é a retórica jurídica, tão cara ao jurista Franz Kafka. Um passo adiante, fica evidente que o acesso à lei só era possível pela transposição das instâncias intermediárias que restringiam a passagem.

Nessa linha de leitura, a parábola conteria um apelo encoberto de mudança (até certo ponto revolucionária), de que o homem do campo só teria sido capaz se estivesse *esclarecido*, ou melhor: se tivesse reconhecido a lei não como um objeto externo e inacessível, mas como *a lei da identidade dele consigo mesmo* — momento em que a parábola sem chave de Kafka tornaria patente a alienação do homem no mundo administrado (que é o nosso) e se apresentaria, carregando nas tintas, como um convite cifrado à conquista da utopia.

Nas garras de Praga

Existe um mapa que serve de guia para a Praga de Kafka. Nele estão assinalados com precisão os quinze lugares onde morou e escreveu, e outros dezenove que vão do portal barroco da casa natal no centro da cidade até o cemitério judaico em que está enterrado com os pais num bairro distante. Entre o ponto de partida e o túmulo é possível descobrir, entre outras coisas, o prédio em que o escritor aprendeu, aos dois anos de idade, a língua tcheca com uma governanta, os lugares onde fez o primário, o liceu e a faculdade de direito em língua alemã, e as casas que viram o nascimento de *O processo*, *O castelo*, dos contos, novelas e cartas, além do clube de leitura, da sede dos anarquistas e de pelo menos três cafés que frequentou com os amigos interessados em filosofia e literatura.

Não faltam também as indicações sobre o salão de Berta Fanta (na praça mais extraordinária de Praga), do qual foi *habitué* em 1910-1 para ouvir as preleções de Albert Einstein, nem sobre o local das firmas em que trabalhou até se aposentar como jurista especializado em seguros contra acidentes de trabalho — sem falar de uma escola de remo e natação à beira do rio Moldava onde tinha um barco, e da quadra da ilha Sofia em que jogava tênis.

Apesar de tudo, não há comparação possível com a relação que se estabeleceu entre Dublin e Joyce ou entre o Rio de Janeiro e Machado de

Assis. Ao contrário do que acontece nas narrativas desses escritores, não aparece na ficção madura de Kafka nenhuma menção aos nomes de ruas, becos, praças, jardins, monumentos ou igrejas da cidade. É verdade, por outro lado, que de vários pontos de Praga pode ser avistado o castelo, iluminado em cores até tarde da noite como um Xanadu boêmio que, visto pelo ângulo do romance kafkiano, tem aspecto sinistro, mas olhado como cartão-postal pode virar *kitsch*. Ainda assim há quem afirme que o modelo para o castelo de Kafka não é esse, e, se de fato ele deriva de uma realidade imediata, sua localização tem de ser no campo. De todo modo, a semelhança existe e a experiência daquele que sai do centro para chegar à parte baixa pela ponte de Carlos e depois começa a subir a ladeira calçada de pedras vendo o castelo surgir e desaparecer a cada curva é (conforme o caso) a de recompor através de sugestões sucessivas os passos do agrimensor K. no primeiro capítulo de *O castelo*. Nessa mesma linha de cogitação, não escapa ao observador que a vista da janela do quarto onde Kafka escreveu esse *Fausto* do século xx, na esquina da rua Paris com o anel da cidade velha, no centro abre para a maciça presença da torre do relógio medieval, para uma igreja barroca e para as agulhas da catedral que do alto da colina dominam as muralhas do burgo até hoje ocupado pela administração do Estado.

Não é menos expressiva a proximidade entre os cenários de *O processo*, as vias de comunicação urbana e um tipo de arquitetura remanescente da antiga capital do reino. As cidades em geral destacam o espaço interno do externo separando casas, ruas, avenidas, praças e bairros. Mas, no miolo de Praga, o espaço aberto está ligado ao ambiente privado por inúmeras “passagens internas” (em alemão, *Durchhäusern*), que levam o cidadão, debaixo de abóbadas, de uma rua a um pátio, a um labirinto ou a outra rua pelo interior das residências. Esse traçado não deve ser equiparado sem especificações às galerias pelas quais o *flâneur* baudelairiano de Benjamin passeava sob o olhar das mercadorias que o espiavam das vitrines como armadilhas de consumo e modernidade. As passagens internas de Praga sugerem, antes, os vasos comunicantes que articulam o convívio da cidade

ancestral com a metrópole, e do ponto de vista utilitário elas podem oferecer ao passante um itinerário alternativo onde são plausíveis algumas considerações históricas. Dessa topografia pouco comum, que na terra de Kafka é habitual, parece tirar proveito estético a trama espacial do grande romance kafkiano. Assim, o tribunal que persegue Josef K. tem acesso a qualquer domínio público ou particular, podendo invadir a moradia do herói, emergir sem aviso na sala dos fundos de uma casa de cômodos do subúrbio, deslocar os cartórios judiciais para sótãos imundos, estar representado na água-furtada de um pintor de paisagens e magistrados e fazer baixar a condenação sobre o acusado numa catedral gótica mergulhada no escuro. Um passo adiante, vale a pena recordar que o herói ou anti-herói dessa obra-fragmento é executado por dois carrascos de cartola numa pedreira fora da cidade com uma faca de açougueiro, que eles giram duas vezes no coração do réu, que não sabe por que nem por quem foi processado, mas que nem por isso deixa de morrer como um cão.

Insistindo mais um pouco, também os apartamentos de Praga podem ser *diferentes*, uma vez que não é sempre que neles se veem corredores isolando os aposentos, como seria de esperar, ou seja: é muito comum que um espaço *entre* no outro, como acontece no domicílio classe média da família Samsa, em *A metamorfose*, no qual o quarto de Gregor, através de três portas, põe o inseto rejeitado em contato direto — sob o mesmo teto — com o quarto dos pais, com o da irmã e com a sala de jantar até então calma e recatada.

Num ensaio clássico sobre o escritor, Walter Benjamin afirma que em Kafka as deformações são precisas; não é para menos. Nessa direção, talvez não seja um impulso de fantasia imaginar que a estrutura interna da cidade e sua posição de posto avançado do velho império habsburguês na confluência dos caminhos cruzados da Europa têm algo a ver com a *maneira* literária que se manifestou na Escola de Praga em fins do século XIX e começo do XX — da qual, aliás, Kafka poderia ser representante já aos vinte

anos se uma originalidade pertinaz não o tivesse mais tarde impedido de fazê-lo.

Seja como for, não é razoável assimilar sem cautela a escrita e os temas kafkianos à cadência intimista do primeiro Rilke (que por sinal falava de um “espaço interno do mundo” — *Weltinnenraum*), aos transbordamentos de Werfel, à mística de Meyrinck ou ao erotismo *art nouveau* de Brod. Por menos que pareça — a ideia vem de uma comparação feita por Roberto Schwarz —, Kafka está mais próximo do *Bravo soldado Schweik* do tcheco Haček do que dos esforços estetizantes dos seus companheiros de geração. À diferença destes, que buscavam superar o beco-sem-saída do alemão cartorial da classe dirigente por meio de uma inventividade verbal postiça, o autor da *Carta ao pai* foi pelo caminho inverso, assumindo a linguagem desvitalizada da burocracia como instrumento inesperado de criação literária.

Klaus Wagenbach descreveu o idioma germânico praticado em Praga como uma língua de cerimônia subvencionada pelo Estado — e foi dele que saiu, como pão do forno, o famoso *protocolo* kafkiano. Pois era justamente aquele tipo de esclerose linguística que vinha facilitar o exame à distância de cada palavra (coisa que talvez um dialeto não permitisse), circunstância que transparece no recuo narrativo, no rigor vocabular e na sintaxe empertigada de Kafka, principalmente a partir de *O veredicto* (1912), ponto de inflexão de sua obra.

Falando de outro modo, é como se a Dupla Monarquia, já agonizante, estivesse dando o melhor de si para compensar a derrocada que se consumaria logo depois em Sarajevo. Mas havia outros motivos para essa desforra intelectual — um dos que contam foi a emancipação dos judeus na metade do século XIX. Os avós de Kafka pertenceram completamente ao mundo dos guetos, mas o mesmo não aconteceu com o pai, Herrmann, que se impôs como comerciante e *self-made man* implacável, capaz inclusive de infernizar o filho com comparações supostamente desabonadoras, segundo consta na *Carta ao pai*. A outra face da moeda é que tanto Franz

(homenagem ao imperador Franz Josef) como seus amigos mais ilustrados receberam o benefício da emancipação política (relativa e sujeita a graves retrocessos) e da acumulação material alcançada pelos pais. Isso possibilitou que eles se voltassem para as artes e o pensamento com rebeldia, ardor e maior ou menor grau de talento, buscando quem sabe recuperar a espiritualidade dos avós por uma via secularizada: não surpreende que quase todos tivessem simpatia pelo povo tcheco explorado e pelas posições políticas de esquerda.

Evidentemente todo esse trançado corre paralelo à tensão entre as três culturas — alemã, tcheca e judaica — que conviviam e colidiam umas com as outras em Praga. Transformada de periferia dos Habsburgo em capital do reino, ela foi até o fim do século XIX (Kafka é de 1883) uma cidade mais alemã do que tcheca, mas antes ainda da Primeira Guerra Mundial, que selou o fim da monarquia do Danúbio, Praga já era predominantemente tcheca, o que se consolidou de uma vez na República de Masarik.

Embora oficial, a língua alemã era o veículo de uma minoria, tanto a da classe governamental quanto a da parte abastada da comunidade judaica, que a adotou depois de atraída pela ascensão social, o que a tornava alvo dramático da hostilidade, potenciada pelo antissemitismo, da maioria tcheca e dos próprios alemães. Sob títulos diferentes Kafka nunca deixou de definir a si mesmo como alguém que pertencia a esse triângulo das Bermudas centro-europeu: à minoria alemã pela cultura e pela língua em que escrevia, à população tcheca cujas aspirações legítimas apoiava, e aos judeus com quem mantinha os laços de origem. No primeiro capítulo de *O processo*, Josef K. fica perplexo ao constatar que entre os representantes do tribunal incumbidos de detê-lo — o que afinal não acontece, porque ele fica solto até o fim do livro — figuram três funcionários do banco onde trabalha: Kullich, nome tcheco, Rabensteiner, nome judeu, e Kaminer, nome alemão. A alusão é sibilina, mas está lá; como se sabe, Kafka impediu, na sua obra, qualquer identificação fácil com a realidade histórica.

Voltando a Praga, uma das suas experiências mais desnorteantes é que a heterogeneidade das culturas que ela abrigava acabou por torná-la um lugar de *desabrigados* (em alemão, *Heimatlose*, cifra rilkiana), onde, no limite, ninguém conseguia garantir para si mesmo um lar definido e muito menos definitivo. Para quem fazia literatura em língua alemã no país dos tchecos, a sensação de desenraizamento correspondia taco a taco à realidade: Franz Werfel afirmava que Praga não tinha realidade e Paul Kornfeld a descreveu como um hospício metafísico. A tradução idealizada desse estado de coisas foi, durante muito tempo, a fórmula “Praga mágica”, que ninguém menos que Thomas Mann usou ao definir a cidade como a mais mágica do mundo. Mas a leitura a contrapelo dos paradoxos que marcavam a capital da Boêmia e mais tarde da Tchecoslováquia ficou a cargo de exilados como Malte Laurids Brigge e dos personagens-forasteiros de Kafka, fossem eles Karl Rossmann, Gregor Samsa, Josef K. ou K.

Exílio e expulsão são experiências que se complementam. Num de seus aforismos praguenses, Kornfeld dispara que a porta pela qual o homem foi expulso do Paraíso dava para uma delegacia de polícia. A imagem revive a contiguidade de espaços incompatíveis em termos de repressão social, embora o que veio depois tenha sido muito, muito pior. Em última análise, o desterramento da literatura alemã de Praga foi vivido de maneira irreparavelmente dolorosa pela última geração de judeus que escaparam à fúria cega do nazismo, mas não ao horror de saber que sua cidade chegou a ser pensada como sede do hediondo museu da raça extinta.

Não espanta, portanto, que nas invenções de Kafka o narrador de *O processo*, depois de apresentar a seco a macabra execução de Josef K., feche o romance declarando que “era como se a vergonha devesse sobreviver a ele”. É pertinente lembrar que a obra foi escrita entre agosto de 1914 e janeiro de 1915, editada em 1925 por Max Brod, caçada pelos nazistas e posta no ostracismo pela estética oficial stalinista. Ela no entanto resistiu, e a história da prosa universal lhe assegurou a posteridade: na Alemanha do pós-Segunda Guerra o seu teor de verdade foi imediatamente reconhecido

diante da brutalidade inconcebível dos fatos recentes, e agora faz muito tempo que ela consta das leituras obrigatórias de qualquer cidadão civilizado — seja onde for.

Mas como eram as relações pessoais de Kafka com Praga? É raro que um escritor passe praticamente a vida inteira em alguns quilômetros quadrados de uma cidade, como foi o caso do maior artista literário da língua alemã neste século. É conhecido que Kafka podia ler a história desse lugar a partir das velhas paredes dos prédios que ele conhecia na palma da mão. Mas o comportamento afetivo profundo passava por outros caminhos que não os do conhecimento factual e é possível que encontrasse sua expressão mais complexa e matizada no ódio-amor (em alemão, *Hassliebe*) que o ligava àquele pedaço do “coração da Europa”. No conto “O brasão da cidade” fala-se da nostalgia pelo dia profetizado em que a cidade será destroçada por um punho gigantesco com cinco golpes em rápida sucessão; por isso no seu brasão figura um punho fechado.

A associação com Praga no plano subjetivo não é forçada e remete a analogias materiais contundentes. Nas suas memórias, Willy Haas afirma que “sem dúvida Kafka disse tudo que nós [escritores alemães da cidade] tínhamos para dizer e não dissemos, não pudemos dizer [...]. Não posso imaginar como um homem possa compreendê-lo se não nasceu na Praga dos anos 1880-90”. A forma literária criada por Kafka generalizou a experiência que ele internalizou para torná-la inteligível em toda parte, sem dispensar indícios e vestígios relevantes. Mas mesmo sob o aspecto estritamente individual, o escritor não perdeu a oportunidade de exprimir o que sentia pela cidade natal que conservou o portal da casa onde ele nasceu e ali fixou uma placa comemorativa. A frase que resume esse sentimento é famosa: *Praga laesst nicht los. Das Muetterchen hat Krallen* (Praga não solta. A mãezinha tem garras). Dificilmente a obra de Kafka teria sido o que foi sem as feridas que ele recebeu dessa bela cidade.

A celebridade de Kafka

A expressão exemplar da celebridade de Kafka é o adjetivo *kafkiano*, que encontrou acolhida em várias línguas e vários dicionários, inclusive o *Aurélio*.

Mas o uso dessa palavra cria problemas diante da hipertrofia que ela tem sofrido. É comum dizer que “kafkiano” é tudo aquilo que parece estranho, inusual, impenetrável e absurdo — o que descaracterizaria o realismo de base da prosa desse autor. Pois a rigor é kafkiana a situação de impotência do indivíduo moderno que se vê às voltas com um superpoder (*Übermacht*) que controla sua vida sem que ele ache uma saída para essa versão *planetária* da alienação — a impossibilidade de moldar seu destino segundo uma vontade livre de constrangimentos, o que transforma todos os esforços que faz num padrão de iniciativas inúteis.

Num mundo de alto a baixo regulado por forças que parecem seguir o curso de uma história cega, cujo traçado ele desconhece, embora pressinta que existe, mas não é capaz de discernir, o que impera é a distância entre o superpoder e o ponto de vista particular do personagem kafkiano. Trocando em miúdos, se for possível, é o ângulo pessoal de inclinação do herói ou anti-herói inventado por Kafka que o impede de ter clareza sobre o que o rodeia ou o que o invade por dentro.

Essa visão, ou falta de visão das coisas, não só é tema da obra, mas também está introjetada nela através de um narrador literariamente qualificado, mas antionisciente (ou insciente) que se torna, assim, a formalização estética do que ocorre no plano da matéria narrada.

De volta à *celebridade* do escritor tcheco, é útil lembrar que ela está historicamente assentada num *ato de rejeição da obra*. Pois tendo dedicado a vida à ficção, Kafka, antes de morrer, deu-lhes as costas, exigindo (felizmente sem êxito) que quase tudo o que escrevera fosse destruído. O conjunto do que consentiu em legar à posteridade representa apenas *uma sexta parte* do que produziu e nós conhecemos. Foi o escrúpulo de consciência de Max Brod, o amigo e testamentário que se recusou a executar o ímpeto de destruição do poeta de Praga, que abriu as portas para muitos enigmas cuja solução a bibliografia e o público tentam desvendar. Isso explica, pelo menos em parte, por que cada conto, novela, romance, parábola ou objeto inventado por Kafka é a matriz de uma proliferação de comentários, análises, hipóteses, teses e interpretações que circulam pelo mundo. Para dar um exemplo, escreve-se hoje mais sobre a obra de Kafka do que sobre o *Fausto* de Goethe. Compreende-se, nesse aspecto, que ele seja um dos autores mais lidos, analisados e discutidos da literatura mundial do após-guerra. Seria possível perguntar ingenuamente por quê. A resposta também pode ser ingênuo e direta: por muitos motivos — porque ele escreve bem, porque é inteligente, original etc. Mas igualmente porque várias gerações já reconheceram em seus escritos a imagem mais poderosa e penetrante de nosso mundo vincado pela falsa consciência.

Acontece que quando morreu, em 1924, aos quarenta anos e onze meses, num sanatório em Kierling, perto de Viena, Franz Kafka era conhecido como autor de algumas narrativas muito estranhas, publicadas em sete magros volumes entre 1913 e o ano de sua morte. São eles: *O foguista* (1913), *O veredicto* (1913), *Na colônia penal* (1915), *A metamorfose* (1915), *Um médico rural* (1919) e *Um artista da fome* (1924).

Todas essas novelas foram publicadas também em revistas literárias importantes da época expressionista (tipicamente alemã), editadas na Alemanha e na Boêmia. Para os seus contemporâneos, porém — com honrosas exceções, como Brod, Werfel, Rilke, Musil, Sternheim etc. —, ele era apenas um jovem doutor em direito, judeu de língua alemã, que vivia em Praga.

O curioso é que o escritor sempre esteve preocupado com o destino de seus escritos, que ele chamava de “garranchos”. Esse fato pode ser comprovado pelas cartas que escreveu ao seu editor, Kurt Wolff (que esteve no Brasil como funcionário de um banco), a respeito de *Contemplação*, *A metamorfose*, *O veredicto* e *Um médico rural* — sem mencionar os lances dramáticos da revisão do último livro, *Um artista da fome*, já no leito de morte.

Além disso — e a despeito de ser um intelectual tímido e esquivo —, dispôs-se também a fazer leituras de suas narrativas. É o caso de *O veredicto*, no Palace Hotel, um hotel *art nouveau* de Praga, e de *Na colônia penal*, na galeria Goltz de Munique, que causou tumulto entre as senhoras presentes, duas das quais desmaiaram ao ouvir o relato sinistro e sangrento.

Quanto à decisão de Max Brod de não destruir a totalidade dos manuscritos kafkianos — que hoje se encontram em sua maioria na Bodleian Library, de Oxford, nos arquivos de Marbach, na Alemanha, e também nos de Israel e de Nova York —, vale a pena lembrar que não fosse essa desobediência o mundo letrado não conheceria hoje *O processo*, *O castelo*, *O desaparecido* ou *América*, *A construção*, *Durante a construção da muralha da China* etc., nem os *Diários* e as *Cartas*. Como disse um crítico francês, imaginem um Kafka sem seu *O processo*... Para os intérpretes e o público, por sua vez, não existiriam os problemas das edições de um dos maiores romances do século xx, nem o nó górdio de seu sentido ou as dificuldades para traduzi-lo. Isso nos leva à história das publicações da obra de Kafka.

A HISTÓRIA DAS PUBLICAÇÕES

Os manuscritos não publicados até 1924 eram em geral fragmentos, mas a maior parte deles estava bem estruturada. Max Brod, que os editou em primeiro lugar, foi obrigado a realizar verdadeiras montagens a partir dos cadernos de notas deixados pelo escritor. Até o ano de 1927, Brod publicou *O processo*, *O castelo* e *O desaparecido*, cujo primeiro capítulo, *bem-acabado*, foi objeto de uma edição isolada em vida do autor: *O foguista*, ao qual Kafka dedicava estima especial, ao contrário do resto do livro, que ele não conseguiu terminar. Os volumes de contos e novelas — embora essas designações sejam problemáticas em relação a Kafka — apareceram em 1931, seguindo-se os *Diários* e as *Cartas*, em 1937.

A publicação da obra completa foi iniciada em 1935, logo interrompida pelo interregno nazista; em 1946 ela apareceu em Nova York (daí certamente a falsa informação de que a primeira tradução brasileira de *A metamorfose* foi feita a partir do original “norte-americano”) e de 1951 a 1957 na Alemanha pela editora S. Fischer, de Frankfurt. O último volume foi *Cartas a Felice*, de 1967. É importante salientar que, desde 1982, uma equipe internacional de especialistas tem se dedicado a uma edição crítica da obra.

A difusão da ficção e de outros escritos de Kafka pelo mundo começou cedo. Na França, algumas narrativas isoladas saíram em 1928 (*A metamorfose*) e em 1930 (*O veredicto*); *O processo* foi traduzido em 1933 e *O castelo* em 1938. Nos países de língua inglesa as traduções começaram a surgir no início dos anos 30, em versões que se tornaram clássicas. Na América do Sul, o primeiro tradutor de Kafka foi Jorge Luis Borges, que verteu *A metamorfose* para o espanhol em 1938. A partir do fim da Segunda Guerra Mundial Kafka ficou conhecido no mundo todo, e pelo menos *A metamorfose* e *O processo* passaram a ser leituras obrigatórias do cidadão civilizado do nosso tempo. A publicação da obra do autor em tcheco está atualmente em vias de terminar.

A interpretação dos textos kafkianos é de toda espécie — teológica, existencialista, psicanalítica, sociológica, socioestética, estilística, linguística, estrutural e histórica. A bibliografia mais avançada continua sendo o livro de Günther Anders (*Kafka: pró e contra*) e os ensaios desbravadores de Walter Benjamin e Theodor Adorno. No Brasil é importante destacar a de Otto Maria Carpeaux, a de Sérgio Buarque de Holanda e a de Anatol Rosenfeld. O ensaio de Carpeaux introduziu Kafka no país em 1942, e nele se manifesta a exegese teológico-metafísica reinante na Europa da época. O livro de Sérgio Buarque de Holanda, *O espírito e a letra*, organizado por Antonio Arnoni Prado, contém ensaios de uma surpreendente atualidade: escritos em 1952, passam em revista as tendências da crítica sobre o autor publicadas no ano anterior na Alemanha, como o livro de Anders, além de comentar as *Conversas com Kafka*, de Gustav Janouch — sem esquecer que o historiador e literato brasileiro encaixa a ficção “onírica” e “religiosa” de Kafka na sociedade técnica, avaliando criticamente sua congruência com o novo estado do mundo. O belo ensaio de Anatol Rosenfeld, do início dos anos 60, é uma leitura sagaz que chama a atenção para as questões de estilo e técnica narrativa, e talvez seja a melhor visão de conjunto elaborada no Brasil sobre a obra de Kafka. Mesmo sem entrar em detalhes sobre as linhas de interpretação dos escritos kafkianos, nenhuma delas se legitima a não ser quando amarrada aos textos. Adorno adverte que o pressuposto para ler Kafka é a lealdade ao texto, embora no autor tcheco cada palavra pareça dizer: interprete-me, e se recuse a admiti-lo.

O fato, no entanto, é que Kafka não é fantástico, mágico, surrealista ou mestre do absurdo. Basta, para chegar a essa conclusão, consultar o livro de Anders e lembrar que, para um crítico da envergadura de Walter Benjamin, as “deformações” de Kafka são sempre muito precisas.

Seja como for, não é leviandade considerar o escritor um artista *difícil*, seja no plano literal, estético ou histórico-literário. Até hoje ele não figura na história da literatura tcheca porque escreveu em alemão, e é muito trabalhoso situá-lo sem maiores problemas nas vertentes modernas da

literatura de língua alemã. Pois, apesar de ser legítimo contemporâneo do expressionismo — cuja manifestação mais eloquente é o “grito primevo” (na linha do quadro de E. Munch) —, sua linguagem é sóbria e seca e adota o corte sintático da escrita clássica, alheia à afetação, ao lirismo e ao colorido da fala cotidiana. Visto por esse aspecto, Kafka é um escritor de vanguarda que se inspira em Kleist, elege Flaubert como modelo, vai na contracorrente do impressionismo *art nouveau* vienense e se apropria literariamente do jargão jurídico do império dos Habsburgo. É compreensível, nesse sentido, a existência de um quase consenso de que, para entender Kafka, é necessário renunciar às exegeses totalizantes para estabelecer, primeiro, alguns parâmetros capazes de descrever o seu estilo e, por meio dele, seu modo de compor ficção, tarefa que muitas vezes coincide com os limites da análise filológica e a questão da língua alemã burocrática de Praga e da Boêmia, para entender a partilha artística que fez dela com o famoso “protocolo kafkiano”.

De qualquer forma, não se deve perder de vista que o escritor é considerado um “*outsider*” plantado no centro da arte moderna.

Publicado na revista *EntreClássicos*, nº 8, dezembro de 2008.

Alguns comentários pessoais sobre a tradução literária

O DESAFIO DE TRADUZIR KAFKA

O desafio da tradução criativa começa no momento em que constatamos que a única língua inteiramente ao nosso alcance é aquela em que de fato pensamos e vivemos. É esse limite imposto à elaboração da experiência profunda que a tradução criativa tende a ignorar, pois o que ela na realidade quer é se apropriar da intimidade objetivada em outras línguas.

Acontece que as chamadas verdades da imaginação poética são intratáveis e quase nunca (ou pelo menos nem sempre) se deixam surpreender de uma vez pelo salto de criação de quem traduz, na medida em que costumam se entrincheirar justamente no que é intraduzível.

Só de passagem, é fácil imaginar as agruras de um hipotético tradutor nórdico dos “Poemas (s) da Cabra”, de João Cabral de Melo Neto, diante de um verso como “se a serra é a terra a cabra é pedra”, onde o acúmulo de consoantes duplas, por si só, parece encher de pedregulho a boca do leitor, remetendo a mente e a sensibilidade, no lance de uma única linha, para as asperezas do Nordeste brasileiro e a tenacidade do ser que nele habita.

Foi certamente em função de dificuldades desse tipo que Robert Frost disse, com a maior seriedade, que poesia é aquilo que se perde nas

traduções. Todos nós estamos conscientes de que a matéria que a poesia organiza, nos seus momentos de maior felicidade, atinge um grau de condensação e complexidade na língua de partida que mesmo a tradução mais laboriosa e competente não consegue igualar na língua de chegada. Desse modo não parece pessimismo ou exagero afirmar, como faz o comparatista Henry Gifford — cujas formulações teóricas sucintas sustentam esse trabalho —, que a obra traduzida nunca pode ser mais que uma pintura a óleo reproduzida em branco e preto.

CONSTELAÇÃO DE SIGNIFICADOS

Evidentemente o exemplo extremo e mais radical das dificuldades de passagem criativa da obra literária de um idioma para outro é dado pela poesia, onde os riscos de empobrecimento involuntário do original são muito maiores do que na prosa. Mas no fundo o que vale para a poesia vale também para a ficção exigente — e com isso descartamos a prosa orientada para o consumo fácil e sem compromisso estético das histórias mastigadas dos *best-sellers* e afins.

A experiência tanto dos críticos como dos leitores alertas mostra que uma tradução razoavelmente correta de uma narrativa é capaz de acompanhar de perto o texto-base, uma vez que nessa transposição se perde pouco da sua estrutura e portanto pouco do seu sentido mais geral — desde, é claro, que sejam mantidos no texto traduzido os movimentos e as proporções básicas do original.

Mas nem por isso deixa de ser um dado de realidade que a narrativa traduzida fica isolada do seu contexto histórico mais amplo, dissipando sem querer todo um repertório de alusões imanentes ao seu sentido global de obra de arte, aqui entendida simultaneamente como fenômeno estético e fato social.

Para citar um exemplo à mão, basta lembrar a frase de abertura das *Memórias de um sargento de milícias* — “Era no tempo do rei” —, que já no

primeiro compasso do romance cria uma constelação de significados muito diferentes para um leitor brasileiro e um leitor francês, visto que a sensibilidade histórica do habitante da nação que foi colônia discrepa categoricamente da do cidadão que se formou num país colonizador. Naturalmente os exemplos dessa natureza podem ser multiplicados à vontade, seja na direção que for.

Mas também o tom ou a posição do narrador é determinante, na prosa de ficção, não só do modo de compor a narrativa como dos efeitos que ela intencionalmente produz, uma vez que é esse timbre de voz que estabelece o ângulo através do qual o leitor entra numa história para participar das suas peripécias.

METAMORFOSEAR KAFKA

Nessa linha de raciocínio, banal em teoria literária, uma tradução de Kafka que desconsidere o teor da sua linguagem de protocolo, incumbida no original de registrar, com a maior sem-cerimônia, os acontecimentos mais insólitos, pode transformar (ou metamorfosear) Kafka num escritor que ele não é nem nunca pretendeu ser, como por exemplo um autor fantástico *tout court*. Pois o fascínio e a novidade da escrita kafkiana derivam exatamente da colisão entre o pormenor realista, beneficiado pela posição recuada do narrador, e a fantasmagoria narrada, momento em que esta adquire, em termos ficcionais, a credibilidade do real.

Mas até uma tradução sensível a essas peculiaridades pode quebrar a cara em obstáculos quase intransponíveis. Para mencionar somente uma experiência pessoal, que talvez ilustre o que aqui se quer dizer, ao traduzir *A metamorfose* tive de enfrentar algumas armadilhas logo na primeira frase. Como muitos talvez se lembrem (pois *A metamorfose* é um dos livros mais lidos do mundo), essa frase afirma o seguinte: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso”.

A primeira precaução tomada no trabalho foi incorporar ao texto a tradução de todas as palavras da frase alemã, sem deixar nada de fora por questão de economia ou limpeza, uma vez que em Kafka as chamadas partículas de preenchimento representam uma espécie de supérfluo indispensável. Procurou-se também estabelecer em português uma ordem de palavras que não desse margem a equívocos gratuitos, como por exemplo a sequência “encontrou-se em sua cama metamorfoseado” em vez de “encontrou-se metamorfoseado em sua cama”, visto não ser impossível em Kafka — embora aqui não seja o caso — que alguém se metamorfoseasse numa cama.

COMEÇA MAL E TERMINA PIOR

Além disso, traduzi *verwandelt*, do verbo *verwandeln* (metamorfosear), por “metamorfoseado” e não por “transformado”, como fizeram antes de mim outros tradutores, e isso pela razão óbvia de que o título da novela é “Verwandlung” (metamorfose), já consagrado em vários idiomas, e deliberadamente fortalecido na oração que põe a narrativa em movimento. Sabe-se por outro lado que essa frase de abertura é uma das mais drásticas da prosa moderna, e que já está balizado o curso posterior da novela, que é a progressiva liquidação do inseto Gregor pela família Samsa.

Com efeito, aparecem no original, em rápida sucessão, três negações representadas pelo prefixo alemão “un”: “unruhig” (intranquilo), “ungeheuer” (enorme, gigantesco, monstruoso) e “Ungeziefer” (inseto daninho que ataca pessoas, animais, plantas e provisões). Muito bem: dessas três partículas de negação só foi possível resgatar uma, a de “unruhig”, aqui traduzido por “intranquilo” e não, como também já se fez entre nós, por “agitado” ou coisa parecida. Mas certamente isso foi muito pouco, já que *A metamorfose*, como se disse antes, é uma história que começa mal e termina pior ainda, fato que os três ingredientes verbais de negação se incumbem não só de antecipar, como também de deixar literalmente marcado.

Entretanto, as baixas sofridas pela tradução não pararam aí: de acordo com pelo menos um intérprete importante de *A metamorfose*, tendo sido Kafka um entomologista amador, não poderia ser casual o emprego, já no pórtico da sua narrativa, do adjetivo “ungeheuer”, que significa etimologicamente “não familiar”, *infamiliaris* (portanto, “fora da família”), e do substantivo *Ungeziefer*, cujo étimo remete à noção de “animal inadequado ou que não se presta ao sacrifício”.

DIREITO À SOBREVIVÊNCIA

Ora, para quem conhece o trecho da novela, o acoplamento incisivo dessas duas palavras já forneceria, num nível por assim dizer arqueológico da linguagem, uma das mais perfeitas interpretações dessa tragédia familiar kafkiana. Pois é justamente por causa da sua metamorfose em inseto que Gregor deixa de se “sacrificar” pela família e é “posto para fora dela até a morte”, como se fosse um parasita que não pode ser parasitado. A única justificativa para essa carência do texto traduzido é o fato de que nem o leitor alemão médio seria capaz de perceber tais nuances eruditas.

Estendi-me um pouco na apresentação desse exemplo pessoal para reforçar a opinião, que evidentemente não é só minha, de que, mesmo sendo escrupulosa, a tradução tende para algum tipo de perda ou dispersão, na maior parte das vezes difícil de compensar; pois por mais que o tradutor sinta e avalie “por dentro” o original, ele está fadado a ceder ora a pressões da sua língua, ora ao caráter muitas vezes inexpugnável da obra construída no idioma alheio.

Em resumo, a tradução criativa (a única que se justifica em literatura) é sem dúvida alguma uma das maneiras mais fecundas de cultivar e socializar a *Weltliteratur*, combatendo na prática o isolamento cultural que já se tornou uma forma objetiva de anacronismo. Mas ela é necessariamente falível. Sendo assim, uma vez reconhecido o limiar em que uma língua ainda é capaz de absorver a experiência estético-social sedimentada em outra, o

que o tradutor imaginativo pode e deve tentar conseguir é implantar o seu texto em algum lugar situado entre as duas literaturas, de tal modo que ele não seja nem estranho nem familiar para o leitor a que se destina.

De resto, a única coisa que garante ao texto traduzido o direito à sobrevivência é o senso de descoberta que ele mais ou menos compartilha com o original — e, mesmo assim, enquanto perduram as exigências específicas que, na época, a literatura faz da tradução em nome das suas próprias necessidades. Talvez seja esse, na realidade, o maior de todos os desafios que a tradução tem de enfrentar.

EXERCÍCIOS DE TRADUÇÃO

O que aqui se apresenta de maneira meio sumária são três exemplos diferentes de tradução, que refletem ou procuram refletir a composição de três tipos diferentes de texto com um denominador comum, que é o que se pode chamar de *poesia das ideias*.

O primeiro exemplo é um poema epigramático de Brecht, e os outros dois são peças curtas e monolíticas da primeira fase de Kafka.

O poema de Brecht é um epitáfio que ele escreveu ao partir de Nova York. Esse epitáfio deriva de outro, que é o famoso “Epitáfio para M.”. O “Epitáfio para M.” diz o seguinte:

*Aos tubarões eu escapei
Os tigres eu liquidei
Devorado mesmo eu fui
Pelos percevejos.*

Os exageros, intencionais nessa versão literal, servem apenas para mostrar os torneios sintáticos usados por Brecht para formular o enunciado, que se sustenta sobretudo na mudança da voz do verbo que acompanha o argumento. Os dois primeiros verbos (*escapei, liquidei*) chocam-se com o

terceiro (*fui devorado*), que apareceu de surpresa. A valentia para dar conta dos grandes adversários (tubarões e tigres) não é suficiente para impedir a derrota diante dos insetos (percevejos).

Quando Brecht resolveu ir embora dos Estados Unidos, depois de perseguido pela Comissão de Atividades Antinorte-americanas do senador McCarthy, ele usou o mesmo padrão formal para escrever o “Epitáfio ao partir de Nova York”, que é possível traduzir assim:

Fugi aos tigres

Nutri os percevejos

Fui devorado

Pelas mediocridades

Os recursos de verso e linguagem são os mesmos, mas o sentido mudou. Evidentemente isso acontece porque aquilo que no primeiro epitáfio era um inimigo concreto, embora minúsculo (percevejos), aqui se torna uma derivação abstrata: “fui devorado/ pelas mediocridades”. Pelo cotejo entre os poemas, fica claro o que Brecht quis dizer: as “mediocridades” (da comissão McCarthy) devoraram o sujeito lírico tanto quanto antes os percevejos. (Percevejos e mediocridades inquisitoriais à la McCarthy são a mesma coisa.) Noutras palavras, os termos desses dois poemas cortantes de Brecht são quase os mesmos, os recursos de métrica e a disposição dos verbos também, mas a *ideia* é diferente. Ou seja: a poesia, neles, está contida mais na ideia veiculada pelas palavras do que (por assim dizer) nas próprias palavras, que se tornam transparentes. (Aliás, Brecht é sobretudo um *poeta de ideias* — que domina soberbamente a linguagem.)

Vamos a Kafka.

No primeiro livro publicado por Kafka, intitulado *Contemplação*,¹ consta um texto breve chamado “As árvores”. Ele diz o seguinte:

Pois somos como troncos de árvores na neve. Aparentemente eles jazem soltos na superfície e com um pequeno empurrão deveria ser possível afastá-los do caminho. Não, não é possível, pois estão firmemente ligados ao solo. Mas veja, até isso é só aparente.

A síntese poética se dá aqui na fluência da linguagem, que na sua simplicidade aparente, que reflete o tema, remete a um núcleo de significados complexos. Kafka parece perguntar — Afinal, o que nós somos? Nós somos, diz ele, como troncos de árvore que ficam visíveis num campo de neve. A visão que se tem desses troncos é a de que eles estão soltos na superfície e podem ser deslocados com um tranco. Mas não, não é assim — diz o sujeito lírico. Isso não é possível porque os troncos estão com as raízes fincadas na terra, ou seja, por baixo da neve. Essa visão, no entanto, também parece falsa; na verdade ela é apenas uma aparência. Ou seja: nós não sabemos o que somos. *O que parece, nunca é.*

Essa paráfrase sumária tem um objetivo meramente explicativo; ela não reproduz a múltipla integridade do texto. Olhado de perto, este é ao mesmo tempo claro e evasivo. Contém duas visões sucessivas do que nós somos, e a segunda nega a primeira. É certamente por isso que as palavras-chave desse poema em prosa são o advérbio *aparentemente*, no início, e o *aparente* (em alemão, *scheinbar*) na última frase. A minha impressão é a de que é difícil ser mais leve e menos superficial do que nesse texto do jovem Kafka. A tradução tem de levar isso em consideração para se constituir também como texto. Caso contrário, está tudo errado.

Uma outra peça de *Contemplação* que tem afinidade com essa, mas cuja poesia pesa menos na dialética das ideias do que no *tour-de-force* da linguagem, é “Desejo de se tornar índio”. O título “*Wunsch, Indianer zu werden*” tem dois *r* que já prefiguram a fluidez e a velocidade do poema em prosa, que consta de apenas uma frase. Na tradução eu encontrei um equivalente possível, embora insuficiente, na repetição dos *d*: “Desejo de se tornar índio”. O texto diz o seguinte:

Se realmente se fosse um índio, desde logo alerta e, em cima do cavalo na corrida, enviesado no ar, se estremecesse sempre por um átimo sobre o chão trepidante, até que se largou a espora, pois não havia espora, até que se jogou fora a rédea, pois não havia rédea, e diante de si mal se viu o campo como pradaria ceifada rente, já sem pescoço de cavalo nem cabeça de cavalo.

O texto está construído a partir de uma *hipótese* (se alguém realmente fosse um índio), hipótese que no curso da frase se torna uma realidade (em cima do cavalo, na corrida, estremecendo sobre o chão trepidante), para depois recuar para a hipótese do início, só que desta vez mais inconsistente (largou a espora, pois não havia espora, jogou fora a rédea, pois não havia rédea), até se autoanular completamente: o cavalo do início da frase fica, no fim, “sem pescoço de cavalo nem cabeça de cavalo”.

Isto é: o índio já não tem cavalo, na verdade ele já não é nem um índio que cavalga na pradaria, é apenas um desejo que se desvanece. O fato, no entanto, é que, de todo esse processo de hipótese, afirmação e negação, restou o poema em prosa, que é um corpo feito de palavras. A velocidade com que se dá esse processo é diagramada pela corrida exemplar da frase única. E se não for possível captá-la na tradução, então não sobra nada do poema.

NOTAS

1. In: *Contemplação / O foguista*. Companhia das Letras, 1999. Tradução de Modesto Carone.

Publicado na *Folha de S.Paulo*, 20 de setembro de 1986.

Salvador e Praga: duas intervenções

TRÊS MOMENTOS RELEVANTES DA RECEPÇÃO DE KAFKA NO BRASIL^A

1

A obra de Franz Kafka foi apresentada pela primeira vez ao público brasileiro por Otto Maria Carpeaux, num ensaio intitulado “Franz Kafka e o mundo invisível”, que data de 1942 e consta do livro *A cinza do purgatório*, editado no Rio de Janeiro pela Casa do Estudante do Brasil.

A título de esclarecimento, Carpeaux é o nome literário de Otto Maria *Karpfen*, intelectual austríaco que, depois do Anschluss de 1938, deixou Viena e foi parar numa pensão da rua Maranhão, em São Paulo, que ele mais tarde trocou por um apartamento na rua República do Peru, em Copacabana, onde viveu e trabalhou até a morte, ocorrida em 1978, aos 78 anos de idade. Carpeaux era poliglota e aprendeu logo o português, língua na qual escreveu centenas de artigos e publicou livros importantes de crítica e história literária,¹ comentando e difundindo grandes autores estrangeiros que eram pouco ou nada conhecidos no Brasil, como Borges, Antonio Machado, Hofmannsthal, Stefan George, Alfieri, Leopardi etc. — e seu compatriota austro-húngaro, o praguense Franz Kafka, que ele conheceu

pessoalmente em Berlim no ano de 1921, conforme um relato autobiográfico comovente chamado “Meus encontros com Kafka”.

Para aquilo que aqui nos interessa agora — a recepção crítica de Kafka no Brasil — o ensaio de Carpeaux é histórica e esteticamente relevante porque, além de ser o primeiro trabalho significativo publicado no país sobre o escritor tcheco, ele desenvolve uma linha de leitura e interpretação praticamente hegemônica na época — a interpretação religiosa da ficção kafkiana, que deriva de outro escritor de Praga, o amigo e testamenteiro Max Brod.

Embora Carpeaux afirme que Kafka não é um poeta religioso, porque nunca trata de religião em suas obras, ele diz que o seu mundo é cheio de seres sobrenaturais, e que a irrupção do sobrenatural no mundo não o salva, mas enche o homem de terrores desconhecidos. Ou seja: para Carpeaux, a religião de Kafka não é a religião fácil dos bem-pensantes, a quem Deus garante a ordem deste mundo; pelo contrário, o Deus de Kafka faz estremecer os fundamentos do céu e da terra — e esses terrores e esplendores o escritor escondeu nos andrajos da vida cotidiana. Dentro dessas linhas mestras de exegese religiosa, no entanto, Carpeaux apresenta ao leitor brasileiro, de uma maneira enxuta, o trabalho propriamente literário do autor. Diz ele: “A sua obra [de Kafka] se compõe de aforismos, que se alongam às vezes em parábolas, de parábolas que se estendem às vezes em contos, de contos dos quais três se desenvolvem em romances fragmentários da mais alta concisão e cujo assunto se poderia condensar em parábola ou aforismo. A língua é muito límpida, carregada de estranhas metáforas. Kafka descreve a vida cotidiana dos escritórios e das casas de família; mas esses lugares banais são cheios de potenciais demoníacos contra os quais o homem luta desesperadamente [...] Acontecimentos simples revestem-se de uma tensão febril. A língua lúcida faz revelar um outro mundo. Os personagens falam, comem, dormem, seguem caminhos escuros e estreitos, mas são os caminhos do inferno e do paraíso”.

Como se vê, ainda não se fala uma só palavra sobre a dimensão burocrática do controle do indivíduo moderno — é como se em Kafka tudo se passasse num plano teológico e metafísico, do qual foi abstraída a realidade social que ele conheceu como cidadão e escritor de Praga e da Boêmia austro-húngaras. Mas essa era uma visão que ainda se tinha da literatura kafkiana e da qual Carpeaux, então católico, também era tributário — a visão oferecida pela “teologia da crise”. Tal circunstância explica por que o crítico austro-brasileiro vê em *O processo*, em vez de funcionários velhacos, representantes do superpoder burocrático, simples empregados que, como nós, executam sem querer e sem saber os desígnios da Providência. Por isso, esse romance capital do nosso século é para ele uma alegoria, por meio da qual Kafka instrui uma acusação contra a justiça do tribunal divino, sendo o delito desconhecido de Josef K. o pecado original. Não admira, portanto, que nessa abordagem místico-religiosa — que teve influência no Brasil por causa do seu pioneirismo — a prisão de Josef K. seja o signo da predestinação e que aquilo que esse personagem evita, pelas suas falsas atividades, seja a graça divina. Nesse *parti pris* é natural para Carpeaux que também as narrativas curtas de Kafka exponham a situação metafísica do homem, e que a novela *Na colônia penal* (que ele traduz por *A colônia penitenciária*) seja uma espécie de continuação de *O processo*, uma vez que a tortura pela qual a culpa é revelada ao condenado é a sua única esperança, pois saber o nome do delito é a condição preliminar para saber justificar-se.

A impressão que fica é a de que Carpeaux não conseguiu associar *Na colônia penal* aos campos de concentração nazistas, seja porque não sabia ainda de sua existência — o Brasil ainda estava longe daquele cenário —, seja porque a interpretação religiosa o impedia de ver Kafka como poeta e profeta de um mundo de alto a baixo administrado, interpretação que Adorno já estava formulando mais ou menos na mesma época. (Aliás, Adorno e Benjamin, grandes leitores modernos da ficção kafkiana, só chegaram à maioria dos letrados brasileiros no final da década de 1970,

passado o febrão estruturalista, contra o qual o próprio Carpeaux, em outra fase de sua carreira intelectual, mais historicista que religiosa, se insurgiu num debate importante para o pensamento dialético no Brasil.) Seja como for, em 1942, nesse ensaio intitulado “Franz Kafka e o mundo invisível”, a perspectiva dominante de análise é teológica e mais de uma vez cruza com o existencialismo cristão. Assim, o romance inacabado *O castelo*, que Carpeaux considera a obra-prima de Kafka, tematiza a falsa direção das atividades humanas. Nele o personagem K. tem como adversário não o tribunal, mas o Castelo que encarna o lugar onde está concentrada a graça. Ou seja: segundo Carpeaux, em *O processo* o Céu instaura um processo contra o Homem; em *O castelo* o Homem instaura um processo contra o Céu. Diz Carpeaux: “É o cúmulo da temeridade titânica [...] O homem, em Kafka, não vê, na sua miséria, a consequência de sua condição humana. Revolta-se. Acusa Deus, como Ivan Karamázov. A face de Deus, em sua obra (de Kafka), adquire traços blasfêmicos”. A consequência dessa partilha crítica é ver Kafka não como hoje, na família de Flaubert e Kleist, que o próprio Kafka considerava seus “parentes consanguíneos” (*Blutsverwandte*), mas “no meio de duas grandes correntes dos nossos tempos: uma na França — os novos estudos pascalianos que examinam o problema da graça — e outra na Alemanha — a ‘teologia dialética’ que gira em torno da incomensurabilidade entre Deus e o mundo”. Sinal dos tempos — e Carpeaux não fugiu ao seu tempo quando introduziu Kafka no Brasil. Mas a sua experiência literária era enorme e o seu instinto crítico não falhou no essencial, porque nesse mesmo ensaio ele diz expressamente que “o dia de Kafka chegará, se já não chegou”. E foi assim que Kafka chegou ao Brasil.

Dez anos mais tarde, ou seja, em 1952, o historiador Sérgio Buarque de Holanda, que então se dedicava à crítica literária, interveio no debate sobre

Kafka no Brasil com um trabalho importante, que no entanto é pouco conhecido porque foi publicado nas páginas do jornal *Diário Carioca* e nunca recolhido em livro.² O ensaio de Sérgio Buarque, intitulado *Kafkiana* (I), (II) e (III), é uma discussão crítica sobre alguns marcos da bibliografia de Kafka, em que o autor também expressa os seus pontos de vista sobre o escritor tcheco, que, como Carpeaux, ele sempre leu em primeira mão, ou seja, a partir do original. Vale lembrar que, na época, nem todos os livros de Kafka tinham sido ainda publicados por Max Brod, o que não impede que o historiador brasileiro mostre uma percepção aguda da modernidade de Kafka, cuja obra ele considera uma das criações mais singulares do nosso tempo.

Referindo-se inicialmente ao que existia no Brasil para se ler a respeito de Kafka, Sérgio Buarque diz que “a bibliografia brasileira sobre Franz Kafka ainda está longe de corresponder ao extenso interesse e à influência crescente que seus escritos não têm cessado de provocar entre nós nestes últimos anos”^b. “No momento” — afirma ele —, “só consigo lembrar-me, entre os trabalhos escritos em língua portuguesa sobre o autor de *O processo*, dos dois ou três artigos que, em épocas diferentes, lhe consagrou o sr. Otto Maria Carpeaux — um deles incluído no volume *A cinza do purgatório*.”

Para Sérgio Buarque, as ideias desenvolvidas nos artigos de Carpeaux “nasceram e cresceram longe do Brasil, a um tempo em que a curiosidade suscitada por aquele escritor ainda não se alastrara para muito além dos países da Europa central”. Uma das conclusões que se podem tirar dessa afirmação é que o próprio historiador se incumba, mesmo involuntariamente, de oferecer uma visão de Kafka nascida e crescida no Brasil.

Como seria então — colocada a questão nesses termos — a visão de Kafka nascida no Brasil? Em primeiro lugar, elogiando o pioneirismo de Otto Maria Carpeaux, que apresentou publicamente aos brasileiros a figura do escritor tcheco. Diz ele: “É certamente um privilégio para a seita dos kafkianos brasileiros, tão ardente, em geral, posto que menos numerosa do

que a dos proustianos, poder contar, para a boa inteligência de um mestre notoriamente difícil e esquivo, com a prestimosa assistência de quem aprendera a conhecê-lo quando sua figura ainda não tinha sido atingida, como hoje, pelas deturpações da moda”.

A partir daqui o mestre brasileiro passa a comentar o *boom* de Kafka, que chegou a estimular, já na época, uma “legião nem sempre digerível de interpretações contraditórias”, referindo-se ao volume de ensaios publicado anos antes em Nova York sob o título *The Kafka Problem*. Mas é surpreendente que Sérgio, já em 1952, tivesse conhecimento de um pequeno clássico da bibliografia kafkiana — o livro *Kafka: Pro und Contra*, de Günther Anders, editado em 1951,^c bem como as *Gespräche mit Kafka*, de Gustav Janouch, publicado também em 1951, livros que ele cita logo na primeira parte do seu trabalho. Não é demais lembrar que o autor de vários clássicos brasileiros — entre os quais *Raízes do Brasil*, de 1936 —, conseguiu a façanha de se dedicar aos documentos históricos e à pesquisa sobre as monções de bandeirantes em Porto Feliz enquanto não perdia o passo na atualização das bibliografias sobre Proust, Thomas Mann ou Kafka. Como se diz no Brasil hoje, já não se fazem homens como antigamente.

Voltando a Kafka, é interessante notar que nesse ensaio de Anders, que tem cinquenta anos, Sérgio Buarque percebia, ao lado de *Carta ao pai* — que acabava de ser publicada na íntegra —, um texto capaz de iluminar não só a vida como a obra do escritor, o que para a época era um achado. “Pode-se pensar que um texto como esse sirva para dar-nos, de um autor tão discutido e diversamente interpretado, uma visão mais unitária e límpida”. Mas aí intervém a dúvida e ele pergunta: “Servirá mesmo?”, para fazer a primeira síntese sobre a arte kafkiana: “Na realidade” — diz ele — “a arte de Kafka desafia com insistência os que cuidam em reduzi-la a formulações lapidares. Seu alcance universal provém, de fato, da intensidade com que padeceu e pôde exprimir, dando-lhe por isso mesmo valor simbólico, uma experiência singular; mas esses mesmos motivos tornaram-na (a experiência singular) irreduzível a explicações e interpretações universalmente válidas”.

Chegamos, em outras palavras, ao que, só na aparência, constitui um paradoxo: de sua singularidade depende a sua universalidade; mas por outro lado essa mesma singularidade só pode fazer-se geralmente inteligível na forma oblíqua e enigmática de que o próprio autor se vale para manifestá-la.

Não é exagero perceber, aqui, que Sérgio Buarque se antecipou a exegetas modernos de Kafka, como Theodor Adorno, que assinalou no hermetismo de Kafka um dado estrutural da sua ficção e uma representação estética eficaz do mundo sem transparência sobre o qual ela se aplica.

O passo seguinte dessa abordagem é pôr em xeque as — digamos assim — interpretações totalitárias de Kafka. “O erro comum a todos os que tratam de retirar de sua obra uma espécie de filosofia, ou, como se dizia há vinte anos, uma verdadeira ‘mensagem’ espiritual”, é que “se isso fosse possível ou necessário; quem duvidaria que ele (Kafka) o teria feito, de preferência a tornar-se objeto das mais caprichosas especulações?”. Em outras palavras, o que Sérgio está criticando, nas várias leituras de Kafka que conheceu até 1952, é o desconhecimento do texto-base. Em suma: a falta daquela paixão pelo concreto que deve animar o crítico literário. Na época em que Adorno afirmava a necessidade de ser fiel ao texto kafkiano, rejeitando a maioria das interpretações existentes como “mero existencialismo”, o historiador brasileiro dizia em seu ensaio: “O que ocorre com a maioria das especulações (sobre Kafka) é que elas são sugeridas pela leitura de seus escritos, mas não partem dele. Procedem de alusões fragmentárias e vagas que o espírito de sistema, ampliando-se desmedidamente, converte com frequência em construções poderosas, coerentes em todas as suas partes e, ao mesmo tempo, falsificadoras. Embora sugestivas, não raro, e ricas em conteúdo, muitas delas pertencem ao especulador muito mais do que ao especulado”.

É com base nesse pressuposto de leitura que o crítico brasileiro vai descartando as versões existencialistas (*à la* Kierkegaard e Heidegger), a versão surrealista (a partir de Breton e da sua antologia do *humour* negro) e as versões teológicas e místicas da ficção de Kafka. Mas ele também critica o

início da interpretação psicanalítica linha-dura dedicada ao escritor, tal como ela está contida nos livros *The Frozen Sea*, de Charles Neider, e *Kafka's Prayer*, de Paul Goodman, tendência que Sérgio Buarque descreve como uma “nova e poderosa cabala” que se equipara às anteriores no seu ímpeto de dizer de uma vez por todas o que esse grande escritor condensou em imagens que escapam à simplificação.

Admite, entretanto, que a obscuridade kafkiana representa quase um convite a esse tipo de especulação. E assinala com razão que o “cabalismo” dos intérpretes de Kafka parece ter começado com o primeiro, cronologicamente, desses intérpretes — o seu amigo dileto e testamentário Max Brod. A esse respeito, Sérgio diz com uma ironia sutil, à qual não falta o senso de realidade: “Que um autor possa ser inconscientemente atraído pelos que lhe estiveram mais próximos, tanto quanto o seria por estranhos, não há nisso nada de novo”. E acrescenta: “O intenso convívio das ideias alheias inclina-nos, com frequência, a associá-las às próprias, e o pensamento longamente solidário pede, ao cabo, certo grau de reciprocidade [...] Não seria também um pouco o caso de Max Brod?”

Mas qual é, afinal, a posição pessoal do crítico Sérgio Buarque de Holanda diante do escritor Franz Kafka? A sua atitude básica é de cautela e senso de realidade diante de um artista complexo: “O pensamento dominante na obra de Franz Kafka foge a qualquer interpretação que procure associar-lhe um sentido coerente e uma formulação sistemática”. Por quê? — podemos agora perguntar a Sérgio. Ele responde dizendo o seguinte: “Franz Kafka não foi certamente um simples literato, ou, à maneira do seu grande contemporâneo James Joyce, um gênio inumano e frígido, ocupado em edificar laboriosamente um monumento glorioso. Foi, isto sim, um criador e um poeta, poeta no sentido amplo e a rigor intraduzível que encerra o vocábulo alemão *Dichter*. Também foi, exatamente por esse motivo, o oposto de um filósofo, de um teólogo, de um propagandista”.

Tal afirmação vai ser retomada e modulada em outras passagens do ensaio de Sérgio, mas o fundamento em que ela se baseia está contido na sua

concepção já exposta anteriormente, de que “o apelo hoje universal dos escritos de Kafka está relacionado — convém repeti-lo — à intensidade com que neles se exprime uma experiência singular. Mas é também graças a essa intensidade que ela pôde ganhar valor simbólico”.

A essa altura de sua argumentação, vai recorrer ao conhecimento não só do crítico, mas também do historiador e sociólogo, para acrescentar um novo dado à leitura que está fazendo de Kafka e dos seus intérpretes do momento. É quando ele diz: “A falta de raízes e de vínculos sociais que, na qualidade de judeu, ele se achava particularmente apto a ressentir já não é, em nossos dias, uma peculiaridade de sua raça, mas uma crescente exigência da era da técnica e uma inelutável imposição da vida nesses desertos de pedra que são as nossas grandes aglomerações urbanas”.

Ou seja: aquilo que Sérgio descreveu como singularidade não generalizável da experiência única do escritor se torna um momento da realidade histórica, o que faz da *displaced person* Franz Kafka um poeta universal, acessível, a despeito da sua dificuldade, aos leitores de Praga, Berlim, Nova York ou São Paulo.

Mas, da mesma forma que são cabe resumir sua obra numa simples prédica ou “mensagem” filosófica — é o que Sérgio Buarque afirma logo adiante —, ainda menos lícito será defini-la em termos puramente estéticos. Ou melhor: a criação artística não se concebia para Kafka sob a forma de atividade autônoma, dotada de leis próprias e governada segundo essas leis. Aqui, como em tudo — as palavras são do crítico —, impõe-se, ao contrário, uma íntima aquiescência a algum comando exterior, imperscrutável embora nos seus mais profundos desígnios. O famoso dilema kierkegaardiano: *ou* o estético, *ou* o ético, sempre foi insatisfatório para o escritor tcheco, pois “em realidade — aqui é Sérgio citando Kafka —, em realidade só se pode alcançar a plena fruição estética através de uma humilde experiência moral”.

Adverte, porém, que “não é lícito ou sequer possível fixar em palavras claras a moral de um moralista que só chegou a exprimir-se de modo alusivo e enigmático”. Ou seja: “Quem como Franz Kafka se recusou a aceitar para si

os remédios fáceis, as soluções simplificadoras e ‘salvadoras’, quem — em contraste com seus amigos sionistas — não se agarrou ‘às bordas do manto de Israel batido pelos ventos’, mal poderia arvorar-se em propedeuta”.

Isso leva Sérgio Buarque a concluir que para Kafka nada diz, nada dizia, que devesse ser bem-sucedida a atroz demanda dos que, ante a falta de raízes, o desaparecimento de todos os vínculos, o descrédito de todas as convenções, se empenham nos nossos dias em criar artificialmente novas raízes, novos vínculos e convenções novas. Pode-se mesmo, segundo todas as probabilidades — é Sérgio quem fala —, pode-se mesmo garantir de antemão que ela será estéril, como estéril foi o esforço de Josef K. de *O processo* para defender-se do crime que lhe imputavam ou o do agrimensor K. para alcançar as portas do inacessível Castelo.

O fecho da argumentação de Sérgio Buarque é muito atual, embora esta tenha sido desenvolvida no início dos anos 50. Diz ele: “Só os mais empedernidos otimistas tratarão de ver nessas narrativas algum significado apologético. Kafka porém não pertence aos otimistas, de modo que não terá, para esses, a menor serventia. Não é um caminho o que ele indica, é em verdade um impasse”.

Então como fica a literatura? — podemos nós agora perguntar. Sérgio afirma a esse respeito que “a voz que não chega a articular-se em prédica bem pode transfigurar-se em oração” — quer dizer: em criação artística. Mas criação artística no sentido de *Dichtung*, que tanto pode significar “poesia” como “condensação”. Assim, citando as palavras de Kafka, Sérgio lembra que “*Dichtung*, condensação, é uma essência. Literatura, ao contrário, é dissolução — uma especiaria, destinada a tornar mais suportável nossa vida inconsciente: um narcótico”. A verdadeira criação artística — agora é ele quem arremata —, a verdadeira criação artística não serve para adormecer-nos; ao contrário, serve para despertar-nos. O escritor Kafka cumpriu esse desígnio não só porque tudo o que não era *Dichtung* o aborrecia, como também porque ele viveu a vida da nossa época em seus aspectos mais problemáticos e trágicos. Por isso a obra derradeira de Kafka

já não lhe pertence, mas à multidão e variedade dos seus intérpretes. Como aliás Carpeaux e o próprio Sérgio Buarque de Holanda, através dos quais Kafka se tornou brasileiro.

3

Uma visão mais técnica — mais literária — de Kafka surgiu no Brasil no fim dos anos 60. O autor dessa abordagem apegada ao texto e à composição kafkianos é Anatol Rosenfeld, um intelectual de Berlim que deixou a Alemanha em 1936, perseguido pelos nazistas, para se radicar em São Paulo, depois de ter sido lavrador e vendedor ambulante no Paraná. O ponto de partida do trabalho de Anatol, publicado em 1969, no livro *Texto/Contexto*, da Editora Perspectiva, sob o título “Kafka e kafkianos”, é uma adesão às categorias literárias para esclarecer ao público brasileiro a obra do autor de *O processo*. Para ele, a chave de acesso ao mundo de Kafka não é “a desenfreada especulação em torno de problemas remotos, mas a leitura que, sensível às qualidades ambíguas de uma grande obra literária, se abre às sugestões do texto”. Em termos de análise literária, portanto, a de Anatol Rosenfeld é o oposto da que foi apresentada em 1942 por Otto Maria Carpeaux. A passagem dos anos alterou a paisagem da bibliografia kafkiana e isso veio se refletir no Brasil através de um crítico de formação acadêmica específica, como Rosenfeld, que não pôde terminar sua tese de doutoramento sobre o romantismo alemão com Nikolai Hartmann por obra e graça dos nacional-socialistas. A avaliação que Anatol faz da fortuna crítica de Kafka até os anos 60 é rápida e precisa. Diz ele: “Depois da fase das exegeses especulativas e ‘totais’, em termos teológicos, filosóficos, psicanalíticos ou sociológicos, a crítica kafkiana tornou-se mais cautelosa e paciente, induzida, quem sabe, pela palavra do próprio Kafka: ‘Talvez haja só um pecado capital: a impaciência’”. Rosenfeld reconhece, no entanto, que a “obra multívoca de Kafka” se presta às focalizações telescópicas e aos

chamados “golpes totalitários da decifração”. Embora, segundo ele, alguns dos resultados dessas exegeses convençam, eles se contradizem e às vezes se complementam. No entanto — as palavras são do próprio crítico: “esse estado de coisas, em que uma obra literária se tornou trampolim para desenvolver cosmovisões, é pouco satisfatório”. Daí, segundo ele, a preferência *atual* — obviamente dos anos 60 — por uma focalização menos audaz, mais microscópica e mais textual. Referindo-se a Adorno, “de quem o próprio Hegel invejaria a dialética”, Anatol lembra que este se limita a escrever *Anotações sobre Kafka*, nas quais, aliás, o pensador alemão ridiculariza as interpretações então correntes: “É quase tudo existencialismo”. Lembra ainda que Adorno reconhece humildemente que “cada frase de Kafka diz: interprete-me, mas se recusa a admiti-lo”.

A bibliografia que Rosenfeld examina nesse seu excelente trabalho sobre Kafka é inteiramente alemã, uma vez que só no fim da vida ele veio a diversificar os seus interesses e se dedicar aos temas essencialmente brasileiros. Mesmo assim, nunca deixou de ser o mais informado e consistente germanista do Brasil, e o seu ensaio sobre Kafka é um dos bons testemunhos disso.

Em relação a Kafka, a sua atitude básica é a defendida por Wilhelm Emrich: “Não se pode hoje falar sobre a obra literária de Franz Kafka se não for conhecida a sua estrutura e elucidada a disposição de suas partes”. É essa preocupação que no final das contas legitima as interpretações sobre o autor tcheco. Rosenfeld apresenta, então, um confronto entre a leitura kafkiana de Emrich e a de Günther Anders. Segundo o crítico germano-brasileiro, Anders afirma que para Kafka o poder equivale ao direito — o homem sem poder e portanto sem direito é culpado. Emrich, ao contrário, considera Kafka como “moralista no sentido rigoroso do termo”, que procura “reconstituir a responsabilidade absoluta do homem”. Para Anders, Kafka é também um “moralista”, mas um moralista do conformismo, cuja mensagem moral seria completada pela mensagem da auto-humilhação. A essa altura Anatol intervém e, para pôr as coisas no lugar, adverte que “as interpretações

de ambos os autores — ao contrário das exegeses especulativas — apoiam-se em larga medida nos textos”. E acrescenta que a situação não se torna mais satisfatória pelo fato de as interpretações dos dois críticos alemães acabarem por coincidir, uma vez que os extremos se tocam. Esclarecendo melhor: para Emrich, Kafka cria conscientemente um mundo de pesadelo para, através da visão negativa, suscitar a positiva. Para Anders, ao contrário, Kafka apresenta a imagem do mundo desumanizado fazendo ao mesmo tempo a apoteose dele. Ambos, no entanto, convergem em essência quanto à *imagem* apresentada pela obra kafkiana, embora diverjam radicalmente quanto ao sinal positivo ou negativo que Kafka lhe antepõe. A concordância se refere, por isso, às situações fundamentais, e as discordâncias às valorizações inerentes à obra — fato que, segundo Anatol, sendo por si só característico da visão ambígua de Kafka, é sintomático das perplexidades da crítica.

O pressuposto dessa *crítica da crítica* formulada por Rosenfeld é simples: ele entende que os textos devem ser lidos com “inocência” (à maneira fenomenológica) e não como tratados teológicos ou filosóficos repletos de mensagens misteriosas. Em outras palavras, logo que se abandonam as generalizações especulativas e se insiste numa leitura leal ao texto — sem saltar por cima das categorias literárias —, chega-se a resultados que, embora mais modestos, parecem mais seguros e, em última análise, mais férteis para cautelosas interpretações de ordem mais ampla. Essa modalidade de análise é também necessária para determinar o alcance e o significado das influências e ressaltar a contemporaneidade dos processos de Kafka. Em suma: é preciso integrar Kafka numa linha de tradição e renovação, vê-lo como herdeiro e pioneiro em vez de arrancá-lo do contexto histórico e considerá-lo um monstro surgido dos famosos abismos do nada. A partir daqui Anatol procura situar a obra e os procedimentos narrativos de Kafka num contexto estético. Diz que o autor tcheco, examinado por esse ângulo, está próximo do expressionismo, a despeito de algumas discrepâncias marcantes. Ou seja: a estrutura fundamental da ficção kafkiana abre espaço para um mundo criado,

aparentemente de fraca tendência mimética em relação ao conjunto da realidade empírico-histórica. A imagem que surge é resultado de um processo de redução, de acentuação unilateral e deformação dos traços. O crítico brasileiro entende que em Kafka a realidade aparece curiosamente transfigurada, o que explica a impressão ao mesmo tempo de estranhamento e de *déjà vu*, uma vez que “partículas reais” de extraordinária riqueza são remanipuladas pelo escritor segundo necessidades e obsessões expressivas. Dito de outro modo, os elementos empíricos em Kafka são perfeitamente reconhecíveis, mas o todo é enigmático porque as partes são ordenadas, concatenadas e recompostas segundo padrões pouco habituais, que assinalam um novo estilo de narrar. Anatol vê no método kafkiano semelhança com os processos surrealistas, embora prevaleça no escritor de Praga uma coerência interna que não se coaduna com o surrealismo. As imagens de Kafka, na leitura de Anatol, não são gratuitas, poeticamente fantásticas e alógicas, mas, ao contrário, fundam um mundo governado por leis e por uma lógica rigorosa. Mas, como acontece com o expressionismo em geral, Kafka oferece ao leitor a estrutura fundamental da existência humana, precisamente por projetar o seu desenho ficcional a partir de uma consciência que parece ter se emancipado das regras que regem a empiria. Ou seja: a vivência interior, decantada da ordem empírica, que encobre a visão da essência, é posta como absoluta. Além disso, ao contrário do expressionismo, a fala de Kafka é fria e sóbria, um alemão puro e rigoroso entremeado de raras expressões austríacas. Para Rosenfeld, o teor “administrativo” da escrita kafkiana talvez reflita certo esforço sintático típico de grupos linguisticamente marginais. É essa linguagem de protocolo, por sua vez, que de certo modo antecipa a da *Neue Sachlichkeit* da década de 20. Trata-se de uma prosa que se ajusta ao “mundo organizado, jurídico, com suas hierarquias de funcionários”, que se impõe sobretudo nos dois últimos romances — prosa que, na sua circumspecta meticulosidade, na sua exatidão serena e seca, na sua distância desapaixonada, se choca violentamente com as experiências muitas vezes horripilantes que

comunica. Citando outra vez Adorno, Rosenfeld lembra que em Kafka não é o monstruoso que choca, mas sim a naturalidade com que é apresentado. Essa maneira desumana de descrever o desumano talvez seja para o escritor a única adequada, uma vez que ela não tende a humanizar o desumano.

O estilo de protocolo de Kafka é particularmente significativo quando associado à perspectiva narrativa — e nessa altura Rosenfeld dá um passo decisivo na descrição do modo de compor de Kafka. Diz ele que a narração kafkiana tem como foco, em geral, o herói, a partir de quem é projetado o mundo. Exteriores ao mundo hierárquico dos funcionários, do qual fogem fascinados, os personagens centrais dos romances de Kafka ignoram os mecanismos desse mundo — e o leitor com eles. Trata-se, para Rosenfeld, daquela exata “ignorância” de todos nós em face dos mecanismos “alienados” do nosso planeta, em que há uma crise na bolsa de Nova York quando surge uma ameaça de paz na guerra do Vietnã. Ignorando tais mecanismos, o herói kafkiano fica perplexo diante da engrenagem misteriosa. O mistério se reveste de brumas sagradas. A distância perante esses poderes estranhos torna-se imensa, porque aqui já não intervém o narrador onisciente do século XIX, com os seus comentários esclarecedores. Nesse ponto, a análise de Anatol bate no nervo da questão que levou tantos intérpretes de Kafka ao misticismo.

Mas embora o mundo seja projetado a partir do herói, o foco narrativo não é idêntico a ele: não é o herói que narra na forma do “eu”, mas um narrador encoberto que se refere ao herói através do pronome “ele”. Graças a isso, a visão do mundo é *objetivada* (não se trata de alucinações do herói) e *aprovada* — é o narrador que se responsabiliza pelo que é relatado. Essa não identidade entre personagem e narrador também explica, em certa medida, a linguagem sóbria e ordenada, que talvez fosse outra se partisse de um “eu” na situação angustiosa do herói — situação típica da barata tonta. Do outro lado, porém, a linguagem fria parece vir do próprio personagem, pois lutando com o poder contrário ele lhe sucumbe até o âmago, adotando-lhe o caráter e passando a falar a sintaxe alienada do protocolo. Se Freud estivesse

aqui, poderia falar em identificação com o agressor. Seja como for, não há identidade entre o narrador e o “ele” do herói, embora haja congruência suficiente para que o *leitor* veja o universo kafkiano a partir da situação extrema do protagonista, participando tanto da sua visão quanto da sua falta de discernimento. (Como dizia Kafka, “cumpra com precisão as leis que desconhece”.)

Entretanto o herói de Kafka nos é estranho, na medida em que não só ignoramos o seu nome, indicado em *O processo* por Josef K. e em *O castelo* pela letra K., o que o torna anônimo e incompleto, como também o seu passado e, no fundo, toda a sua vida íntima. Esta, na verdade, mal existe, já que os Ks são totalmente devorados e esvaziados por sua *tarefa* — escapar, lutar contra o poder burocrático, ser perseguido etc. — e pelas reflexões rigorosamente ligadas a ela, de modo que o vemos sempre *colado* à fase momentânea de sua busca, cuja frustração constante estabelece um padrão reiterado de iniciativas inúteis. A voz do presente, tão amplamente adotada no romance atual, é, segundo Rosenfeld, uma derivação do narrar kafkiano, embora este tenha preferido a voz do pretérito. O conjunto dos momentos descritos cria a impressão de automatismo e de “consciência rasa”, sem dimensão interior — como em *O estrangeiro*, de Camus, e na “consciência registradora” do *nouveau roman*. E visto que em Kafka se trata de penetrar nas estruturas essenciais do homem, seja quando busca desesperadamente sentido, ordem, harmonia e repouso, seja quando se amolda às hierarquias burocráticas do poder, o seu universo se apresenta despojado da psicologia diferenciada do romance anterior. Esse antipsicologismo — que influi muito no romance posterior — eliminou os personagens matizados, substituindo-os por indivíduos que se definem pela sua função ou tarefa na organização. Segundo Anatol Rosenfeld, essa “funcionalização” é sintoma terrível de um mundo que transforma o indivíduo em peça de engrenagem, incluindo o herói, que tem o precário privilégio de ser uma peça mal ajustada. Essa generalização é uma das poucas que adquirem relevo no ensaio de Anatol, que o resume modestamente como uma análise breve e omissa empenhada

em manter-se dentro da obra ficcional de Kafka, recorrendo sobretudo a categorias literárias — sensível portanto (como se disse no início) às sugestões oferecidas pelo texto, base de toda operação crítica mais arrojada. Mas o surpreendente para a época é que ele acaba qualificando Kafka como um autor realista, pois — as palavras são suas — “Kafka descreve a realidade, a nossa realidade, mas com o olhar de quem estivesse despertando”. Por isso — diz ele — essa obra nos abre os olhos e um acesso novo e mais profundo à realidade.

A partir desse ensaio de Rosenfeld, Kafka passou a existir no Brasil não só como um escritor munido de um método, mas também como um autor que diz respeito a nossa vida real. A palavra “kafkiano”, aliás, tem largo emprego no país e consta do *Aurélio*.

A EXPERIÊNCIA DE UM TRADUTOR DE KAFKA^D

O itinerário que pretendo seguir (sem rigidez) nesta minha conversa foi dado pelo título que escolhi para a abertura deste congresso, ajudado pelo professor Luiz Angélico: a *experiência de um tradutor de Kafka*. Fica assim evidente que as balizas do que eu tenho a dizer sobre a tarefa de um tradutor não são teóricas, mas derivam de uma prática pessoal — na verdade, personalíssima, já que o centro da minha atenção será o trabalho de tradução de Kafka, ao qual estou me dedicando há pelo menos vinte anos.

Aliás, às vezes eu me pergunto por que tanto tempo, por que a dedicação exclusiva a um só autor e por que, num campo intelectual tão variado como a literatura, que é a área do meu interesse dominante, por que justamente a *faina da tradução*. Ao longo desta minha fala vou aos poucos abordando essa questão.

Sem prejuízo de outras atividades, como a de jornalista e professor universitário, com algumas incursões pela crítica e pelo ensaio, a tradução

marcou a minha carreira de escritor. Devo dizer, com a modéstia possível, que meu interesse maior sempre foi a ficção, mas há muitos anos ele se tornou inseparável da tradução. Minha vida profissional, aliás, começa com a função de tradutor, pois durante quase dez anos, de 1955 a 1965, traduzi o noticiário internacional de uma agência noticiosa, a Associated Press, para um jornal de São Paulo. Foi nessa fase de iniciação na vida adulta e no trabalho assalariado que entrei em contato com as peripécias e a rotina de um tradutor. O noticiário da AP vinha de Nova York a São Paulo pelo teletipo, e o inglês praticado pelos noticiaristas americanos era altamente formalizado; nele as noções de impacto, dados objetivos, rapidez e concisão se aplicavam a temas que podiam variar da derrubada de Perón à revolta de Budapeste contra os russos, passando por uma notícia dos barbudos cubanos em Sierra Maestra, por inundações na Índia e uma luta de boxe de Rocky Marciano no Yankee Stadium. Acredito que tudo isso aconteceu em 1956 ou 1957.

Na época eu era um pós-adolescente de dezoito anos e meus conhecimentos de inglês iam um pouco além do nível colegial. Para traduzir aqueles telegramas não bastava ir ao dicionário, que sendo o *Michaelis* de Portugal — o que havia na redação —, mais atrapalhava do que servia. Foi então que passei a ler e a estudar em casa tanto o vocabulário e a estrutura dos telegramas como revistas americanas como *Time* e *Newsweek*, e jornais como o *New York Times*, além, é claro, do noticiário internacional de *O Estado de S. Paulo*, que já havia estabelecido no português do país um padrão para esse tipo de matéria jornalística. Também não deixa de ser interessante lembrar que foi nesse processo de familiarização forçada com a linguagem das agências noticiosas que pude apreciar melhor a dimensão da escrita de um ficcionista como Ernest Hemingway, que certamente não só adaptou, como também ajudou a fundar as bases da moderna narrativa de jornal, baseada sobretudo na técnica da supressão, que leva, ou deve levar, ao que é essencial no acontecimento narrado.

Do ponto de vista pessoal e biográfico, é um fato curioso que, em nome dessa atividade, exercida ainda na juventude, meu primeiro registro na

carteira de trabalho tenha sido: *Profissão: tradutor*. Acho que foi uma sina, porque só comecei a traduzir Kafka aos quarenta e cinco anos de idade.

Durante os anos de jornalismo, eu estudei Direito no Largo de São Francisco e, embora não tenha nunca exercido a advocacia, o contato com os conceitos e o jargão jurídico acabou sendo de um valor inestimável quando, muito tempo depois, tive de enfrentar obras como *O processo*, que estilizam esse palavreado e o incorporam à trama romanesca. Isso me leva a supor, também, que nunca se sabe de que peripécias pessoais um tradutor vai se valer para realizar o seu papel de intermediário entre as culturas. Mas para mim, o mais decisivo nessa época, principalmente no início dos anos 60, foi minha insatisfação com a chamada “ciência do direito”, que me levou a um novo vestibular na USP, dessa vez para cursar letras anglo-germânicas na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da rua Maria Antonia, cujo destino foi logo depois selado pelo golpe militar de 64.

No curso de Letras, em meio a aulas sonolentas, pois eu estudava à noite, acabei sendo, por um acaso curricular, aluno de um professor berlinense, que ensinava, num certo nível de profundidade, a estrutura da frase alemã a partir de textos consagrados. Eram poemas e contos modernos, em geral breves e de apreensão verbal relativamente fácil, e foi assim que um dia esbarrei na parábola “Diante da lei”, de Franz Kafka. O impacto foi forte e até hoje eu me lembro de como aquelas orações incisivas que compõem uma narrativa reduzida aos ossos me atingiram como um momento privilegiado de poesia e pensamento. Pois embora o vocabulário e a sintaxe sejam até certo ponto simples, o conto (ou lenda/legenda, como quer Kafka) é de uma complexidade excepcional, o que aliás é tematizado no nono capítulo de *O processo*, no diálogo entre Josef K. e o capelão do Tribunal sobre o sentido da parábola. Essa experiência foi muito importante para mim, porque naquela aula, com toda a certeza, não só Kafka me ganhou, por assim dizer, como também passei a estudar literatura alemã, negligenciando a anglo-americana, que afinal tinha sido a motivação principal e o objetivo do meu ingresso nas letras da rua Maria Antonia.

É também dessa época a percepção de que num escritor como Kafka a proliferação de sentido, que especializa um texto literário, nasce muitas vezes de um descarnamento verbal completo. Noutras palavras, foi pela análise sintática das frases de “Diante da lei”, feita pelo professor berlinense, que vi concretamente como o modo kafkiano de narrar, pautado pela transparência, colide em cheio com a obscuridade do que é narrado. Diante de uma cisão dessa ordem, o melhor que um tradutor pode fazer é ficar próximo à letra, sem no entanto se deixar iludir pelo comodismo da literalidade, que, como todos nós sabemos, mais trai do que traduz. Resumindo muito, acredito que a indispensável lealdade à letra não elimina a necessidade de entender a lógica interna do texto a ser traduzido. No caso de “Diante da lei”, o que ficou manifesto para mim foi que a superdeterminação, ou o *segredo* do original, devia ser apreendida na tradução, a ponto de tornar possível a permanência desse mistério na língua de chegada. Ou seja: como no original, o texto traduzido precisava conservar a transparência do léxico e a estrutura de frase que dá acesso a um universo de significados obscuros. Isso significa que a tradução não devia afunilar um dos sentidos cabíveis do original, mas esforçar-se para manter íntegra toda a sua constelação. Talvez seja esse o mínimo de respeito e de não intervenção que uma peça complexa como a parábola de Kafka exige do tradutor.

Fazendo aqui um parêntese que tem a sua graça, na época a que estou me referindo terminei meu curso de direito, não exerci a profissão, entrei num curso de letras e travei contato com a linguagem de Kafka através de um conto intitulado... “Diante da lei”. Gosto de dizer aos meus alunos que tanto a psicanálise como a literatura não conhecem o acaso.

Mas a partir de 1964 comecei a ficar insatisfeito com o Brasil e no ano seguinte aceitei um convite para trabalhar como leitor na universidade de Viena, mais especificamente no Instituto de Tradutores e Intérpretes (Dolmetschinstitut) da universidade. Fiquei lá por três anos e a estada foi muito boa porque tive de lecionar português para estrangeiros (no caso,

austríacos e alemães) e, para dar conta melhor do recado, tive de estudar alemão direito. Além de lecionar literatura brasileira para adiantados, comecei também a orientar traduções de poemas de poetas brasileiros contemporâneos, como Bandeira, Drummond e João Cabral, e versões para o alemão de canções populares brasileiras. Não sei se os estudantes aproveitaram muita coisa, mas para mim o aprendizado foi ótimo e creio que nesse período cheguei a pensar em traduções pela mão contrária, ou seja, do português para o alemão, o que evidentemente era uma onipotência. Mas a essa altura eu estava fazendo o curso de germanística na Universidade de Viena e deixei o projeto de lado.

Só vim a retomar o projeto de tradutor na década de 1980, com a ficção de Kafka. Até então eu tinha estado às voltas esporadicamente com os poemas de Trakl, Celan e Brecht, e mesmo assim em função de artigos e teses universitárias, e não seguindo alguma outra trilha.

A experiência com Kafka foi diferente porque desde o início a tarefa de traduzi-lo assumiu o aspecto de um programa a ser cumprido. Como disse antes, travei conhecimento com o original no início dos anos 60. Mas antes disso eu havia lido *A metamorfose* na tradução inglesa e obviamente ficara extasiado com a descoberta. Li também, naqueles anos, a primeira tradução brasileira da novela, que, segundo a editora, tinha sido feita com base num inacreditável “original norte-americano”. A propósito, essa tradução, da Editora Civilização Brasileira, é fluente e legível, mas o fato de ser de segunda mão, ou seja, de ter sido traduzida de uma tradução, fragiliza o resultado. Pois embora não valha a pena ser principista nesse assunto — como em tantos outros —, existe um consenso, hoje em dia considerável, de que não se deve traduzir um autor em cima de outra tradução. O máximo que se pode, e a meu ver se deve fazer, sempre que possível, é cotejar a tradução que se fez com base no original com outras versões. Tenho feito isso desde que iniciei meu trabalho com Kafka e considero que essa forma de controle é produtiva, em primeiro lugar porque o ponto de vista externo (a tradução de outro tradutor) muitas vezes ajuda a superar dificuldades que

tomam tempo; em segundo, porque o confronto com outras traduções permite que não se cometam os mesmos equívocos dos colegas estrangeiros. Mas o melhor mesmo é insistir na invenção de um código próprio para traduzir o autor que se estima.

Voltando à experiência concreta, foi uma efeméride que me fez enfrentar a ficção de Kafka. No centenário do nascimento do escritor, em junho de 1983, o “Folhetim” da *Folha de S.Paulo* me convidou para escrever a matéria central, ou seja, um miniensaião acompanhado de algumas traduções. Decidi fazer um comentário crítico sobre alguns contos curtos que eu mesmo traduzi. Tratava-se de quatro ou cinco textos monolíticos, que fazem parte de um livro em que estou trabalhando até hoje. O volume deve chamar-se *Narrativas do espólio*,^e porque são peças que não foram publicadas em parte alguma durante a vida de Kafka. As peças que escolhi eram breves e enigmáticas como epigramas, e manifestavam uma sabedoria disfarçada, na medida em que a forma diminuída servia de veículo para o tratamento das grandes questões. Cito como exemplo a “Pequena fábula”. Ela diz o seguinte:

“Ah”, disse o rato, “o mundo torna-se a cada dia mais estreito. A princípio era tão vasto que me dava medo, eu continuava correndo e me sentia feliz com o fato de que finalmente via à distância, à direita e à esquerda, as paredes, mas essas longas paredes convergem tão depressa uma para a outra que já estou no último quarto e lá no canto fica a ratoeira para a qual eu corro.” — “Você só precisa mudar de direção”, disse o gato e devorou-o.

Para mim, esse foi um bom começo, por vários motivos. Primeiro porque a pecinha supermaliciosa, que transforma em inutilidade a existência concebida como corrida ou carreira, consta de três frases apenas. A primeira é meramente introdutória (“Ah, disse o rato”), a segunda é muito circunstanciada e nela os verbos mudam de tempo, passando do imperfeito

para o presente que aponta para o futuro, diagramando assim a triste carreira do rato; e a última é uma frase fulminante, que corta a história no ar. Esse tipo de composição é característico da obra de Kafka e frases como essas podem ser encontradas em outros contos e nos romances do autor. O principal, aqui, além do humor patibular, são a concisão e o efeito calculado, como o final tragicômico, em que um gato, que não havia entrado na história, devora o rato, ao que parece depois de ter observado toda a sua trajetória sem ser percebido. Aqui, a morte certa não é apenas um dado de realidade, mas um escárnio absoluto. Além disso, é evidente que a narrativa tem uma carga poética notável, que se concentra no caráter sumário da composição. Se o tradutor não atentar para tudo isso, mais especificamente para a precisão das palavras, para a mudança dos verbos, para a interação das frases curtas com a frase longa e, sobretudo, se não acompanhar, no mesmo passo do original, a correria descrita pela curva ascendente e descendente da sentença do meio, que é o ponto de equilíbrio e desequilíbrio da pequena fábula, então está tudo perdido. Kafka por sinal já dizia que o conteúdo de uma sentença e a sua forma devem coincidir de maneira exata.

Um outro exemplo pode ser dado por um trecho da novela *A construção* (*Der Bau*), a primeira que traduzi. Aqui o desafio era grande, não só porque o texto é bem mais extenso e enredado, como também porque, antes de pôr mãos à obra, deixei que a novela, que sempre me havia fascinado como uma espécie de testamento de Kafka e de toda uma geração do período entre as duas grandes guerras, se depositasse em mim, para que desse convívio nascesse (ou abortasse) o texto em português. Trata-se na realidade de um vasto solilóquio de mais de quarenta páginas de escrita cerrada, no qual o narrador de primeira pessoa é um animal superarticulado, racional e no entanto paranoico, que se defende o tempo todo — cuja duração desconhecemos — de inimigos mortais que podem invadir a sua fortaleza vindos de fora e de dentro, ou seja, da entrada ou do interior da própria terra onde está instalada a construção. A certa altura, o

eu-narrador fala com emoção dos cômodos e corredores da sua obra, e sente que eles não o protegem dos ataques que podem destruí-lo. Nesse trecho o animal kafkiano diz o seguinte:

Pior é quando, geralmente ao acordar assustado, me parece às vezes que a atual distribuição [dos cômodos e corredores] é completamente falha, que ela pode provocar grandes perigos e precisa ser corrigida o mais rápido possível, sem consideração por sonolência e cansaço; aí eu me apresso, voo, não tenho tempo para cálculos; porque quero executar um plano novo e exato, agarro arbitrariamente o que me vem aos dentes, arrasto, puxo, suspiro, gemo, tropeço, e qualquer mudança do estado presente, que eu julgo superperigoso, me satisfaz. Até que aos poucos, com o despertar pleno, vem a sobriedade e eu mal compreendo a afobação, respiro fundo a paz da minha casa, que eu mesmo perturbei, volto ao meu lugar de dormir, adormeço rápido com o cansaço renovado e, ao abrir os olhos, encontro ao acaso, como prova irrefutável do labor noturno, que então parece quase irreal, um rato pendendo das minhas mandíbulas.

Aqui é preciso ressaltar que seria impossível encontrar em português uma equivalência estilística do original sem levar em conta a fala ao mesmo tempo lúcida e frenética do bicho-narrador, sua inquietação, sua angústia, que se mescla ao período complicado, vincado por frases perfeitas, que parecem velozes laminadas, e que vão tecendo o estado mental e a atividade do protagonista exilado sob a terra, e cuja fala humana não suprime uma animalidade viva, assinalada pelos gestos bruscos, intensamente musculares, e pelo rato preso às mandíbulas. Se nesse caso específico o tradutor tomar liberdades e ordenar a frase de maneira a não situar no seu desfecho o detalhe forte da presa nas mandíbulas do animal, então a falha de estilo foi grave o suficiente para lesar o original. E essa evidentemente não será nunca uma boa tradução, que, como diz Guimarães Rosa, deve permitir que a

língua traduzida inunde a língua de chegada, como o Nilo que fecunda as suas margens exatamente quando as invade.

Exemplos e casos como esses que mencionei poderiam ser enumerados, como diz Castro Alves em “O livro e a América”, *a mancheias*. Mas acredito que todos eles iriam convergir para um ponto fundamental, que a meu ver é o prêmio para a insistência e a tenacidade de quem traduz — a descoberta e a viagem pelo laboratório de um escritor. É aqui que fervilham e se codificam tanto a imaginação poética como as marchas da escrita que objetiva essa imaginação. Se o tradutor consegue chegar lá — e quem faz um bom trabalho em geral chega —, então sua missão está cumprida e ele pode reivindicar pelo menos uma parcela do ímpeto criador que engendrou a obra e que o tradutor foi capaz de trazer para a sua língua e a sua literatura. E é manifesto que numa cultura como a nossa, que como tantas outras não dispensa o estímulo externo realmente produtivo (e não apenas especulativo...), estímulo que a enriquece e que diversifica a sua dieta — é evidente que numa cultura como a nossa o tradutor não pode nem deve faltar.

NOTAS

1. *História da literatura ocidental; Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*.

2. Já o foi em *O espírito e a letra*, Companhia das Letras, 1996, pp. 541-57. Organizado por Antonio Arnoni Prado.

a Conferência pronunciada na sala magna da Universidade Carolina de Praga, setor de Humanas, em maio de 1992.

b Tem interesse lembrar que no fim dos anos 1930, Gilda de Melo e Souza recebeu de presente de Mário Schemberg um exemplar francês traduzido por Alexandre Vialette de *A metamorfose* com um bilhete: “Gostou?”. Quem me mostrou esse exemplar foi Antonio Candido, ainda este ano.

c Publicado recentemente pela CosacNaify, em nova edição. A tradução é de Modesto Carone.

d Conferência de abertura do Congresso de Tradução na Universidade Federal da Bahia, Salvador.

e Companhia das Letras, 2002.

Copyright © 2009 by Modesto Carone

Capa

Mariana Newlands

Foto da capa

Franz Kafka: © Bettmann/ Corbis/ LatinStock

Portas em ruínas: © Annette Fournet/ Corbis/ LatinStock

Preparação e edição

Heloisa Jahn

Revisão

Carmen S. da Costa

Isabel Jorge Cury

ISBN 978-85-8086-138-9

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ LTDA.

Rua Bandeira Paulista 702 cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone (11) 3707-3500

Fax (11) 3707-3501

www.companhiadasletras.com.br