

ESTUDOS

Linguísticos e Literários

ESTUDOS

Linguísticos e Literários

n. 2 NOVEMBRO / 1984

Estudos

Salvador

n.2

p. 1-130

NOVEMBRO / 1984

EDITOR

- . Heliana Castro Simões

CO-EDITOR

- . João Carlos Teixeira Gomes

CONSELHO EDITORIAL

- . Celina de Araújo Scheinowitz
- . Evelina de Carvalho Sã Hoisel
- . Ívia Iracema Duarte Alves
- . Miguel Ángel García Bordas
- . Rosa Virgínia Mattos e Silva
- . Sumaia Sahade Araújo
- . Vera Lúcia Nascimento Brito

ASSESSORAMENTO EDITORIAL

- . Hilda Maria de Melo Ferreira
- . Maria Nazaré Gomes dos Santos
- . Suzana Alice Marcelino Cardoso

Publicação semestral do Curso de Mestrado em
Letras da Universidade Federal da Bahia.

Av. Joana Angélica, 183 - Nazaré

40.000 Salvador-Bahia-Brasil

Número especial dedicado ao ciclo de confe
rências em homenagem a Franz Kafka, realiza
do em setembro de 1984, com o patrocínio do
Instituto Cultural Brasil-Alemanha e do Ins
tituto de Letras da UFBA.

ESTUDOS
LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

Publicação do Curso de Mestrado em Letras
da Universidade Federal da Bahia

SUMÁRIO

- . Apresentação — Buscas convergentes:
análise de uma vida e de uma obra
Celina Scheinowitz..... 7
- . Franz Kafka: sempre atual
Bohumila Araújo..... 17
- . O futuro de Franz Kafka
Judith Grossmann..... 49
- . A prosa de Franz Kafka e Kafka epigramático
Celeste Aída Galeão..... 73
- . A 'mise-en-scène' da experiência:
um método de Kafka
Maria da Conceição Hackler..... 105

<i>Estudos</i>	Salvador	n. 2	p.1-130	novembro/1984
----------------	----------	------	---------	---------------

ESTUDOS; Lingüísticos e Literários,
n.2, novembro 1984. Salvador, Uni
versidade Federal da Bahia, Ins
tituto de Letras, 1984. 130p.
22cm.

1. Letras - Periódicos I. Uni
versidade Federal da Bahia, Insti
tuto de Letras.

CDU 8(05)

O ciclo de conferências sobre Franz Kafka, que a
través da comemoração do sexagésimo aniversário de sua mor
te tem sido pleiteado no ano em curso, proporcionou ao Ins
tituto de Letras da UFBA e ao Instituto Cultural Brasil-Ale
manha a oportunidade de mostrar a contemporaneidade da vida
e da arte literária deste escritor.

Agradeço efusivamente ao Instituto de Letras da
UFBA e a sua diretora, Professora Celina Scheinowitz, pelo
apoio durante toda a realização do evento e, especialmente,
às conferencistas, pela dedicação e dignidade com as quais
revestiram o acontecimento.

Os agradecimentos se estendem também à Universida
de Federal da Bahia, que apesar das atuais circunstâncias
difíceis tornou possível, através da gráfica universitária,
esta publicação.

Desejo ainda que a leitura destas conferências pro
porcione entretenimento intelectual e incentivo para um a
profundamento da obra de Kafka e espero que, no futuro, ou
tros eventos similares possam ser realizados em benefício
da comunidade baiana.

Salvador, 22 de outubro de 1984

FRANZ BUCHETMANN
Diretor Executivo
do Instituto Cultural Brasil-Alemanha



APRESENTAÇÃO

BUSCAS CONVERGENTES: ANÁLISE DE UMA VIDA E DE UMA OBRA

Celina Scheinowitz

Diretora do Instituto de Letras
da Universidade Federal da Bahia

O presente número da Revista *Estudos* reúne quatro conferências em homenagem a Franz Kafka, proferidas no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, de 25 a 28 de setembro de 1984, como atividades organizadas conjuntamente por esta instituição e pelo Instituto Cultural Brasil-Alemanha. Elas se inseriram em uma programação mais abrangente, que incluiu a vinda à Bahia de duas exposições em cartaz de 10 a 30 de setembro: a exposição itinerante Franz Kafka, organizada inicialmente para a Academia de Arte de Berlim por Klaus Wagenbach, que coletou seu material ao longo de quinze anos, e a exposição de xilogravuras da artista plástica gaúcha Zorãvia Bettiol, inspiradas na obra de Kafka. Completando a programação cultural, foram ainda encenadas pelo grupo teatral de Belo Horizonte, "Companhia Sonho e Drama", adaptações de **A Metamorfose** e **O Processo** de Kafka, e exibidos vários documentários de curta metragem ilustrativos da vida e obra do escritor tcheco.

O Instituto Cultural Brasil-Alemanha, além de haver patrocinado os eventos acima mencionados, financiou ainda a presente publicação, pelo que nos dirigimos ao Sr. Franz Buchetmann, diretor dessa instituição, a fim de exprimir os agradecimentos da Universidade Federal da Bahia.

Franz Kafka no dia de sua formatura (1906)

Torna-se significativa esta promoção tanto mais por haver Kafka, autor da "mais clara e certamente mais bela prosa de língua alemã do século XX", no dizer de Klaus Wagenbach, tido a sua obra restringida naquele país, durante a Segunda Guerra Mundial. Quando em 1950 os livros de Kafka passaram a ser amplamente conhecidos na Alemanha, estes escritos já pertenciam à literatura universal, graças à acolhida e divulgação fomentada pela França, de onde alcançaram o resto do mundo.

Os textos publicados nesta coletânea vêm segundo a ordem de sua apresentação no ciclo de conferências em homenagem a Franz Kafka. No primeiro deles, **Franz Kafka: sempre atual**, Bohumila Araújo procede a uma abordagem bi-bibliográfica do autor. O testemunho da professora Bohumila nos dá uma nota autêntica e reveladora, uma vez que ela traz a perspectiva de uma pessoa nascida em Praga, cidade onde realizou seus estudos, tendo ainda a iniciado sua vida profissional como docente da Universidade Carolina. Com o objetivo maior de desvendar as razões que possibilitaram a obra de Kafka permanecer viva através deste século conturbado, a autora busca os elementos conjunturais que indubitavelmente influíram na personalidade de Kafka. Desvelando com sensibilidade a trama complexa de fatos em volta dos quais se cristaliza a identidade desse escritor praguense, nascido austríaco e tornado tcheco pelas circunstâncias históricas, que escrevia em alemão, desse judeu da Galut que nutria a esperança do retorno à terra de seus ancestrais, desse intelectual que viveu profissionalmente como funcionário de uma companhia de seguros e conviveu biologicamente com a tísica, a qual o arrebatou da vida aos 41 anos, a autora conclui que "a atualidade de Kafka reside exatamente na sua tentativa

de desmascarar a fachada irreal e falsa da moderna vida mecanizada e burocratizada, atrás da qual fica escondida a genuína realidade do mundo e da vida". Para ela, a obra de Kafka relaciona "a existência e a transcendência, numa tentativa de esclarecer o caos e contradições do ser humano através de um código de simbolismos".

Partindo de uma identificação que nos liga, nós vivos de hoje, a Kafka, Judith Grossmann, em seu texto **O futuro de Franz Kafka**, é conduzida a afirmar que todos os homens contemporâneos nascem kafkianos. Kafkiana, Judith Grossmann, em conformidade com a sua própria conceituação, segundo parâmetros mais restritivos, vêmo-la ainda kafkiana por o conjunto de sua obra de ficção e de crítica inserir-se na mesma linhagem de Albert Camus, Borges, Cortázar, Saul Bellow, Isaac Bashevis Singer, Samuel Rawet, Clarice Lispector, Moacyr Scliar, para lembrar apenas aqueles alguns a que ela se refere em seu trabalho, com os quais mantém indeléveis afinidades. Já desde a sua epígrafe, ao identificar sua filha com o escritor tcheco, por terem ambos tentado educar seus pais, não se faz ela, mãe, geradora de kafkianismo?

Em um texto rico em erudição literária, alusões a Guimarães Rosa ("Viver é muito perigoso"), a Shakespeare ("a luta e o luto que ele — cuja alma não conhece parece..."), ao próprio Kafka e a tantos outros, percebe-as o leitor que dispõe em seu *background* de tais referenciais. A superação dessa dificuldade torna-se, quando não imprescindível, pelo menos desejável para se levar a termo a tarefa de leitura desse segundo trabalho da coletânea.

Para a autora, falar de Kafka poderia ser fácil, já que o exílio é parte da condição humana; se esse entendimento nos aproximaria pode ele entretanto igualmente nos

afugentar de Kafka. Arroladas em sua obra encontramos como por acaso nossas próprias experiências de vida, as quais, apesar de simples e óbvias, ele se deu ao trabalho de sintetizar e reescrever especialmente para nós, não aparelhados para expressá-las com tanta lucidez. Ao analisar a experiência vivida por Kafka, fundamental na elaboração de sua obra, é ressaltada a diáspora como a condição universal do homem. Segundo Judith Grossmann, o cerne da obra de Kafka reside na sobrevivência do ser humano frente a um mundo asfixiante em que não há saídas possíveis. Adiante, discordando de Georg Lukács, que vê no escritor tcheco um decadente, a autora sustenta e desenvolve a tese de que, ao contrário, "Kafka é uma página arrancada ao futuro".

Judith Grossmann considera que o realismo de Kafka, voltado para o interior a partir de acontecimentos correspondentes do exterior, é o divisor de águas entre o realismo do século XIX e o pós-realismo do século XX. Kafka está assim na origem de toda a literatura contemporânea quer quando ela é grafada por uma Clarice Lispector, por um João Guimarães Rosa ou por um representante do novo romance francês. É ele o germe de toda essa literatura que se caracteriza pelo seu comprometimento com um novo mundo em que o não kafkiano, pronunciado veementemente frente à estrutura contra a qual o homem se insurge, se reequilibra com o sim que vislumbra um horizonte possível.

O terceiro trabalho apresentado nesta coletânea, **A prosa de Kafka e Kafka epigramático**, é de autoria de Celeste Aída Galeão, professora de alemão no Instituto Cultural Brasil-Alemanha e na Universidade Federal da Bahia. Ao situar a obra de Kafka, cuja temática gira em torno dos conflitos de uma consciência traumatizada frente a um universo

traumatizante, Celeste Aída Galeão enfoca-a como um sistema complexo a retratar a realidade de sua época, definida como um mundo novo de estruturas coisificantes. Para exprimir esse confronto, Kafka espelha na sua obra sua experiência pessoal e utiliza personagens alienados que se debatem em situações-limites, deixando, intencionalmente, qualquer tomada de postura crítica frente ao embate criado, a cargo do leitor.

O trabalho se estrutura em duas partes. Na primeira, Celeste Aída Galeão focaliza os romances e os contos de Kafka, detendo-se na caracterização dos personagens e na análise do método e técnicas narrativas, com base em estudos de Martin Walser, Günther Anders e Sérgio Kokis. Na segunda parte, trata mais especificamente do que ela batiza de prosa epigramática, ressaltando-lhe o aspecto humorístico que a caracteriza e elaborando uma leitura crítica de sete narrativas curtas.

A originalidade do estudo decorre precisamente do fato de o tema da comicidade de Kafka, tradicionalmente um dos menos desenvolvidos na exegese do autor, inserir-se no processo de revisão promovido não exatamente pela crítica literária, mas pela crítica textual, em torno da tradução da obra kafkiana. Põe-se em dúvida, recentemente, a fidelidade de muitas traduções de Kafka, no que diz respeito precisamente ao aspecto cômico de sua obra, perdido muitas vezes na transposição do alemão para outras línguas. Na França, **O Processo**, por exemplo, publicado postumamente em 1925, foi traduzido por Alexandre Vialatte, em edição da Gallimard, em 1933, em uma época em que Kafka ainda era pouco conhecido, daí a versão ter a vantagem histórica de ser inocente e descomprometida com a celebridade do autor. Em 1983, por o

casião do seu centenário de nascimento, apareceram simultaneamente, na França, duas novas traduções de **O Processo**: Bernard Lortholary, em seu texto publicado pela Flammarion, pretende devolver à obra de Kafka o veio cômico que considera ter se perdido na transposição de Vialatte, enquanto Georges-Arthur Goldschmidt, em sua tradução publicada pelas Presses Pocket, intenciona reabilitar o lado sinistro desprezado pelo tradutor de 1933.

Acreditamos assim que a contribuição de Celeste Aída Galeão se faz valiosa na renovação dos estudos de Kafka e como subsídio para a versão de seus textos em português.

O ensaio **A mise-en-scène da experiência: um método de Kafka**, de Maria da Conceição Hackler, que encerra essa coletânea, vem avivar em nossa memória suas ligações íntimas com o teatro, ela que já produziu uma adaptação para a cena de **Na Colônia Penal** de Franz Kafka e que recentemente traduziu do alemão a peça de Arthur Schnitzler, **Ciranda**, lançada na Bahia, coincidentemente durante os dias em que estamos redigindo estas notas. Impressiona-lhe, no processo criativo de Kafka, a intercomunicabilidade que se cria entre sua vida e obra, as quais vê como uma encenação permanente e recíproca uma da outra. O trabalho retoma, assim, aprofundando-a, a problemática já contida nos artigos precedentes desta coletânea e que se refere à vinculação obra-biografia, transformada em elo pré-estabelecido em que aquela se reduz a um mero reflexo desta, no estudo de Bohumila Araújo, vista como experiência imprescindível à universalidade de Kafka, segundo a perspectiva de Judith Grossmann e considerada como transposição do plano vivencial ao plano criativo, por Celeste Aída Galeão.

Para ilustrar esse relacionamento entre experiên

cia de vida e representação artística, a autora se serve de três relatos curtos, **A Sentença**, **Um Artista da Fome** e **Josefina, a Cantora ou O Povo dos Ratos**, que são analisados com lucidez e em profundidade, com o objetivo de, por um lado, esboçar-lhes um sentido profundo comum subjacente à sua linearidade narrativa e, por outro lado, buscar as divergências que os tematizam. Conceição Hackler conclui, glosando Kafka, que a sua arte "mostra-se como essa cegueira deslumbrante: o momento da representação invade o tecido da vida e assume uma forma de extrema cintilação; mas essa luz vem de fora do palco, vem da própria vida, que, atingida na sua força e no seu poder deixa-se vislumbrar por um átimo de tempo em que arte e vida intersectam-se e encontram-se para em seguida separarem-se".

Concordamos com a análise de Conceição Hackler, quando ressalta em Kafka o seu aspecto universal. Entretanto, ao tratar das idiosincrasias relacionadas com a identidade judaica do escritor tcheco, sua interpretação diverge da nossa. Para nós, o que se depreende, por exemplo, da leitura dos **Diários** é, ao contrário do que afirma Maria da Conceição Hackler, uma grande ligação com a comunidade judaica: seus amigos, seus amores, suas leituras, sua correspondência, sua convivência com o teatro iídiche cuja influência na obra kafkiana a autora tão bem analisa, suas referências filosóficas e morais, sua freqüentação a cerimônias judias (Pessah, Kolnidre, cerimônias de circuncisão...), seus estudos de hebraico, suas ligações familiares (a mãe, as irmãs, a irmã preferida Ottla...), as reuniões sionistas que frequenta, seu projeto (sionista) de se instalar na Terra Prometida, todos estes relatos estão altamente impregnados pela presença judaica em Kafka. Precisa-se de um mínimo de con

vivência e de intimidade com o judaísmo para captar o verdadeiro sentido das ligações dessa sensibilidade frágil, conflituosa e dividida de Franz Kafka com a sua estirpe. Refere-se a autora à honestidade do "Sionista" Max Brod em declarar a irritação de Kafka ao discutir o Sionismo: "O que é que eu tenho em comum com os judeus? Dificilmente tenho qualquer coisa em comum comigo mesmo". Localizamos essa reflexão à página 277 dos **Diários**, na tradução de Torrieri Guimarães, publicada pela Livraria Exposição do Livro, em notação de 8 de janeiro de 1914, num texto fechado, sem nenhuma alusão ao Sionismo e interpretamo-la como um desabafo do homem incompreendido e oprimido que se sente estranho e isolado no mundo, mais claramente desenvolvido nas anotações de 15 de agosto de 1913, à página 248, para onde remetemos o leitor.

Na verdade, as coisas que Kafka não aceita nos judeus são as coisas que ele não aceita na humanidade; como poderia ele acolher totalmente seus irmãos, se não consegue fazer a paz com a humanidade? Como poderia sentir-se totalmente em comunhão com qualquer grupo se não aceita suas próprias limitações e fraquezas humanas, se, como diz Kafka, tem dificilmente "qualquer coisa em comum" consigo mesmo? Seu ideal não encontra satisfação na vida que leva; suas limitações psíquicas e físicas não o deixam levar a cabo inúmeros projetos. Esta situação o deixa angustiado e ele vê sua vida como algo sem nexos. Em 23 de janeiro de 1922, confia a seu diário, à página 461, que sente inquietude porque até este momento sua "vida resumiu-se em marcar o passo no mesmo lugar, e seu desenvolvimento foi em sua maior parte o desenvolvimento de um dente cariado que se vai desfazendo pouco a pouco". Começou a estudar piano, violino, idiomas, ger

manística e desistiu; numa altura de sua vida tomou, como muitos judeus da época, atitudes anti-sionistas, por achar que a solução às injustiças sofridas pelos judeus se encontrava na conquista das autonomias política e cultural dentro dos países onde residiam; a autonomia cultural tendo sua maior expressão na língua iídiche e na literatura e no teatro expressos nessa língua que ele, na época, considerava o maior instrumento de coalescência da identidade judaica. Mais tarde, quando entendeu que esta atitude não poderia dar seus frutos, tornou-se sionista e começou a estudar hebraico, mas também não teve forças para levar adiante esses projetos, da mesma forma que abandonou suas tentativas de se dedicar a passatempos tais como a jardinagem e a carpintaria. Até suas tentativas de casamento, diz ele, malograram. Esta angústia em si é uma manifestação do espírito profundamente judaico de Franz Kafka, pois para o judaísmo a salvação não se consegue antes de tudo através da fé e da crença e sim pela ação; o importante é o conteúdo e o significado do comportamento humano. Uma vida sem nexos não é aceitável para o judeu, pois judaísmo é essencialmente uma maneira de viver.

Em síntese, nossa análise nos leva a reafirmar os estreitos laços de Kafka com suas origens judaicas e na maturidade de sua vida, com o movimento nacionalista sionista. Isto transparece constantemente, embora de maneira contida e pouco prolixa nos **Diários**. Em 10 de outubro de 1911 (p.63), ele declara: "Na sinagoga de Pinkas senti-me incomparavelmente mais **comovido** pelo judaísmo". Em 5 de outubro do mesmo ano (p.70), diz: "O espetáculo desta dama que, em razão de ser judia, nos atraía, a nós outros espectadores pelo fato de sermos judeus...". Em 11 de março de 1915, às páginas 368 e 369, Kafka relata no seu diário uma reunião entre ju

deus russos e ocidentais onde se procura entender os ideais sionistas e melhorar as relações entre as duas comunidades. Apesar das incompreensões e das fraquezas humanas a^í exp^{res} sas e que o deixam retraído, "como se fosse de madeira, uma vara no meio do salão", ele termina seu relato afirmando que o sentimento que o domina no momento é a **esperança**. Em 28 de janeiro de 1922, à página 465, uma imagem muito sintomática é confiada aos diários: "...há muito tempo que estou no deserto... e Canaã aparece-me como a única Terra Prometida..."

Neste segundo número da revista *Estudos*, Franz Kafka renasce entre nós pelas análises de especialistas da literatura que, sem dúvida, trazem novas ferramentas para a leitura de sua temática. Regozijamo-nos também pela oportunidade que tiveram o Instituto Cultural Brasil-Alemanha e o Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia de colaborar na apresentação da obra de um dos mais ilustres escritores de nosso século. Mais uma vez, a literatura nos une através da busca incessante e da compreensão da experiência humana.

Salvador, 22 de outubro de 1984.

FRANZ KAFKA: SEMPRE ATUAL

Bohumila Araújo



RESUMO

Este trabalho lembra que em 1983 transcorreram 100 anos de nascimento de Franz Kafka, judeu praguense que nasceu austríaco e morreu tcheco. São apresentados os dados biográficos indispensáveis para uma melhor compreensão da obra deste autor do absurdo, sendo analisado, entre outras coisas, o ambiente insular da comunidade judaica praguense na época da transição do século XIX para o atual, situação de Kafka no Tempo e no Espaço. Também é estudada a influência exercida por vários autores e filósofos na sua obra, com base na recente descoberta de uma parte da biblioteca particular de Kafka, adquirida pelo Instituto para o Estudo da Literatura Alemã de Praga da Universidade de Wuppertal

(Alemanha Ocidental). Procura-se mostrar porque a obra deste autor, apesar de difícil e hermética, continua tão atual, atraindo cada vez mais leitores.

INTRODUÇÃO

Em 1983 no mundo inteiro transcorreram homenagens por ocasião do centenário de nascimento de Franz Kafka, um dos mais importantes fenômenos da moderna literatura mundial. A seguir, em 1984, a 3 de junho, foi lembrado o sexagésimo aniversário da morte deste autor que se mantém em destaque e cuja lembrança continua sempre atual.

Hã três países que clamam para si o autor: Áustria — pois Praga, lugar onde Kafka nasceu em 3 de julho de 1883, pertencia na época ao Império Austro-Húngaro; Alemanha — por ter escrito em língua alemã; Tchecoslováquia — por ter nascido e vivido em Praga, que, a partir de 1918 — data do desmoronamento do Império Austro-Húngaro e surgimento de vários estados independentes (Áustria, Hungria, Tchecoslováquia e Reino dos Sérvios, Croatas e Eslovenos — mais tarde a Iugoslávia) — tornou-se a capital da Tchecoslováquia.

Kafka pertence ao grupo dos escritores praguenses que, apesar de haverem nascido e residido na capital da Boêmia, escreveram em alemão. Franz Kafka, Gustav Meyrink, Karl Hans Ströbl, Max Brod e outros fazem parte da transição do século XIX para o atual, presenciando, portanto, os últimos anos da existência da poderosa Monarquia dos Habsburgos.

A atmosfera misteriosa de uma Praga gótica, suas ruazinhas estreitas e sinuosas, passagens inesperadas através dos antigos casarões interligando várias ruas e praças, igrejas e sinagogas, escritórios sinistros cheios de papéis

empoeirados da complexa máquina burocrática da velha monarquia, cais do rio Moldava, jardins barrocos, lendas e tradições — tudo isto ambienta as visões de Kafka, marcando-o de uma maneira inconfundível.

Gustav Janouch em suas *Conversas com Kafka* (*Gespräche mit Kafka*) diz:

Eu ficava freqüentemente estupefato diante dos conhecimentos profundos que Kafka tinha dos diversos monumentos da cidade. Conhecia bem não só os palácios e as igrejas, mas também as mais escondidas das casas de passagens da cidade velha. Sabia os nomes antigos das casas mesmo quando suas velhas tabuletas tinham sido retiradas da entrada e colocadas no museu municipal, na Rua Na Pořici (em alemão: Graben). Kafka decifrava nas paredes das velhas casas a história da cidade. Arrastava-se pelas ruelas tortuosas naqueles pequenos patios internos em forma de funil que existem na velha Praga e que Kafka chamava de 'escaradeiras de luz'.

Gustav Janouch, companheiro das caminhadas de Kafka pela Praga antiga, lembra um episódio curioso da visita que junto fizeram à igreja de São Tiago que fica ao lado do pátio de Týn:

Entramos naquela igreja, cujas três naves estão entre as mais longas entre as igrejas de Praga. Perto da entrada, à esquerda, no fim de uma comprida corrente que pende da arcada, percebe-se um osso escurecido pela fumaça, onde subsistem fragmentos ressecados de carne e de tendões, o todo evocando por sua forma os tristes restos de um antebraço humano. Conta-se que seria o de um ladrão, de quem foi cortado no ano de 1400, ou logo depois da Guerra dos Trinta Anos, para pendurá-lo na igreja a fim de perpetuar a lembrança da história que se concluiu por aquele ato atroz e que, segundo velhas crônicas e uma tradição oral bem viva, seria a seguinte:

Naquela igreja, que comporta de resto ainda hoje um número importante de pequenos altares laterais, encontrava-se em um deles uma estátua de madeira da Virgem Maria, que estava coberta de colares feitos de peças de ouro e prata. Fascinado pelo tesouro, um mercenário que tinha deixado o serviço, escondera-se num confeccionário para esperar o fechamento da igreja. Depois, deixando seu esconderijo, aproximara-se do altar, subira num tamborete que servia ao maceiro quando este acendia as velas, e esticara a mão para tentar arrancar o enfeite da estátua. Mas sua mão paralisou-se. Era a primeira vez que o ladrão se introduzia assim numa igreja, e ele pensou que era a estátua que o segurava pela mão. Tentou soltar-se, mas não conseguiu. Quando pela manhã o maceiro o descobriu, esgotado, sobre o tamborete diante do altar, alertou os monges. Ao pé do altar onde a estátua da Virgem continuava a manter o ladrão lívido de terror e dor, viu-se logo reunir-se uma multidão em preces. Estavam lá o burgomestre e alguns funcionários da cidade velha. O maceiro e os monges tentaram arrancar a mão do ladrão da estátua. Não conseguiram. O burgomestre então apelou para o carrasco, que de um só golpe de gládio cortou o antebraço do ladrão. Então 'a estátua largou também a mão'. O antebraço caiu no chão. Alguns dias mais tarde, o mercenário foi condenado por sacrilégio a uma longa pena de prisão. Depois de cumpri-la, ingressou como irmão leigo nos franciscanos. A mão cortada foi pendurada a uma corrente perto da tumba do funcionário Scholle von Schollenbach. No pilar vizinho a fixou-se um quadro ingênuo representando o acontecimento, acompanhado de uma legenda em latim, em alemão e em tcheco.

Kafka levantou os olhos para o coto encarquilhado, considerou-o um momento com interesse, deu uma olhada no painel que descrevia o milagre, depois dirigiu-se para a saída. Fui atrás.

— É atroz — disse-lhe eu. — Em vez de milagre da Virgem, era naturalmente um espasmo tetânico.

— Mas o que o provocou? — disse Kafka. Re

pliquei:

— Provavelmente uma súbita inibição. O sentimento religioso do ladrão, ocultado por seu desejo das jóias da madona, foi subitamente despertado por seu gesto. Aquele sentimento era mais poderoso do que imaginara o ladrão. Foi ele que paralisou a mão.

— Claro — disse Kafka, pegando-me pelo braço. — A nostalgia do divino, o temor — que a acompanha — de profanar o santuário e a necessidade inata de justiça: tantas forças poderosas e invencíveis que, em cada homem, se elevam logo que ele age contra ele. Elas constituem um regulador moral. Um criminoso deve então sempre começar por triunfar sobre essas forças interiores antes mesmo de chegar a cometer uma ação criminosa. Assim cada crime começa por um ato psíquico de automutilação. Esse ato, o mercenário pilhador de estátua não pôde consumir. Eis o que paralisou sua mão. Ela foi bloqueada por seu sentimento da justiça. E a intervenção do carasco não foi para ele tão atroz quanto você pensa. Ao contrário, o terror e a dor deram-lhe alívio e salvação. O gesto físico do carasco era o substituto da automutilação psíquica. Assim aquele pobre mercenário, incapaz de despojar até um boneco de madeira foi liberado daquele bloqueio que lhe infligia sua consciência moral. E pôde permanecer um homem.²

ANOTAÇÕES BIOGRÁFICAS

Para entender melhor a obra de Kafka se faz necessário conhecer alguns dados biográficos do autor.

A vida de Franz Kafka foi de um típico pequeno burguês. O pai, Hermann Kafka³, era comerciante judeu de origem humilde; a mãe, Julie, descendia da educada e abastada

burguesia judia, da tradicional família Löwy. Franz, nascido em 1883, era o primogênito do casal. Depois dele ainda viriam dois irmãos, Georg (nascido em 1885, falecido com 6 meses), Heinrich (nascido em 1887, vitimado pelo sarampo com um ano e meio de idade) e três irmãs, Gabriela (Elli, nascida em 1889), Valeria (Valli, 1890) e Ottilie (Ottla, 1892). Todas as três irmãs de Franz Kafka morreram em campo de concentração nazista durante a II Guerra Mundial.

Kafka cursou escolas alemães (alemão era língua oficial do Império Austro-Húngaro, do qual Boêmia e Morávia fizeram parte desde 1620 até 1918). Sempre dominado pela forte figura do pai, viu-se encaixado na comunidade judia que vivia cercada por todos os lados pelos elementos da cultura e tradição tchecas. Judeu entre os católicos e protestantes, falando alemão, língua odiada por muitos tchecos pelo fato de ter sido imposta como idioma oficial durante quase 300 anos. Às vezes desprezado na sua condição de judeu, lembrando os "pogroms" dos antepassados, tentava se afirmar e encontrar a sua identidade como judeu e como tcheco. Era assíduo frequentador do Teatro Judeu, estudava hebraico e mantinha amizade com jovens judeus intelectuais de Praga; procurava instruir-se mais nos assuntos da cultura hebréia, era partidário entusiasta do sionismo, porém, a religião judaica nunca encontrou nele um adepto fervoroso.

Por outro lado, tinha vários amigos tchecos, lia com interesse jornais e revistas literárias em tcheco (apesar de ter dificuldade em falar esta língua) e conhecia bem a literatura da Boêmia e da Morávia. No Arquivo Literário do Museu Nacional de Praga há vários manuscritos de Franz Kafka em tcheco — trata-se sobretudo de petições e alguns curtos bilhetes pessoais. Nos **Diários** e nas **Conversas com Kafka**, de Gustav Janouch, fica mais que evidente a impor-

Estudos (2): 17-46, nov. 1984.

tância que Kafka dava às línguas tcheca e hebraica:

A língua é o hálito sonoro da pátria. Mas eu ...sou um grande asmático, já que não sei nem o tcheco nem o hebraico. Estudo um e outro. Mas é como correr atrás de um sonho. Como encontrar fora o que deveria vir de dentro?

.....
Da Rua das Carpas, no bairro judeu, onde nasci, até a pátria, como a distância é imensa!⁴

Cheio de vacilações, o jovem Kafka decidiu, por influência do pai, estudar Direito, formando-se em 1906. A partir de 1908 começou a trabalhar na Seguradora de Acidentes de Trabalho do Reino da Boêmia (**Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt für das Königreich Böhmen in Prag**), onde permaneceu até a sua aposentadoria prematura em 1922, forçada pelo estágio avançado da tuberculose.

A predestinação trágica que se faz sentir em toda a sua obra, pesou também sobre a sua vida sentimental. Não conseguia formar a sua própria família — apesar de que não lhe faltou desejo — duas vezes foi noivo de Felice Bauer, duas vezes desfez o noivado. O terceiro noivado, com a jovem Julia Vohryzek, sofreu o veto do imperioso Hermann Kafka que julgava a noiva de origem humilde demais, indigna de seu filho.

O conflito com o pai foi um dos fatores que mais marcaram a personalidade e obra de Kafka. **A Carta a Meu Pai** documenta a discordância do filho em todos os aspectos sentimentais e atitudes em geral — casamento, educação de filhos, filosofia de vida, religião, relação entre empregador e empregado.

Entre outras acusações, Kafka em **A Carta a Meu Pai** relembra:

Chamavas a teus empregados 'inimigos pagos'; e o eram, porém, ainda antes de o ser, me pa

Estudos (2): 17-46, nov. 1984.

recias agir como seu 'inimigo que paga'. Ali também recebi a lição importante de que po dias ser injusto; em mim mesmo não o teria no tado tão rapidamente, tinha-se acumulado dema siado sentimento de culpabilidade, que te da va a razão; mas ali havia, segundo meu pensa mento infantil, mais tarde logicamente um tan to modificado, mas não demasiado, pessoas es tranhas que trabalhavam para nós e, em retri buição, tinham de viver em permanente temor diante de ti.⁵

Logicamente, ao recusar os padrões estabelecidos e impostos pelo pai, o filho precisava encontrar e construir uma nova base para a sua concepção do mundo — mundo convul sionado do fim do século XIX, mundo novo do século XX. Kafka tentou chegar a novos valores e apesar de não tê-los encon trado, somente esta busca, esta procura angustiante, já é um fato positivo que aproxima o leitor de hoje de Kafka e de sua obra.

No primeiro quarto do nosso século, Praga era uma cidade de intensa vida literária e de muita agitação políti ca. A poderosa Monarquia dos Habsburgos começava a ceder às pressões nacionalistas dos povos que faziam parte do Impé rio. Os Húngaros, os Tchecos, os Eslovacos, os Sérvios, os Croatas e os Eslovenos, todos empenhados na formação de es tados independentes, minaram as bases do complexo sistema administrativo e militar do Império. O atentado de Sarajevo que matou o arquiduque Francisco Ferdinando, herdeiro do tro no da Áustria-Hungria, serviu de estopim da Primeira Guerra Mundial que significou o fim do Império Austro-Húngaro.

As aspirações libertárias representam o tema domi nante nas criações literárias do início do século XX de um grupo mais esclarecido dos escritores e poetas destes povos, evocando glórias do passado e lutas do tempo presente.

Praga desta época valoriza a tradição dos povos

da Boêmia e Morávia e através da literatura, teatro e músⁱ ca tenta fortalecer e aumentar a esfera de influência da lín^gua tcheca.

A partir da formação da República Tchecoslovaca (englobando Boêmia, Morávia e Eslováquia), o país estabele ce o tcheco como idioma oficial e todos os habitantes auto maticamente passam a ser cidadãos tchecoslovacos. A minoria judaica, praticamente sem exceções, opta por permanecer em Praga e continuar as suas atividades de costume. A nobreza, comprometida com o velho regime, vê seus títulos de nobreza abolidos, porém, as suas propriedades são preservadas em sua totalidade. Contrastando com o saudosismo dos velhos tempos por parte da nobreza e o funcionalismo afastado, a tendên cia geral é criticar e ridicularizar tudo ligado com a Mo narquia (basta lembrar **O Bom Soldado Schweik** de Jaroslav Hasek uma sátira hilariante dos dias passados de "velho Se nhor Imperador").

Este clima de turbulências, contradições e modifi cações radicais — euforismo dos republicanos chocando-se com a nostalgia e insegurança dos partidários da Monarquia — tudo isto induz Kafka às incertezas, angústia e dúvidas existenciais.

Na obra de Kafka aparece o fatalismo, marcado por uma relação amistosa com a morte. É uma característica da literatura alemã praguense que já se havia manifestado an tes, por exemplo, nos poemas de R.M. Rilke. **Os Diários** e inúmeros contos, entre eles, **O Sonho**, ilustram bem este relacionamento fatídico entre o autor e a morte.

Kafka não tinha ambições literárias, não se julga va artista e escrevia mais por sentir a necessidade de docu mentar as suas angústias e suas lutas internas. No seu diá rio, Franz escreve em 3 de outubro de 1911:

A consciência das minhas faculdades poéticas, assim à noite como de manhã é incontrollável. Tenho a impressão de que sou revolvido até o íntimo do meu ser e posso retirar de mim mesmo aquilo que me pareça bom. Este modo de induzir as forças para continuamente deixá-las improdutivas força-me a refletir na minha união com B. Também nesse caso produziam-se emissões, as quais, não podendo ser liberadas, devem, girando sobre si próprias, destruír-se, ao passo que aqui se trata — e nisso consiste a diferença — de forças mais misteriosas e do meu derradeiro recurso.⁶

Em 1920 Kafka conheceu uma jovem intelectual tcheca, Milena Jesenskā, que lhe pediu licença de traduzir alguns dos seus trabalhos do alemão para o tcheco. Milena casou contra a vontade do pai católico com o judeu Ernst Polak e foi morar em Viena onde o seu casamento começou cedo a fracassar. Entre ela e Kafka houve uma intensa troca de correspondência e a amizade se transformou num apaixonado amor.

Kafka escreve a Milena:

Contigo no coração posso suportar qualquer coisa, e se alguma vez te escrever que os dias sem cartas tuas eram desesperantes, em realidade não é exato, apenas eram desesperadamente pesados, o barco era pesado, o mar de fundo desesperante, mas continuava navegando sobre tua corrente. Apenas uma coisa não posso suportar, Milena, sem tua ajuda especial: o "temor", sou demais débil para isso, não posso nem sequer contemplar de fora esse monstro, me cobre e me arrasta.⁷

Além da correspondência, os dois também se visitaram várias vezes. Kafka, porém, não teve de novo coragem de assumir este relacionamento e deu a desculpa que "para tal amor já era tarde demais". Em outubro de 1921 Kafka entregou a Milena todos os seus diários e vários manuscritos, enviando assim a grande confiança que tinha nela.

Kafka teve o primeiro acesso de tuberculose em 1917 (o que serviu como pretexto para cancelar o segundo noivado com Felice Bauer) e desde essa data cada ano passava uma temporada no campo, junto ao mar ou nas montanhas. Quando a doença se acentuou, voltava em intervalos regulares aos sanatórios para tuberculosos.

Em fins de 1923 conheceu em Múritz, no mar Báltico, a jovem Dora Diamant, cuja natureza abnegada, ingénua e dedicada o atrai de uma maneira irresistível. Quando o pai de Dora se recusou a dar o consentimento para o casamento, porque Kafka não era na sua opinião bastante bom judeu, respeitador da religião judaica, Kafka e Dora alugaram um apartamento em Berlim e passaram lá alguns meses de plena felicidade. Finalmente Kafka tinha o seu próprio lar, livrando-se da eterna convivência e dependência do pai e da família.

Porém, a saúde de Kafka de repente piorou. Voltou para a casa dos pais em Praga, mas dentro em breve teve de ser internado no sanatório de Wiener Wald. Lá é constatada também a tuberculose de laringe e fica evidente que os seus dias estão contados. O paciente é levado pelo seu fiel amigo Max Brod e sua companheira Dora Diamant para a famosa clínica da Universidade de Viena. Por fim é transportado para o sanatório em Kierling, perto da capital austríaca. Lá recebe os melhores cuidados médicos do jovem amigo Dr. Robert Klopstock que conta com a ajuda da incansável Dora. Franz Kafka morre em 3 de junho de 1924 (exatamente um mês antes do seu 41º aniversário). Seu corpo é transportado de volta a Praga e em 11 de junho enterrado no Cemitério Judeu de Strasnice.

dos círculos de literatos em Berlim e em Praga.

Por exemplo, Otto Maria Carpeaux, que foi provavelmente o único cidadão brasileiro (naturalizado! — sua origem era austríaca) a conhecer pessoalmente Kafka durante uma reunião literária em 1920, em Berlim, lembra como foi apresentado, na ocasião, ao "rapaz franzino, magro, pálido e taciturno" que despertou o seu interesse com seu olhar misterioso e perscrutador. Ao indagar de quem se tratava, recebeu a seguinte informação: "É de Praga. Publicou uns contos que ninguém entende. Não tem importância!..."

Na época nazista, porém, quando a impressionante e visionária prosa de Kafka ficou proibida na Alemanha de Hitler por se tratar de um autor judeu, a pujança da sua obra chamou atenção e fez se impor com uma força incrível, começando a penetrar em outros países. O realismo sóbrio com que o autor constrói o simbolismo das situações mais absurdas e angustiantes, envolveram milhares de leitores. O sucesso da obra de Kafka explodiu inicialmente na França, detonado por André Breton, Albert Camus e Jean-Paul Sartre, obtendo a seguir uma grande repercussão na Inglaterra e nos Estados Unidos. No presente, é, sem dúvida, um dos autores mais discutidos e estudados da literatura moderna e as publicações sobre ele e a sua obra de longe superam em número a sua própria produção literária.

É mais que coincidência que no início de 1983, ano que marcou o centenário de nascimento do autor, o Instituto para o Estudo da Literatura Alemã de Praga da Universidade de Wuppertal (República Federal Alemã) adquiriu de um vendedor de Munique os livros da biblioteca particular de Franz Kafka. Esta biblioteca tinha desaparecido durante a Segunda Guerra Mundial e não havia nenhum vestígio sobre o seu destino.

Estudos (2): 17-46, nov. 1984.

Primeira página do manuscrito de **A Metamorfose**

A coleção contém clássicos alemães (Goethe, Schiller), nove volumes de Shakespeare e o conjunto da obra de Dostoiévski. Há também livros dos seus amigos Max Brod e Franz Werfel. Esta descoberta está sendo aproveitada para pesquisas e estudos que possam fornecer mais detalhes sobre a obra. (Na coleção encontra-se, por exemplo, um livro infantil **O Besouro** cujos elementos podem ter sido úteis para certas passagens de **Metamorfose**; outro livro que está ligado com a temática trabalhada por Kafka é um livro de viagens **América, Hoje e Amanhã** do húngaro Arthur Holitscher).

Artigo publicado no **Jornal do Brasil** de 17/1/83 informa que o Instituto de Wuppertal começou em 1975 a estudar a literatura alemã que floresceu em Praga antes que os escritores, a maioria dos quais judeus (como Kafka), viam ou foram mortos pelos nazistas. O mesmo jornal informa que o Instituto de Wuppertal está preparando edições comentadas de toda a obra de Kafka e os primeiros volumes já foram publicados pela Editora S.Fischer da R.F.A. Também em Praga, na Universidade de Carlos, sob a coordenação do professor Eduard Goldstücker⁹, foi desenvolvida, a partir de 1962, uma importante pesquisa sobre Kafka e sobre a literatura praguense escrita em alemão. Este trabalho foi bruscamente interrompido em 1968 quando o professor Goldstücker emigrou para Londres em consequência da invasão dos países do Pacto de Varsóvia que vieram para acabar com a inesquecível Primavera de Praga.

A preparação dos textos comentados foi e continua sendo de máxima importância, pois grande parte da obra de Kafka ficou inacabada — é o caso, sobretudo, dos três romances (**O Processo**, **O Castelo** e **América**) e alguns ensaios e

contos. Em forma de fragmento ficou também a única peça teatral de Kafka — **Der Gruftwächter** (**O Guarda do Túmulo**¹⁰), escrito entre 1916-17, onde detectamos forte influência de neoromantismo. A causa não foi somente a morte prematura do autor: Kafka simplesmente com frequência interrompia a narração porque não sabia como continuar e como terminar os seus trabalhos. Episódio segue episódio — como nas epopéias, nos romances picarescos ou nas histórias em quadrinhos. Às vezes é possível inverter a ordem dos capítulos porque cada capítulo-episódio costuma repetir a situação básica. Parece que Kafka não tinha certeza qual seria a melhor solução dos problemas expostos; frequentemente reescrevia várias vezes a mesma página, modificando a estória; às vezes parava o trabalho por completo para continuá-lo meses ou anos mais tarde.

Sem querer diminuir o valor da iniciativa de Max Brod que juntou e editou postumamente a obra de Kafka, impõe-se a pergunta se é possível aceitar sem quaisquer restrições a seleção e as montagens feitas por este grande amigo e admirador do falecido autor. É necessário estudar mais detalhadamente os originais, fazendo profunda análise comparativa dos textos. É exatamente os resultados das pesquisas realizadas no Instituto de Wuppertal e as consequentes edições comentadas deveriam contribuir de uma maneira decisiva a esta análise da obra e da personalidade de um escritor tão complexo como Kafka.

No seu livro **Franz Kafka**, Max Brod cita alguns dos escritores preferidos de Franz: Kleist, Hamsun, Flaubert, Hess, Emil Strass, Wilhelm Schäfer, Wilhelm Speyer, Gogol, Dostoiévski, Tolstoi e os escritores tchecos Hasek e Bozena Nemcova.

O escritor que exerceu maior influência em Kafka, *Estudos* (2): 17-46, nov. 1984.

é, na opinião de Max Brod, o prussiano Heinrich von Kleist, autor de **Michael Kohlhaas**, **A Marquesa de O.** e **Príncipe de Homburg**.

O próprio Kafka confessou que conscientemente es tudava e aprendia o estilo cristalinamente puro de Kleist que usa realismo de detalhes para contar histórias obscuras, misteriosas, absurdas e incompreensíveis.

Max Brod também encontra situações análogas entre a obra clássica da literatura tcheca **Babicka (A Avó)** de Bo zena Nemcova e **O Castelo** de Franz Kafka. O castelo da duque sa de Babicka domina e determina a vida da população de to da uma região: onipresente mas inacessível, o poder abstru to de uma duquesa bondosa rege os destinos dos seus súditos. Brod explica que Kafka conheceu este clássico da literatura tcheca já no ginásio alemão onde o livro fazia parte do en sino do tcheco (como uma língua complementar recomendada). Outro escritor cuja influência marcou várias passagens da obra de Kafka é o clássico russo, F.M. Dostoievski (autor, entre outros, de **Crime e Castigo**, **O Idiota** e **Os Irmãos Karamazov**).

Como já foi observado, todos os três romances de Kafka — **O Processo**, **O Castelo** e **América** — ficaram inacaba dos. Sobretudo **América** é, na realidade, somente um fragmen to da obra intencionada.

O Processo é considerado a obra principal de Kafka e foi em grande parte terminado pelo próprio autor. O prota gonista do romance é preso e julgado por um tribunal miste rioso e, sem conseguir saber qual o crime que cometeu, é con denado e executado.

O Castelo é a história de um agrimensor que em vão tenta obter a licença das autoridades desconhecidas, resi dentes no inacessível castelo, para poder estabelecer-se

na aldeia e exercer sua profissão.

América (cujo título original era **O Desaparecido**) conta experiências de um jovem emigrante alemão. Depois de uma demorada viagem no transatlântico, o jovem Karl Rossmann chega aos Estados Unidos onde tenta várias profissões e vi ve dramáticos e cômicos episódios. O primeiro capítulo do romance é formado pelo episódio em torno da briga com o co mandante do navio em defesa de um foguista injustiçado. É o regresso ao tema trabalhado pelo autor já em 1912 — trata-se do conto **O Foguista** publicado pela primeira vez em 1913.

Ao analisar os personagens criados por Kafka, che ga-se à conclusão que todos representam o seu autor. Todos são funcionários, artistas ou comerciantes. A sua vida nor mal, em geral, é interrompida por uma situação absurda — prisão, perseguição, metamorfose do homem num inseto, etc. Estas situações simbolizam angústias e sofrimentos, provoca dos pelo sistema apoiado na máquina burocrática, insensível, repressiva e cruel, fazendo a obra de Kafka tão atual. As imagens da vida deformada pela intervenção de leis, decre tos e insensibilidade burocrática, representam uma crítica esmagadora da decadência de uma sociedade onde faltam virtu des essenciais do ser humano, como alegria, esperança, com preensão e compaixão.

Kafka sempre se preocupou com a questão da justi ça, como está ilustrado com **O Processo** e a parábola **Ante a lei**:

Ante a lei há sempre um porteiro. Um campo nês dirige-se a este porteiro solicitando per missão para nela ingressar. O porteiro, por em responde que no momento não pode dá-la. O ho mem reflete um instante, e em seguida pergun ta se lhe darão esta autorização mais tarde.

— É possível — responde o porteiro — mas

não agora...

O camponês tenta olhar por dentro do portão aberto, mas o porteiro o intimida. O camponês tenta conversar e convencer o porteiro a deixá-lo entrar, mas tudo em vão:

... o homem que previdentemente se munira de muitas coisas para sua viagem, sacrifica tudo quanto tem por mais valioso que seja a fim de subornar o porteiro. Este aceita cada uma de las, mas sempre fazendo esta observação: 'Estou aceitando unicamente para evitar que você julgue ter esquecido qualquer meio convincente.'

Durante todos aqueles anos o camponês quase que continuamente tem sua atenção voltada para o porteiro. Esquece-se dos outros, tendo a impressão de que aquele é o único obstáculo impedindo sua admissão à Lei. Amaldiçoa sua má sorte; logo nos primeiros anos ele o faz intrepidamente e em voz alta, mais tarde, quando já velho, limita-se a resmungar. Torna-se infantil, e como no transcorrer de todos os anos ele esteve sempre contemplando o porteiro, aprendeu até mesmo a distinguir as pulgas pulando em sua gola de pele, e suplica-lhes que o auxiliem a mudar a mentalidade de seu dono. Finalmente sua visão começa a declinar e já não sabe se o mundo é realmente tão escuro, ou se são apenas seus olhos que o estão enganando. Tодavia naquela escuridão, torna-se cōscio de uma luminosidade irradiada do portão da Lei de uma forma irreprimível. Agora, porém, já não lhe resta muito tempo de vida. Antes de morrer, todas as experiências por ele vividas naqueles anos intermináveis, aglomeram-se em seu cérebro, levando-o, entretanto, sempre para o mesmo ponto, uma pergunta que ainda não fizera ao porteiro. Acena-lhe para que se aproxime, pois já não consegue levantar seu corpo com as juntas enrijecidas. Aquela é obrigado a inclinar-se porque a diferença de altura agora existente entre eles, oferece uma grande desvantagem para o camponês.

— Que está querendo saber agora? — pergunta-lhe o porteiro — Você é realmente insaciável.

— Todos lutam para ter acesso à Lei — ex

plica o homem — por que então durante todos estes anos fui o único a pedir autorização a fim de chegar até ela?

O porteiro reconhece que o homem chegou ao fim, e para que ele compreendesse bem o sentido de suas palavras, grita aos seus ouvidos:

— Jamais alguém poderia ter sido aqui admitido, porque este portão foi feito somente para você. Agora vou fechá-lo.¹¹

O autor consegue aqui um extraordinário efeito trágico, verdadeiramente shakespeariano. O absurdo e a contradição da lógica chegam ao máximo — o porteiro que deveria ter dado informação e ajudado no caminho à justiça, tornou-se um obstáculo intransponível para um homem, que não soube ter coragem de ir diretamente atrás do seu alvo e desperdiçou a vida inteira numa vã e infrutífera espera. Uma advertência aos fracos e indecisos que se entregam sem questionamento e sem luta ao que parece ser a sua predestinação.

Franz Kafka conhecia bem as angústias e desespero daqueles que andam à procura da justiça — ele, que durante anos trabalhou na Seguradora de Acidentes de Trabalho e diariamente via passar por suas mãos dezenas de petições que escondiam atrás de frases secas e formais verdadeiros dramas humanos.

No fim da vida, Kafka chegou a superar o fatalismo, segundo o qual o homem nada pode fazer para mudar o seu destino — tanto na sua obra como na sua própria existência. Ele consegue assumir a sua relação com Dora Diamant, último amor da sua vida, formando o seu lar independente — ainda que tenha sido por tão pouco tempo. E o agrimensor K. do **O Castelo**, sua derradeira criação literária, decide iniciar uma luta para mudar o seu destino e a ordem pré-estabelecida. E mesmo que sua luta não termine em vitória, há indícios de que o seu esforço não foi de todo inútil.

Uma obra que precisa ser mencionada à parte, é o conto **A Metamorfose** (*Die Verwandlung*). Esta verdadeira jóia literária aborda com uma força impressionante o drama de um indivíduo rejeitado pela família e pela sociedade. O protagonista se vê de um dia para outro transformado num inseto, é menosprezado e repellido em sua própria casa, incompreendido por aqueles que ama e que deveriam amá-lo. Justapondo os elementos altamente cômicos ao lado dos trágicos, o autor consegue os efeitos de extraordinária força.

Com seu simbolismo e comicidade Kafka agride sistemas — família, sociedade, religião. Não usa simbolismo de palavras ou frases. Trata-se de simbolismo mais profundo que pode ser observado em certas obras filosóficas dos pensadores da Idade Média — é simbolismo de narrativa como um todo. Kafka descreve num estilo claro e concreto uma realidade cujo significado parece escapar às vezes a ele mesmo. Na superfície as histórias são compreensíveis a todos — a luta pela sua interpretação começa quando se trata de explicar o seu sentido.

Para toda a obra de Kafka é característica uma amargura pelo fato de ser encaixado numa sociedade cujas leis desrespeitam ou violentam o ser humano. Por isso continua tão atual e procurado pelos leitores de hoje. Quem de nós não sofreu na própria pele alguma injustiça, não conheceu de perto os absurdos de certas leis, normas, decretos e regras artificialmente criadas que às vezes podem levar ao desespero os ingênuos e indefesos cidadãos. Quem não conheceu alguma repartição onde os eficientes funcionários se esmeram em complicar o que poderia ser simples e fazer insolúvel o que poderia ser fácil de resolver. "Situação kafkiana" é hoje em dia um termo frequentemente usado e significa uma situação incompreensível, absurda e irracional.

Estudos (2): 17-46, nov. 1984.

nal, indo contra toda a lógica da mente sã.

Para Kafka é típico também o sentimento de culpa — uma culpa sem motivo e sem razão. Esta culpa absurda e ao mesmo tempo visionária tomou uma forma drástica e concreta durante a Segunda Guerra Mundial, quando o simples fato de ser judeu passou a ser uma culpa para a qual se aplicavam os castigos mais terríveis e inimagináveis. Era uma culpa que não podia ser evitada, nem escondida. Era um perigo que avançava cruelmente, destruindo milhares de inocentes. Correligionários de Franz, parentes, amigos — entre eles as irmãs de Kafka — tiveram de pagar com a própria vida a culpa de terem origem judaica. O mesmo destino trágico teve também Milena Jesenská, o grande amor da vida de Kafka, por ser casada com um judeu. (Será que Kafka já previa toda esta crueldade apocalíptica do poder totalitário, quando na **Carta ao Meu Pai** rejeita o poder absoluto dos tiranos, "cujo direito se baseia na sua pessoa e não no seu pensamento"?)

A obra de Kafka pode ser explicada através da análise sociológica, estética, psicológica ou teológica. É necessário, porém, ver Kafka também como filósofo, pois os seus pensamentos penetram até as mais profundas bases da existência humana.

Kafka oferece uma larga escala de experiências humanas sobre o mundo — filosofia concreta da existência. Na obra dele é possível detectar elementos do desejo Socrático do conhecimento, sobretudo do autoconhecimento, e há fortes vestígios do estoicismo dos antigos filósofos.

Kafka procura expressar um mundo subjetivo onde a emoção dominante é culpa, medo, impotência e incompreensão. Esta atitude de medo perante as forças anônimas que dominam o destino humano parece ter vindo do filósofo dinamarquês,

Estudos (2): 17-46, nov. 1984.

Sören Kierkegaard (leitura favorita de Kafka) cujo pensamento "É necessário buscar a verdade que não é verdade universal mas uma verdade para mim" fica evidente nas entrelinhas dos escritos de Kafka.

Nos **Preparativos de Bodas no Campo** (*Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*), escrito em 1907 e publicado somente em 1953¹², Kafka textualmente diz: "Die Kunst fliegt um die Wahrheit, aber mit der entschiedenen Absicht, sich nicht zu verbrennen Ihre Fähigkeit besteht darin, in der dunklen Leere einen Ort zu finden, wo der Strahl des Lichts, ohne dass dies vorher zu erkennen gewesen wäre, kräftig aufgefangen werden kann". (A arte voa em torno da verdade, mas com a decidida intenção de não se destruir. Sua capacidade consiste em achar um lugar no vazio escuro, onde o feixe de luz possa ser captado vigorosamente, sem que se possa reconhecer isso antes).

Através de suas descrições e imagens, Kafka nos a aproxima de uma realidade localizada entre o misterioso e o real e se deleita em demonstrar o enigma e relatividade de cada ser humano.

O problema da relatividade fica bem ilustrado pelo miniconto **As Árvores**:

Somos iguais aos troncos das árvores na neve. Aparentemente elas descansam com todo seu garbo, e um ligeiro empurrão bastaria para fazê-las rolar. Não; isto não pode acontecer, pois estão firmemente agarradas ao solo. Mas veja, até isto é apenas aparência.¹³

A atualidade de Kafka reside exatamente na sua tentativa de desmascarar a fachada irreal e falsa da moderna vida mecanizada e burocratizada, atrás da qual fica escondida a genuína realidade do mundo e da vida.

Na procura da verdadeira face da sociedade em que

Estudos (2): 17-46, nov. 1984.

vive, Kafka gosta de mostrar o homem em situações pontilhadas de absurdos que descobrem a estrutura da existência humana e seus valores. São estas situações-limites da morte, sofrimento e medo que tocam as mais íntimas bases do homem e indicam os princípios transcendentais.

A obra de Kafka relaciona assim a existência e a transcendência numa tentativa de esclarecer o caos e condições do ser humano através de um código de simbolismos. E a eterna busca do Kafka — escritor e filósofo — de compreender melhor a condição do homem, chegar mais perto da verdade universal e, sobretudo, fazer este mundo mais humano.

ABSTRACT

This article reminds that the year of 1983 marked the hundredth anniversary of the birth of Franz Kafka, a Jew who was born in Prague as an Austrian citizen and who died a Czechoslovakian. It includes biographical data essential for a better understanding of the work written by this author of the absurd, analyzing, among other things, the insular environment of the Prague ghetto during the transition from the XIXth to the XXth Century, placing Kafka in the Time and in the Space. It also shows the influence exercised by various writers and philosophers on Kafka's works, as documented by the recent discovery of a part of Kafka's private library, purchased by the Institute for the Study of the German Literature Written in Prague of Wuppertal University (West Germany). It demonstrates why the opus of this author, in spite of difficult and hermetic, continues so up-to-date, calling attention of ever increasing number of readers.

NOTAS

- 1 JANOUCH, Gustav. *Conversas com Kafka (Gespräche mit Kafka)*. Trad. Celina Luz. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983. p.57.

Estudos (2): 17-46, nov. 1984.

- 2 Ibid., pp. 58-60.
- 3 Kafka — que em tcheco significa "gralha" — é um nome muito freqüente entre os judeus oriundos da Boêmia e Morávia. Este nome, além de alguns poucos outros, foi distribuído na época do Imperador José II (Imperador de 1765-1790 — filho da Imperatriz Maria Thereza) aos judeus residentes nas partes tchecas do Império para diminuir as hostilidades existentes e facilitar a integração dos judeus com a população tcheca. Vale a pena também mencionar que Hermann Kafka usou a imagem da gralha como o símbolo do seu estabelecimento comercial.
- 4 JANOUCH, Gustav. *Conversas com Kafka*. Trad. Celina Luz, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983, p.167.
- 5 KAFKA, Franz. *Carta a Meu Pai* (Brief an den Vater). Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo, Exposição do Livro, 1967, p.43.
- 6 KAFKA, Franz. *Diários* (Tagebücher). Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo, Exposição do Livro, s.d., p.66.
- 7 KAFKA, Franz. *Cartas a Milena* (Briefe an Milena). Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo, Exposição do Livro, 1965, p.131.
- 8 Max Brod nasceu em Praga em 1884 e faleceu em 1968 em Tel-Aviv (Israel). Igualmente como Kafka, Max Brod era judeu, formado em Direito e funcionário público. Ele mesmo autor de vários romances, entre os quais *O Caminho de Tycho de Brahe até Deus*, de peças teatrais (*Despedida da Juventude*, *Galileu na Prisão*), de vários ensaios sobre o sionismo e até composições musicais, entre as quais se destaca *Requiem Hebraicum*. A obra mais importante de Max Brod foi, porém, a preservação dos manuscritos de Kafka — *O Processo*, *O Castelo*, *Durante a Construção da Muralha da China*, *América* e os seus *Diários*. Em vez de queimar os originais como solicitara Kafka no seu leito de morte, Max Brod resolveu entrar no labirinto da complexa obra do seu amigo falecido, reler e arrumar às vezes nebulosos textos, preparando-os para as subsequentes edições que despertariam tanto interesse e dariam início a uma verdadeira "kafkomania".
- 9 Eduard Goldstücker — germanista tcheco, um dos idealizadores e principal organizador da lendária Conferência de Liblice sobre Kafka em 1963, da qual participaram, entre outros, Roger Garaudy, Ernst Fischer, Roman Karst, Anna Seghers, Werner Mittenzwei, Ernst Schumacher e Kurt Krolop.
- 10 Interessante lembrar que esta peça foi encenada aqui na Bahia faz uns dez anos, sob a direção de Álvaro Gui

- marães, tendo nos papéis principais Eduardo Cabús e Sônia Pereira.
- 11 KAFKA, Franz. Ante a Lei (conto) In: *A Colônia Penal*. Trad. Syomara Cajado. São Paulo, Nova Época Editorial, s.d., p.62-64.
- 12 KAFKA, Franz. *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass*. Frankfurt am Main, 1953, p.104.
- 13 KAFKA, Franz. As Árvores (miniconto) In: *A Colônia Penal*. Trad. Syomara Cajado. São Paulo, Nova Época Editorial, s.d., p.33.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Bohumila. Franz Kafka. *Jornal do Brasil*. Caderno B, 18/6/1984.
- ARAÚJO, Guido. Kafka e sua noiva Felice. *Jornal da Bahia*. 29 Caderno, 8/5/1970.
- _____ & GOLDSTÜCKER, Eduard. Franz Kafka não pertence a nenhum ismo. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, 1(3): 149-154, 1965.
- BROD, Max. *Franz Kafka*. Trad. tcheca Josef Cermak e Vladimir Kafka. Praga, Odeon, 1966.
- BUCK, Theo; DURZAK, Manfred & STEINBACH, Dietrich. *Zu Franz Kafka*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1979.
- CARPEAUX, Otto Maria. Meus Encontros com Kafka. In: *Vinte e Cinco Anos de Literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- _____. O Silêncio de Franz Kafka. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 12/3/1966.
- CARVALHAL, Tânia Franco; DACANAL, José Hildebrand & SCHÜLER, Donald; STOCK, Rudolf M. *A Realidade em Kafka*. Porto Alegre, Editora Movimento, 1973.
- COSTA, Flávio Moreira da. *Kafka, o profeta do Espanto*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1983.
- FRÖES, Leonardo. Um Espelho do Mundo Absurdo. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 2/7/1983.
- GOLDSTÜCKER, Eduard. *Na tema Franz Kafka*. Praga, Ceskoslovenský spisovatel, 1964.
- _____. ; KAUTMAN, Frantisek; REIMAN, Pavel (editores). *Franz Kafka*. (Conferência de Liblice). Praga, Nakladatelství Akademie Ved, 1963.
- HASEK, Jaroslav. *Aventuras do Bravo Soldado Schweik* (Osudy dobrého vojáka Švejka). Trad. Dalton Boechat. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

- . HELLER, Erich. *Kafka*. Prefácio e tradução p/português James Amado. São Paulo, Cultrix, 1976.
- . JANOUCH, Gustav. *Gespräche mit Kafka*. Frankfurt, S. Fischer Verlag, 1951.
- . _____. *Kafka m'a dit*. Trad. p/francês Clara Malraux. Prefácio de Max Brod. Paris, Calmann-Lévy, 1952.
- . _____. *Conversas com Kafka*. Trad. p/português Celine Luz. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1983.
- . JESENSKÁ, Milena. Franz Kafka. *Národní Listy*. Praga, 6/6/1924.
- . KAFKA, Franz. *América (Amerika)*. Trad. p/português Maria F. Fonseca. Lisboa, Livros de Bolso Europa-América, 1977.
- . _____. *Carta a Meu Pai (Brief an den Vater)*. Trad. p/português Torrieri Guimarães. São Paulo, Exposição do Livro, 1967.
- . _____. *Cartas a Milena (Briefe an Milena)*. Trad. p/português Torrieri Guimarães. São Paulo, Exposição do Livro, 1965.
- . _____. *O Castelo (Das Schloss)*. Trad. p/português Torrieri Guimarães. São Paulo, Tema, 1964.
- . _____. *A Colônia Penal (In der Strafkolonie)*. Trad. p/português Syomara Cajado. São Paulo, Nova Época Editorial, s.d.
- . _____. *Os Melhores Contos (Erzählungen - Auswahl)*. Trad. p/português A. Serra Lopes, Lisboa, Arcádia, 1962.
- . _____. *Diários (Tagebücher)*. Trad. p/português Torrieri Guimarães. São Paulo, Exposição do Livro, s.d.
- . _____. *A Metamorfose (Die Verwandlung)*. Trad. p/português Marques Rebelo, Rio de Janeiro, 1971.
- . _____. *A Metamorfose (Die Verwandlung)*. Trad. p/português Syomara Cajado. São Paulo, Nova Época Editorial Ltda., s.d.
- . _____. *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass*. Frankfurt, A.M., S. Fischer Verlag, 1953.
- . _____. *Beschreibung eines Kampfes (Novellen. Skizzen. Aphorismen)*. Frankfurt A.M. S. Fischer Verlag, 1958.
- . _____. *La Muralla China (Beim Bau der chinesischen Mauer)*. Trad. p/espanhol Alfred Pippig y Alejandro Ruiz Guinazú. Buenos Aires, Alianza, 1973.
- . _____. *Parábolas e Fragmentos (Auszug aus dem Werk)*. Trad. p/português Geir Campos. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1967.
- . _____. *Der Prozess*. Frankfurt A.M., S. Fischer Verlag, 1958.

- . KAFKA, Franz. *O Processo (Der Prozess)*. Trad. p/português Torrieri Guimarães, São Paulo, Tema, 1964.
- . _____. *The Trial (Der Prozess)*. Trad. p/inglês Willa e Edwin Muir. Londres, Secker & Warburg, Penguin Books, 1956.
- . _____. *Cartas a Felice y otra correspondencia de la época del noviazgo (Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit)*. Trad. p/espanhol Pablo Sorozábal Serrano. Madrid, Alianza Editorial, 1979, 3 volumes.
- . KLEIST, Heinrich von. *Novelas (Michael Kohlhaas; Die Verlobung in St. Domingos; Die Marquise von O. ... e Das Erdbeben von Chile)*. Trad. p/português Otto Schneider e Paulo e Souza Queirós. São Paulo, Ed. Melhoramentos, s.d.
- . KONDER, Leandro. *Kafka: vida e obra*. Rio de Janeiro, Editoras José Álvaro/Paz e Terra, 1974.
- . NEMCOVÁ, Bozena. *A Avó (Babicka)*. Trad. Ruth Salles. Edições O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 1958.
- . NUNES, Danilo. *Franz Kafka: vida heróica de um anti-herói*. Rio de Janeiro, Edições Bloch, 1974.
- . ROSENFELD, Anatol. *Kafka hoje. O Estado de São Paulo*. Suplemento Literário, 12/3/1966.
- . TELLES, Lygia Fagundes. *Kafkandura. O Estado de São Paulo*. Suplemento Literário, 12/3/1966.
- . UNSELD, Joachim. *Franz Kafka: Ein Schriftstellerleben*. Viena, Carl Hauser Verlag, 1982.
- . WAGENBACH, Klaus. *Franz Kafka*. Trad. p/tcheco Josef Cermak e Vladimir Kafka. Praga, Mladá Fronta, 1967.
- . WALSER, Martin. *Descripción de una forma (Beschreibung einer Form — Versuch über Franz Kafka)*. Trad. p/espanhol H.A. Murena & David Vogelmann. Buenos Aires, SUR, 1969.



Kafka lendo **O Cavaleiro do Balde** — desenho
de Friedrich Feigl

O FUTURO DE FRANZ KAFKA

Judith Grossmann

A minha filha Pamela e a todos os filhos que, um dia, como Kafka, tentaram educar os seus pais, de dico estas páginas.

RESUMO

Pretende-se estimular aqui um novo estilo de convivência com Franz Kafka, respeitando-se tanto a sua identidade quanto a nossa — seus pōsteros e seus contemporāneos. Busca-se ainda determinar a sua presença viva na arte literária de nosso tempo.

Para nōs, viventes de hoje, falar de Franz Kafka de veria ser uma tarefa extremamente simples, se continuamos a encarar o exílio como parte da condição natural do homem. Es ta identidade, contudo, que poderia tornar as coisas mais fā ceis, poderā tornā-las mais difíceis, produzindo extraordinā rias ilusões de ōtica. Nascido em Praga, no dia 3 de julho de 1883, da sua vinda mais de cem anos nos aproximam e nos sepa ram, e caso qualquer um de nōs alguma vez com ele se encon trasse, entender-se-iam ambos de tal forma que o mais provā vel é que permanecessem em completo silêncio para todo o sem pre, ou procurassem livrar-se um do outro o mais rapidamente possível.

De fato, é isso mais ou menos o que nos acontece. Mesmo sem saber, mesmo sem conhecē-lo, sempre fugimos de Kafka, como foge alguēm de um encontro inevitável. A exces siva veneração de alguns por ele, de um lado, e a incontor nável recusa de outro, pesa demais, fazendo-nos protelar a

entrevista em que algo terá de ser decidido. Mas como tudo o que vale a pena, as coisas costumam se passar de maneira diversa do que se possa prever.

Se lemos Kafka tardiamente, por outro lado o lemos ainda antes de lê-lo, e quando chegamos a lê-lo, em al gum dia inesquecível, já antes o lêramos inteiramente, tendo apenas a satisfação de encontrar e de reconhecer nos seus textos o que já lêramos e mesmo assim ele se dera ao trabalho de escrever especialmente para nós.

Coleridge pôde dizê-lo, que todos os homens nas cem aristotélicos ou platônicos, e nós podemos afirmá-lo, que todos os homens contemporâneos nascem kafkianos, não por que um dia houve um homem chamado Franz Kafka, mas, inver samente, porque seríamos um dia todos, sem exceção, kafkianos, é que houve um dia um homem chamado Franz Kafka.

Toda a obra de Franz Kafka é esta imensa profecia de como nascer e estar vivo seria cada vez mais perigoso para cada um de nós. Como responder, sem sua ajuda, ao mero e vertiginoso fato de estarmos aqui? Viver é muito perigoso. É este o terror que percorre a sua obra de ponta a ponta.

Somente Georg Lukács, que quase sempre acerta em relação aos escritores que distingue para amar, poderia errar tanto ao colocar Kafka como o resumo da decadência da literatura moderna. Kafka é, pelo contrário, se assim pudéssemos expressá-lo, uma página arrancada ao futuro, um não veemente pronunciado à estrutura social que ele quer ajudar a destruir na construção de um mundo novo, com a pedra que, para tanto, tem reservada no seu embornal. Sua obra é o casulo, ou usando a imagem bergmaniana, o ovo da serpente que vai nascer, a aguda premonição do quadro da Segunda Guerra Mundial, num universo por si asfixiante, pelo peso do poder, pela complexidade dos mecanismos burocráticos, pela cilada

Estudos (2): 49-69, nov. 1984.

das relações familiares, pela utilização totalitária que estas instâncias fazem dos instintos do homem, usando-os, reprimindo-os ou atijando-os em seu próprio benefício.

Em Kafka a grande máquina do poder é representada com riqueza e intrincamento suficientes para não criar a ilusão de saídas fáceis e crescentemente mecânicas. O desequílíbrio se encontra dos dois lados: o chefe...o pai... estão sob o jugo da responsabilidade, o subordinado...o filho... estão sob o peso das obrigações. O próprio Kafka se situa nos dois terrenos: possui as obrigações do subordinado e do filho que querem se evadir e encontram alegria na irresponsabilidade de sua posição parasitária do poder (a imagem do parasita, inoculada, aliás, por Hermann Kafka, percorre toda a sua obra), e, como escritor, anseia por assumir as responsabilidades do chefe e do pai, no sentido de resgatar-se a si mesmo e a todos.

Transformado em inseto, outro estigma do pai (a barata de **A Metamorfose**, por exemplo), pelas relações de poder no seio da família, contempla, com uma das mãos, a esperança do casamento e da prole, embebe-se no mistério impar de haver nascido no seio de uma determinada família, em cujo enigma quer penetrar, no desvendamento do seu próprio enigma.

Intrigado pelas suas origens, inclina-se a generalizar a diáspora como a condição mais universal do homem. E, por fim, vivencia o estilhaçamento de sua libido, incendiada, de um lado, pelas afrodisíacas relações do poder, enguichada, do outro, pela percepção do aviltamento que dá origem aos seus ardores.

Não há terreno que haja sido tão bem explorado por Kafka, tanto literariamente, quanto biograficamente, quanto a deste fascismo sexual, em cujo território ele sabe tão

Estudos (2): 49-69, nov. 1984.

bem ser o senhor que domina todas as ancilas do universo, quanto a vítima, diante das rainhas que eleje, noivas, atrizes, mulheres inacessíveis, sob as quais terá de se transformar seguidamente em inseto. **O Castelo** é uma imagem estendida do caráter afrodisíaco do poder e do terror. Pelos seus espaços labirínticos, a sexualidade é mais um dos corredores para o nada, por se encontrar corrompida, em sua base, pelo poder.

As páginas de **O Castelo** são vaticinadoras do crescente envilecimento da sexualidade pela Segunda Guerra Mundial e no mundo contemporâneo, inferno sexual que, similarmente, outro escritor, seu contemporâneo, dispôs-se a retratar. Refiro-me a Thomas Mann, em cujo universo já as crianças estão avariadas pela exacerbação prematura de sua sexualidade através do contacto com o mundo adulto. Deve-se convir que esta complexa engrenagem está tão ricamente expressa em uma só página destes escritores quanto em outras tantas do coevo discurso psicanalítico.

É evidente que sem o mundo em que viveu Kafka, sem a Europa do final do século XIX e do início do século XX, sem Praga, sem a sua ascendência, para melhor expressar o desenraizamento do homem no mundo moderno, sem Hermann Kafka (de tal pai, tal filho a tal filho, tal pai), não poderia existir Franz Kafka, tampouco a literatura contemporânea tal como a conhecemos. Então, se, ao contrário do que detrataram alguns, Kafka não está morto, se, conforme acreditamos, Kafka vive, se ele está vivo, onde procurar Kafka? Pode o jovem, pode o jovem escritor, pode a literatura, pode a criação literária, pode a narrativa, pode a crítica literária passar sem Kafka? Pode-se desconhecer Kafka?

A verdade é que se, por quaisquer destas vias, Franz

Kafka chegou a existir, já não podemos passar sem ele. Kafka nos é imprescindível, precisamente por haver experimentado antes, e até os seus últimos limites, situações que seriam nossas, o esmagamento generalizado da máquina triturante que já agora se estende não apenas até os últimos confins da terra, mas para o espaço. Por haver ele sucedido em clamar o seu **não** (a doença que vitimou Kafka, bem como a que vitimou Freud, são emblemáticas) é que podemos começar, mesmo ainda e sempre sob a vigência do não, a soprar um ténue sim, a produzir visões mais solares na mesma direção utópica; por um futuro tanto desconhecemos que é preciso sonhá-lo.

Se a literatura é ainda o exercício de um poder, se ela assim o é, inevitavelmente, pela má distribuição social da linguagem, que, neste caso, agora, também, através de uma formosa desculpa, o poeta nasce, vem, mais uma vez, parar nas mãos de um só, trata-se de um poder livrado de qualquer nota totalitária, um poder que fortemente acredita na eqüânime redistribuição da potência que lhe foi outorgada, isto é, a da consciência e a da linguagem.

Conseqüentemente, a literatura elimina o desequilíbrio que lhe dá origem: de um lado a posse da consciência e da linguagem, do outro a falta, a privação que justifica a própria existência do poder da literatura, multiplicação do que há pouco pertencia a um só. Nada expressa melhor este mal que é um bem do que a resposta ouvida por Fausto de Mefisto. Quem és? Eu sou aquele agente do mal que acaba por operar o bem.

A força libertária da literatura é praticamente ilimitada, pois ela não apenas redistribui a linguagem como diz de um mundo que não mais carece de linguagem, um mundo de homens não carentes de linguagem. A literatura é um poder — e se não o fôra não entraria para a história — que

fala de um dia porvindouro em que este poder não mais seja necessário. Toda grande obra que surge, e tão maior seja esta obra ela o faz, ocasiona a ilusão de extinguir por inteiro e para sempre a literatura.

Liberta, por este raciocínio, da culpa que inclusive de Kafka lhe advém, a literatura contemporânea cada vez mais se compromete com a construção de um mundo novo, no qual a vigência do não kafkiano possa ser reequilibrada pela vigência do sim.

Nesta vertente ideológica, a Literatura Brasileira dispõe de dois nomes extremamente expressivos, que são os de Clarice Lispector e de João Guimarães Rosa. Ambos, direta ou indiretamente, assimilaram a herança kafkiana, criando obras nas quais, através da trilha da contemplação, combinada com a da ação, fazem, cada um à sua maneira, despontar um inédito horizonte. Se Clarice e Guimarães repetem o não kafkiano, se asseveram que a vida é impossível de ser vivida, que viver é muito perigoso, se dizem do risco que é viver, por outro lado, criam em suas obras a hora em que o sim deve e pode ser pronunciado pelo delineamento de um mundo futuro em que as antigas forças, provenientes da tragédia grega, passando por um momento crítico com Franz Kafka, estejam purgadas.

A literatura contemporânea é de tal maneira kafkiana que o inventário que aqui apresentássemos cobriria todo o seu percurso. No que concerne à narrativa devemos considerar Kafka como o verdadeiro divisor de águas entre o realismo do século XIX e um pós-realismo do século XX. O realismo de Kafka se volta para toda uma fisiologia dos interiores, deflagrados por correspondentes acontecimentos exteriores, podendo-se, portanto, falar de um realismo

kafkiano.

Em Kafka a busca ou a invenção de um significado para o menor gesto ou acontecimento ocupa-lhe todo o tempo, para o seu desvendamento a vida é demasiadamente curta. Por tal razão ele dá tamanha importância aos diários, onde registra as ocorrências com as quais irá trabalhar. Digamos que ele, Kafka, foi o precursor daquilo que, pela continuidade, se pode fazer com tanta perícia e com tanta leveza, digamos que ele abriu um irrestrito caminho dentro do qual já agora se pode ser pura energia narrante, que a ele foi preciso viver e narrar, que a nós basta-nos narrar e desviver.

Porque ele a exerceu tão diligentemente, algumas vezes já quase não necessitamos da arte do diário, que atravessa outro importante túnel com Albert Camus. Ademais, além de kafkianos, já nascemos freudianos, nossa atenção é fluante, para que finalmente possamos concentrá-la no ponto estelar da obra. Terá sido porque precisava se livrar e livrar a narrativa das minudências flaubertianas que Kafka se decidiu por colocar de um lado a narrativa e do outro o ático de guardados dos diários e das cartas. Assim o fez para libertar a narrativa, tanto quanto possível, dos incidentes externos, e fixá-la, ao máximo, na ressonância interior dos mesmos, e, ainda assim, obstaculizando a sua natureza de narrativa, torná-la cada vez mais narrante.

Mas esta é uma tarefa remotamente começada e já mais terminada, uma tarefa interminável, como qualquer tarefa que se preze. O próprio Flaubert a iniciou no magistral episódio da carruagem, em que Emma Bovary se entrega a Léon pela primeira vez, dando-nos, não o evento em si, mas o seu *lay-out*. Assim como Flaubert pôde sê-lo, antiflaubertiano, Kafka o continuou sendo, ao traçar os limites entre

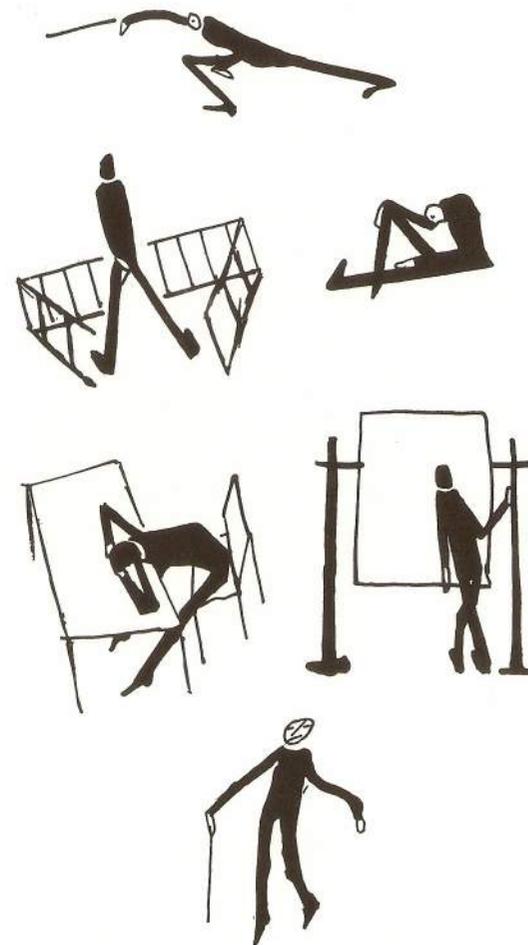
os mapas dos diários e a narrativa propriamente dita.

A tentação flaubertiana, no entanto, prossegue no século XX e uma obra como *O jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar, cede a ela, empilhando de um lado o reservatório dos fatos, do outro a sua essencialização em narrativa. Cortázar e sua admiração pelas pastas e pelos registros, pelos jornais e pelas revistas, pelas histórias em quadrinhos, sua apetência por *overdoses* de música.

Mesmo o novo romance francês do século XX contém o *spice* de que se quer livrar, descrevendo amplamente espaços e deambulações infundáveis, de características fortemente kafkianas, para elevá-las à conquista dos *insights* dos personagens. Com a escola do olhar é atingida a ambição kafkiana de simultaneizar a ocorrência à sua mentação no âmbito da narrativa, de modo que o que acontece é imediatamente narrado, como se o tempo de viver e o tempo de narrar fossem os mesmos e o autor se enfiasse continuamente na pele dos personagens.

Mais para diante a narrativa se projeta no desviar puro, na terra prometida da energia narrante sem incidentes, sem eventos, sem ocorrências, presente em narrativas de alto risco como *Água viva* e *Um sopro de vida* (*Pulsações*), de Clarice Lispector, nas quais se passa do viver é muito perigoso ao narrar é muito perigoso. Terá então se tornado possível o sonho imemorado de uma narrativa sem incidentes?

Kafka é esta pegada misteriosa que aparece na narrativa contemporânea, uma vez que mesmo os que não o leram, já o leram por inteiro, e os que o leram tardiamente, já o haviam lido antes. Ele marca em brasa a nossa sensibilidade contemporânea, nela está como um sinal de nascença absorvi



do pela nossa pele. Hã, assim, pelo menos três Kafkas, o Kafka que, por bem ou por mal, pertenceu aos seus contemporâneos, o Kafka que nos pertence, não menos verdadeiro do que o anterior, e o Kafka — pois, por certo, ainda haverá outros Kafkas —, que pertencerã aos nossos filhos.

Franz Kafka viveu numa época de extrema orfandade, em que homens como ele, Freud, Nietzsche, foram chamados a destruir, de alguma forma, o lugar do pai, levados pela necessidade imperiosa de prosseguir na tarefa histórica, iniciada na própria Antigüidade, de possibilitar ao filho ter também o seu lugar. Viveu, portanto, numa época em que dizer não era a tarefa central e insubstituível, para que, dali por diante, fosse possível, talvez, começar a recombiná-lo com o sim. Se Hamlet foi o príncipe do não, já naquela altura Kafka foi o trabalhador do não.

A festa é, portanto, desconhecida para Kafka. Ele está inteiramente ocupado em demolir qualquer oásis, qualquer miragem, porque é assim que deve ser para este operário do não. A necessidade da mentira existencial, de que se ocupa maciçamente Ibsen, sem a qual não seria possível sobreviver, não é admitida por Kafka. Como Freud, ele teve a missão histórica de desmistificá-la, para fazer surgir um horizonte em que ou ela não fosse indispensável ou estivesse tão à mostra que pudesse tornar-se verdadeira.

Desta forma não podemos ter a pretensão de afirmar que a luta e o luto que ele — cuja alma não conhece pausas — instalou, precisamente para que um dia pudéssemos festejar, nós que somos os aficionados da festa, não tenha ocorrido como um verdadeiro imperativo histórico. Este então é o nosso Kafka, o que aqui festeja conosco, tomado pela seiva que nós, em troca, nele instilamos.

Concordemos que Kafka viveu mal, como um estrangeiro, entre os seus contemporâneos, e assim o foi porque a sua América, o seu meio-dia habitava entre nós, nós que somos os seus herdeiros. Por uma estranha e natural reversão, ele que tanto se ocupou da posição filial, é agora o pai, pois sem que Kafka existisse, nós, de certa forma, não existiríamos, já que sem a presença de uma etapa anterior a posterior não pode ocorrer. Ele é, portanto, este processo secreto que contra nós correria caso pretendêssemos ignorá-la.

Se quisermos entender Kafka inteiramente, teremos de perceber que uma plena continuidade persiste entre a sua existência e a sua obra. Kafka morreu relativamente cedo, no dia 3 de junho de 1924, aos 41 anos, estando sepultado em Praga, no mesmo túmulo que seus pais, Hermann Kafka (1854-1931) e Julie Kafka (1856-1934). Se pensarmos, no entanto, na proeza que era para ele viver, naquilo que conseguiu produzir, acabaremos por julgar que ele viveu por séculos. Se ele pensava por períodos cósmicos, conforme afirmou Walter Benjamin, sua presença significa também o avanço de eras no pensar do homem. O projeto de vida e o plano literário de Franz Kafka era o de se dispor ao puro pensar. Esta era a sua utopia e para torná-la concreta era necessário, opostamente, desistir, em caráter provisório, do antigo projeto do príncipe Hamlet e se dedicar ainda à dura labuta de atingir tal estágio através do labor existencial e literário.

Considerando as dificuldades enfrentadas por Kafka, que podem ser resumidas, tais como as de Freud e as de Nietzsche, como as de operar num perigoso terreno limítrofe, deveríamos considerá-lo um gigante. Enredado nos negôcios do pai e da família, em sua decisão de ser um jurista, no desejo de se casar, em sua ambição de ser um escritor,

em suas peregrinações infinitas por todas as gares do universo, mobilidade que ele fazia equivaler ao seu pensar, Kafka se vê, enfim, estendido num *couch*, tetanizado pelo excesso do que queria abarcar. Ele não possuía ainda esta agilidade surpreendente que temos nós, que ele próprio ajudou a gerar, de chegar e de entrar diretamente na festa, que apenas por nós espera. Esmagado pela enormidade da tarefa ã sua frente, Kafka se tornou no próprio artista da fome e jejuou, preparando-nos o possível banquete. Se estudarmos as fotos de Kafka, veremos que, muitas vezes, ele aparece por trás das figuras fotografadas, como um estranho, olhando os restos da festa precedente, aquela na qual não quis ingressar. Tal ocorre sugestivamente, por exemplo, numa foto do casamento de sua irmã Valli (Valerie), em janeiro de 1915.

Aqui estamos, pois, diante do artista da fome, pois jejuar é o seu verdadeiro material de trabalho. Os seus gestos são parcos, porque, de cada gesto físico, ele deve buscar, não, inventar o significado metafísico. Esta a tarefa de Kafka, inventar o significado ausente, inaugurar a esperança que está sobrando, mas não para nós. O que significa um erguer-se de sobranceiras, estar à janela, fazer uma inesperada visita noturna?

Para escrever, Kafka deve tanto agitar-se quanto ficar parado, e ora agita-se em excesso, ora fica parado em excesso. Esta movimentação existencial, que lhe é indispensável para pensar, está excelentemente expressa através dos protagonistas de **América, O Processo, O Castelo**. Kafka precisa também ver para entender. Kafka anda. Paisagens, gares, trens, estações, cafés, teatros, cemitérios, moradas, populações. Kafka recolhe-se e fica estendido no *couch*. Entre esta motilidade e a composição da obra, ele interpõe, como

uma pausa rítmica, os diários e as cartas, em busca do esta do ideal necessário ao ato da escritura.

Mas não são apenas os personagens de Kafka que são vistos andando ou parados, ele próprio é visto andando ou parado, deixa-se vislumbrar em vagueações permanentes, físi cas e mentais, nos diários e nas cartas, para que possamos tê-lo em pessoa e saibamos que um dia existiu o homem Kafka, para queimar o mais velozmente possível o que em nós houvesse de kafkiano. Porque antes dele existia uma qualidade kaf kiana que ele não só trouxe à luz como extinguiu num só mo vimento, como sói ocorrer com escritores que possam ser pos tos ao seu lado.

Devemos ter em mira tal fato para marcar a dife rença e conseguir, portanto, acentuar a identidade entre nós e Kafka. Quem somos nós? Quem foi Kafka? Se formos iguais a ele, ele não nos servirá para nada. Este o perigo kafka. E xiste o perigo Kafka? Para ele, que foi um gigante a enfren tã-lo, não. Para nós, sim. Ele enfrentou o perigo. Tudo era demais para Kafka. A mesa da sala-de-jantar, as migalhas do pai sob a mesa, o banco escolar, a chamada do professor, a companhia da Fräulein a caminho da escola. Diante do pai, ele estava mudo e tetanizado, e tal como Dostoievski, outro palrador, ele retirou desta afasia inicial a sua extrema lo quacidade, para não dizer tagarelice, que se faz ouvir na conversação em curso que é o seu conjunto de obra. A obra de Kafka é um argumento interminável com um interlocutor impli cito ou explícito. Debate-se, interroga-se, redargue-se. Tra ta-se de um processo que a literatura, contra a qual o mun do move um processo secreto, move contra o mundo.

A extrema mudez do início gerou o seu oposto e a loquacidade subsequente fez com que o homem Kafka fosse en rouquecendo a voz até perdê-la quase de todo pela doença que

o atingiu. E nós, precisamente por já haveremos superado, a través dele, este seu não, que pela obra se transforma no mais ostensivo sim dito ao futuro, podemos, ã custa do nos so sim, que tende, opostamente, a se relativizar em não, a colhê-lo melhor do que os seus contemporâneos. Os pais, os parentes, os professores, os patrões, os contemporâneos de Kafka, talvez o próprio Kafka, até certo ponto, não perce beram Kafka, porque para ele, para os outros, era difícil conviver com o mistério e o enigma que a sua presença repre sentava. Pondo em questão os seus próprios poderes, quis des truir a sua obra. É fora de dúvida que o gesto de destruí-la era o mais evidente sinal de que a salvassem.

Que fazer, então, deste que, meio oculto, aparece no fundo das fotos, ainda assim aparece, como quem quer ain da mais se mostrar? Que fazer deste orfão, que decretou a orfandade como a condição existencial imprescindível, senão adotã-lo, demonstrando assim que, através dele, a paternida de pode tornar-se de novo possível?

Acreditamos haver agora passado do perigo Kafka para a necessidade de Kafka. Precisamos cada vez mais de Kafka, entre nós ele está vivo, porque nós, como ele, busca mos criar um significado para o mais mínimo gesto, não ape nas o seu significado arcaico (isso foi aquela orla freudia na, que também para nós representa um vertiginoso perigo, o perigo que Freud representou para o próprio Freud), mas sig nificados ainda não tidos e havidos, pura futuridade. É pre ciso que, desde já, não percamos Kafka para os nossos filhos, pois certamente com eles o futuro de Kafka está assegurado. Para que asseguremos o nosso futuro junto deles, é preciso que lhes passemos um Kafka incólume, livrado de nossas de trações e das detrações da crítica. Lukács pôde preteri-lo em favor de Thomas Mann e isso foi possível porque não per *Estudos* (2): 49-69, nov. 1984.

cebeu o quanto Tônio Kroeger e Joseph K. são análogos em suas peripécias, representativas da luta do indivíduo em sua tarefa tenaz de salvar a sua pele, de evitar no seu corpo as marcas do aparelho de nossa imensa colônia penal. Caso imitássemos Lukács, em breve estaríamos também interrogando Guimaráes ou Clarice? Cortázar ou Borges? como se a literatura pudesse, enfim, imergir no seu próprio sonho inaudito de se reduzir a um só nome.

Por outro lado, a função de Kafka e a sua importância para a narrativa contemporânea é diferenciada e, sob alguns aspectos, mais eficaz do que a de Thomas Mann. Thomas Mann é ainda, de certa forma, um escritor tardiamente flaubertiano, que tem de arrastar a narrativa por quilômetros e quilômetros, até que consiga alguns pontos de não-retorno, exceção feita a **A morte em Veneza**, simultaneamente a sua obra mais atípica e mais intrigante, a Gioconda ou o Hamlet do seu conjunto. Kafka, diante dele, é como um lutador peso-pluma que pelos seus velozes e audaciosos golpes consegue, a cada instante, produzir novos *knock-outs*. O seu poder de essencialização do traçado da realidade, que ele sábia e prudentemente canalizou o mais possível para os diários e para as cartas, é excepcional. Com pouquíssimos elementos, duas ou três coisas que ele tem encobertas na palma, constrói os seus castelos, pontes, cidades.

A arte de Kafka tudo tem a ver com a narrativa contemporânea, à qual, dando-se-lhe um pequeno gesto — um gesto basta — soergue um mundo. Mas este gesto real estará sempre lá, para que as nossas parábolas e alegorias disponham de um corpo e de um sistema circulatório. É preciso perfilar o que são as parábolas e as alegorias kafkianas, bem como as nossas próprias parábolas e alegorias, em sua dupla disposição diante do esmagamento da realidade. A tarefa de

Kafka e a nossa tarefa, no que concerne à narrativa contemporânea e à ideologia por ela contida, é a de transformar matéria em energia. Entre a narrativa anterior e a narrativa kafkiana vai a diferença que existe entre a energia elétrica e a energia atômica. Eis quando o átomo da narrativa foi fissurado. Esta data são todas as datas Franz Kafka. Soamente Einstein pôde entendê-lo inteiramente quando afirmou que ele era demasiado para o espírito humano.

Diante de escritores como Franz Kafka, a melhor atitude da crítica será a da modéstia einsteiniana, pelo que não possa entender e avaliar. Por muito tempo a crítica, talvez na impossibilidade de se acercar, declarou uma ferrenha inimizade a Franz Kafka. Deleuze & Guattari intentaram uma decisiva reabilitação de Kafka, apresentando-nos o quadro de uma literatura que, para atingir o verdadeiro centro, deve começar necessariamente nas bordas. Tudo indica que a crítica, que se declarou inimiga de Kafka, não se pode manter como tal e sente necessidade de se fazer amiga de Kafka, pois se vê forçada a acompanhar o veredito e o ultimato da criação literária atual, que é amiga de Kafka.

Não é apenas através da crítica que se realiza a fortuna de um autor, mas também, e sobretudo, através da criação literária. E a criação literária de hoje é, positivamente, amiga de Kafka, pois ela, mais do que de qualquer outro escritor, necessita de Kafka. A criação literária precisa de Kafka. A crítica literária precisa de Kafka. Os jovens, notadamente, precisam de Kafka, para encontrar caminhos dentro dos labirintos que se lhes apresentam.

Se examinarmos a arte e a literatura do século XX, Kafka estará sempre presente, pois presente está no novo romance francês, em Albert Camus, na arte de Borges e de Cor

tázar, no **Herzog** de Saul Bellow, em Isaac Bashevis Singer, em Ingmar Bergman e em Woody Allen, cineastas cujo cinema, como o de tantos outros seus contemporâneos, é literatura, na **Maçã** de Clarice, no **Sertão** de Rosa, em Samuel Rawet, em Moacyr Scliar, apenas para lembrar alguns.

Difícil é inventariar o que se deve a Kafka, pois a história que o escreveu previamente, para que ele pudesse um dia vir a existir, o reescreve e o reescreverá seguidamente. Diante de nós, que recebemos o seu legado, ele mantém o merecimento de quem veio primeiro. Solitário, solteiro, solidário, nômade, órfão, desenraizado, como um que não tem onde repousar a cabeça, ele se lançou por inteiro em nossa direção, caminhando, como o retratou Milena, como um homem nu entre homens vestidos. Não é por acaso que a sua obra repete incansavelmente a parábola daquele que marcou o início de nossa era, a grande aventura do filho desfilado em suas villeggiaturas para fora do pai. Já que com ele, com Freud, com Nietzsche, o pai está ausente, será preciso, cada vez mais, criá-lo à nossa imagem e semelhança, fazendo uso já da posterior proposta de Antonin Artaud. Eu, Antonin Artaud, sou meu filho, meu pai, minha mãe, e eu.

Se o nosso futuro já começou com Kafka, o dele mal começou conosco. Isso acontece com obras inteiramente projetadas sobre um tempo porvindouro, que jamais se atualizam por completo, mantendo-se inexauríveis e como pura futuridade, como o deste que teve por nome Kafka, mistério indeslinável inscrito na face do tempo, anagrama de si mesmo.

Nesta altura, portanto, não perguntemos mais o que Kafka pode fazer por nós, mas, contrariamente, o que podemos fazer por ele. Freud foi ainda o campeão do compromisso e Kafka não pôde dizer um não mais terminante a toda aquela praia antiga e esmagadora da qual ele proviera. É pre *Estudos* (2): 49-69, nov. 1984.

cisamente isso o que podemos, o que estamos fazendo por ele, quando emitimos um firme não ao triturante ranço antigo, à situação do filho, contraditoriamente órfão, destituído de vez e de voz, quando, com uma agilidade da qual ele ainda não era dotado, retiramo-nos sem pronunciar qualquer palavra, indo construir longe a nova morada, sequer nos importa se sobre pedra ou se sobre areia, fundindo então à sua herança e à de Freud, a fortuna de Nietzsche, mais lesto em acionar a necessária divergência, em fazer soar em algum ponto o imprescindível: abram alas. Apenas que para levar adiante mais decisivamente esta tarefa será preciso que exista novamente, e no mínimo, um novo Franz Kafka.

RÉSUMÉ

Le but de ce travail est de stimuler un nouveau style de relation avec Franz Kafka où l'on respecte autant son identité que la nôtre — nous qui sommes ses successeurs et ses contemporains. On cherche encore à déterminer sa présence vivante dans l'art littéraire de notre temps.

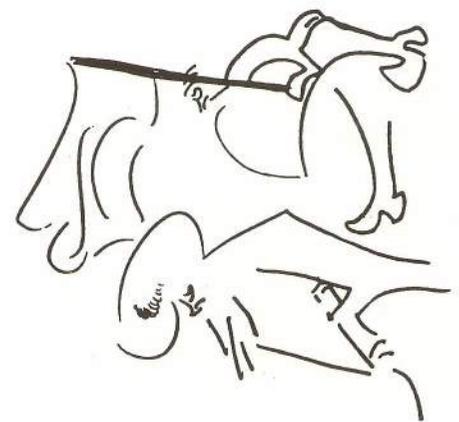
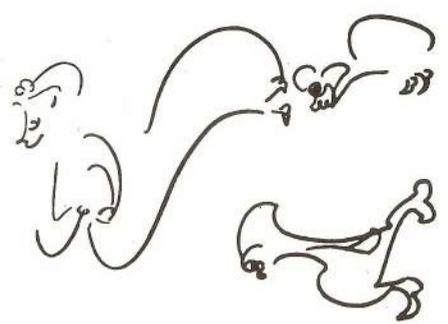
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- . ARREOLA, Juan José. *Confabulário total*. Rio de Janeiro, Edinova, 1969.
- . BENJAMIN, Walter. Franz Kafka. In: _____. *Oeuvres*. Paris, Denoël, 1971. 2.V., p.63-90.
- . CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970. 521p.
- . DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo; capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro, Imago, 1976. 511p.
- . _____. *Kafka; por uma literatura menor*. Rio de Janeiro, Imago, 1977. 127p.
- . DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo, Perspectiva, 1971. 255p.

Estudos (2): 49-69, nov. 1984.

- . FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Rio de Janeiro, Tecno print, s.d. 315p.
- . FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo, Perspectiva, 1978. 551p.
- . FREUD, Sigmund. *Totem e tabu* e outros trabalhos. Rio de Janeiro, Imago, 1974. 311p. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, 13).
- . GROSSMANN, Judith. *Temas de Teoria da Literatura*. São Paulo, Ática, 1982. 116p.
- . _____. Os grandes desafios da crítica literária: o caso Clarice. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, (60): 52-58, 1980.
- . KAFKA, Franz. *A muralha da China*. São Paulo, Livraria Exposição do Livro, s.d. 245p.
- . _____. *A colônia penal*. São Paulo, Livraria Exposição do Livro, 1965. 255p.
- . _____. *América*. São Paulo, Livraria Exposição do Livro, 1965. 314p.
- . _____. *O Processo*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1967. 235p.
- . _____. *O Castelo*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1966. 379p.
- . _____. *Cartas a meu pai*. São Paulo, Livraria Exposição do Livro, 1967. 92p.
- . _____. *Cartas a Milena*. São Paulo, Livraria Exposição do Livro, s.d. 205p.
- . _____. *Diários*. São Paulo, Livraria Exposição do Livro, s.d. 558p.
- . LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1974. 257p.
- . _____. *Água viva*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978. 87p.
- . _____. *Um sopro de vida (Pulsações)*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978. 162p.
- . LUKÁCS, Georg. Franz Kafka ou Thomas Mann? In: _____. *Realismo crítico hoje*. Brasília, Coordenada Editora de Brasília, 1969, p.77-133.
- . MANN, Thomas. "Tônio Kroeger" e "A morte em Veneza". São Paulo, Abril, 1971. 172p.
- . _____. *Mágoa prematura*. In: _____. *Os famintos e outras histórias*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, p.297-328.
- . NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Rio de Janeiro, Tecno print, s.d. 207p.
- . ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. São Paulo, Documentos, 1969. 112p.

- . ROBERT, Marthe. *Franz Kafka*. Lisboa, Editorial Presença, 1963. 305p.
- . ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1967. 460p.
- . SARRAUTE, Nathalie. *A era da suspeita*. Lisboa, Guimarães, /1963/. 138p.
- . SHAKESPEARE, William. Hamlet, prince of Denmark. In: _____. *The complete works of William Shakespeare*. London, Collins, s.d. p.1.127-70.
- . WAGENBACH, Kaus, org. *Franz Kafka*. Berlin, Akademie der Künste, 1968. 110p.
- . WILLER, Cláudio, org. *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre, L&PM, 1983. 167p.



A PROSA DE KAFKA E KAFKA EPIGRAMÁTICO

Celeste Aida Galeão

RESUMO

O trabalho enfoca alguns aspectos da prosa de Kafka, passando pelos romances e contos e detendo-se no caráter epigramático de sua prosa mais curta. Com base na análise de sete dessas composições, que chamamos de contos epigramáticos, o trabalho ressaltava o tom humorístico, a concisão compositiva, a construção formal dialéctica e o final-surpresa que dão a esses textos um espaço peculiar dentro da obra kafkiana. Conclusivamente, propõe-se uma aproximação desses contos epigramáticos com as estórias dialécticas de Bertolt Brecht, acentuando-se a intencionalidade de Kafka em contribuir para a transformação do real.

Inicialmente procuramos situar de um modo geral a obra de Kafka. E a enfocamos como Sérgio Kokis em seu ensaio **Kafka e a Expressão da Realidade**¹, como um universo completo a expressar a realidade de sua época, que bem pode, em suas características, ser estendida até a nossa atual. Sua literatura deve ser compreendida historicamente, como a de alguém que revelou seu mundo, então um mundo novo de estruturas (principalmente institucionais) coisificantes e que viu o absurdo de o homem estar submisso, à mercê delas. Discordamos portanto de que Kafka tenha sido um poeta reacionário, um poeta alienado, como querem muitos. Foi antes um poeta

Estudos (2): 73-102, nov. 1984.

que desvelou a alienação, mostrando o homem diante de um mundo reificante, o homem em sua consciência oprimida.

Sua temática central é a consciência traumatizada frente ao universo traumatizante. Sua obra é o confronto da consciência oprimida com os valores coisificantes e já coisificados da sociedade capitalista ascendente, buscando na análise do sujeito as consequências de seu embate com o real. Para isso, Kafka se serve de sua própria experiência, consciência várias vezes traumatizada, quer por problemas pessoais (relacionamento mal resolvido com o pai, com as mulheres, com a religião, com a profissão e com a literatura — não esqueçamos de que Kafka pediu, em bilhete encontrado depois de sua morte e dirigido a seu amigo Max Brod, que toda sua obra fosse queimada), quer pela situação social mais ampla de homem de sua época.

Kafka, entretanto, era altamente lúcido, como bem o demonstram seus *Diários*², suas *Cartas*³ e as conversas com Janouch que este publicou⁴, um lúcido cujos personagens ficcionais, nescios, estes sim, tateiam às cegas como vítimas de seu meio. E portanto deve ser salientada em sua obra uma visão não só de denúncia, mas também a imediatamente subsequente, transformadora do real.

Nesta primeira parte, falaremos de modo global sobre alguns aspectos da prosa kafkiana, focalizando inicialmente as narrativas longas e depois os contos, e seguindo de perto determinados enfoques das análises do escritor Martin Walser⁵ (a respeito das narrativas longas) e de Sérgio Kokis⁶ e Günther Anders⁷ (a respeito dos contos), por considerá-las análises elucidativas do processo criativo de Kafka. Deixaremos de citar aqui, com raríssimas exceções, as obras a que os estudos se referem, pois um trabalho em detalhe so

bre a prosa longa e curta kafkiana seria por si só assunto para várias conferências. Ao contrário, na segunda parte, procuraremos analisar em certos pormenores a prosa kafkiana de mais curta extensão, baseando-nos então nos textos distribuídos.

Como observa Martin Walser, em sua obra *Descrição de uma forma*⁸, os personagens kafkianos representam uma redução intencional de seu autor: não são seres naturais, biológicos ou psicológicos, mas são funções na narrativa. São figuras coisificadas, mecanizadas mesmo em suas expressões corporais; apresentam-se com pequenos tiques nervosos, com gestos similares, tipificados até mesmo em suas percepções, sensações e manifestações emocionais. Kafka não permite aos personagens e a seus modos de expressão um fluir espontâneo. Ele os fixa, fixando também suas motivações e reações que aparecem ao leitor como formas estáticas e isoláveis do sujeito, como que palpáveis. Seus personagens secundários são descritos pelo protagonista que deve, portanto, estar sempre presente, sem o que eles não aparecem. E este protagonista os vê como um tipo especial e limitado de personagens recorrentes que se apresentam sempre de modo similar e que ele descreve, também sempre, de maneira semelhante. Os romances de Kafka são assim a narração desse confronto das duas ordens, a ordem dos protagonistas e a ordem das figuras secundárias.

Estudando a composição narrativa propriamente dita, Martin Walser faz uma aproximação entre os romances de Kafka e as antigas epopéias: A epopéia era a narrativa de uma integralidade, de uma integridade da vida que expressava os passos do mundo real exterior em uníssono com o mundo interior dos personagens, os quais nessa trajetória realiza

vam também seu aperfeiçoamento, iam completando sua formação. Já para Erich Auerbach, em sua obra *Mimesis*, "alcançar verdadeira plenitude dentro do transcurso geral exterior e lograr assim, daí, a iluminação do essencial, é uma empresa sem esperança".⁹ O autor realista de hoje recorta a realidade e seleciona arbitrariamente algumas de suas partes, oferecendo com sua obra uma visão sintética do mundo. Desapareceu assim o sentido da integridade extensiva das antigas epopéias. Nas epopéias clássicas de Homero, a narrativa era um ato de enunciação aditiva, já que o mundo era finito e o sujeito estava em uníssono com ele. Na época de Kafka, em que esse uníssono já não mais existe, a simples representação aditiva do mundo exterior não realizaria a tarefa de dar conta do ser do homem. No entanto, sua obra romanéscas expressa uma integralidade. Kafka demonstrou aí exatamente a possibilidade de transformar as fronteiras do herói nas fronteiras do mundo. "Neste mundo, interioridade e aventura se correspondem de um modo exemplar do ponto de vista da autêntica epopéia".¹⁰ O mundo dos romances de Kafka não existe em sua evolução, mas na repetição de suas partes. Se um dos episódios for suprimido, ainda assim a obra aí está. Não existe nela um nexos compacto que se desmoronaria com a pressão de uma parte. Cada uma delas é variação de uma forma matriz. Não se completam complementarmente, mas formam uma unidade homogênea com o todo e dissolvem-se neste organicamente.

Martin Walser examina ainda o momento de "retardamento" da narração, característico das grandes épicas. Nas epopéias, esse momento é fruto da descrição detalhada de cada novo objeto adicionado à narrativa, enquanto em Kafka, graças à sua redução solipsista, ele é devido às constantes

interpretações do protagonista frente à obscuridade em que se escondem as autoridades. Tais interpretações, porém, não seriam "retardamento" no verdadeiro sentido da palavra, pois não há nas obras uma evolução teleológica. A ausência do suspense, o rondar sempre em torno de pontos análogos, são assim resultado de sua técnica narrativa: variações sucessivas em torno de uma mesma forma básica. E como consequência necessária, a monotonia característica da épica genuína não fica ausente dos romances kafkianos.

Da aproximação de Walser, queremos salientar seu enfoque da técnica construtiva dos romances de Kafka, baseada na reiteração aditiva de episódios e peripécias. Tal técnica bem se coaduna quer com o caráter fragmentário de *América*, *d'O Processo* e *d'O Castelo*, que entretanto aí vivem como obras literárias entregues ao público, quer com a livre opção de escolha que oferecem para ordenação de muitos de seus capítulos, o que já ocasionou discordâncias, de alguns estudiosos, da ordem seletiva feita por Max Brod.

Quanto à confrontação das duas ordens, a dos protagonistas e a ordem dos personagens secundários enquadrados no mundo, tal confronto constitui o *modus faciendi* de Kafka dentro de cada episódio, e é o que sustenta propriamente a alienação que Kafka expressa e denuncia. Isso porque nenhuma das duas ordens detém as chaves do mundo alienante em que se situam. Nem os personagens secundários, enfocados pelos protagonistas e são por eles *in praesentia* na obra, nem os próprios protagonistas, cujas consciências já são comandadas pelo *status quo* alienante do mundo. A reiteração aditiva *ad infinitum* funciona aqui como o girar num círculo vicioso, círculo em que os personagens de Kafka estão enredados, justamente por aceitarem cegamente a aliena

ção em que vivem ou, como os protagonistas de seus romances, por ignorarem como corrigir essa alienação.

Além de seus três romances célebres, Kafka deixou-nos, ainda que em grande parte à revelia, uma infinidade de narrativas curtas, os contos, e um sem número de composições de extensão bem reduzida, dentre elas parábolas, aforismas, esboços e fragmentos.

Em seus contos, Kafka apresenta-nos situações de alienação despojadas de acidentes e levadas às últimas consequências. Para que, assim isoladas, as situações deixem claras a perplexidade e impotência do indivíduo frente a elas. E mais, frente à situação global em que se debate, apesar de fatalmente passivo, ignorando ele mesmo as causas desse vegetar doloroso no mundo. Este mundo alienante foi o que Franz Kafka vivenciou: o mundo capitalista reificante, a situação de pária judeu de língua alemã nascido e vivendo na Tchecoslováquia, de judeu que se afastou e quis aproximar-se do judaísmo, de pária intelectual vivendo profissionalmente a burocracia sem encantos de uma companhia de seguros, de filho vivendo o medo, o horror e ao mesmo tempo a inveja que sentia do pai. Seus personagens nescios, de batendo-se em situações-limites, permitem à consciência uma postura crítica frente a elas. Essa postura, Kafka deixa-a ao leitor. Seus contos denotam tal intencionalidade, justamente na redução das situações e na falta de consciência crítica de seus personagens que, alienados e isolados de quaisquer valores da realidade circundante, deixam claro o absurdo do que é narrado. Sua obra engloba, portanto, a consciência individual já alienada e a situação social estratificada da alienante, sem lhes dar respostas.

Vejamos agora o método empregado por Kafka, ao ex

pressar essa temática já por si atemorizante: Segundo Günther Anders em seu ensaio *Kafka — pro und contra*¹¹ o método kafkiano consiste em deslocar (des-loucar) para fixar: Kafka desloca a aparência de normalidade do mundo (em verdade louco), tornando-o então louco, para prosseguir narrando normalmente a realidade assim deslocada. Depois de deslocado o objeto, Kafka prossegue naturalmente sua narrativa neste novo nível, fixando-o. Com esse efeito de estranhamento, Kafka acaba por ser o realista que se esconde atrás das aparências que, de fato, só conseguem disfarçar o real. E com esses deslocamentos, Kafka começa seus processos de alienação formal. A narrativa aparece ao leitor "estranhada", tornada estranha.

Um outro procedimento alienante analisado por Günther Anders são as re-nomeações de Kafka: um objeto já entra em sua estória com um segundo nome, quase sempre para evitar que o leitor desavisado ligue à sua real nomeação preceitos seus que deturpariam o sentido do que está sendo narrado. Re-nomeado, o objeto da narrativa adquire praticamente um sentido novo, também distanciado do leitor. A naturalidade da visada alienante de Kafka dificulta a leitura de seus textos, porque ela não nos dá absolutamente a chave de suas traduções, por vezes mesmo traduções inconscientes.

Assim como nas fábulas clássicas, os animais falam e agem como se fossem homens, já que os homens são bichos, com a finalidade moral de afirmar alguma verdade ética humana, em Kafka, um objeto, uma "coisa" pode ser personificada, para que "didaticamente" percebamos que o homem de então não passa de objeto. Essa técnica da "inversão", típica da fábula, é levada mais longe ainda em muitas de suas narrativas, em que o horripilante, o pavoroso e o mons

truoso aparecem como trivial, com o objetivo pedagógico de ensinar-nos que o que é assente como natural e normal é monstruoso.

Dentre as técnicas narrativas que Günther Anders analisa, a que lhe parece mais intencionalmente didática, é o emprego das "imagens" e das "imagens potenciadas", ou seja, "imagens de imagens".

Como exemplo, Günther Anders refere-se ao conto **Na Galeria**, em que a imagem de primeiro grau, a amazona do circo, é potenciada por uma oração condicional em uma imagem da imagem: "Se alguma débil e tísica amazona do circo...oportuna orquestra".¹² A irrealidade potenciada (em primeiro plano a "amazona do circo" verbalizada, tornada texto e em segunda potência essa verbalização condicionada, "se alguma débil e tísica amazona do circo...", marcada em alemão pelo conjuntivo II, é descrita entretanto nos menores detalhes, e a colisão entre a enorme precisão e a extrema irrealidade provoca no leitor o efeito de choque, e conseqüentemente a sensação da maior realidade. Mas de uma realidade de nível diverso daquele da realidade objetiva. Assim como a realidade decorrente de uma ideologia pode esconder por trás de si uma realidade mais abrangente, de outro nível mais profundo.

É desse conto que queremos fazer nosso trampolim para analisar algumas narrativas kafkianas, que considero epigramáticas. Trata-se de um conto curto, composto de apenas dois períodos gramaticais: um condicional que subordina uma circunstância de horror e cruzeza, à atitude decisiva do sujeito da principal, que tentaria interromper bruscamente a narração, com um "basta!" E um período indicativo que descreve a situação, como ela se apresenta, de modo confortá-

dor e florido, e ao final do qual o sujeito da oração principal abaixa a cabeça e chora, impotente. Detectamos neste conto, incluído na coletânea **Ein Landarzt** (Um médico rural), publicada em 1919, em vida e portanto por seleção do autor, raízes potenciais de uma concepção de ação transformadora e inação. Quando a situação é embelezada superficial e falsamente, ela tolhe a ação; quando, ao contrário, é mostrada em sua cruzeza real, embora, quase sempre, encoberta, tem o poder de provocar uma reação que a venha a sustar. Se o grito "basta!" do expectador do circo, que "irromperia na pista", não consegue imediatamente interromper a narração, que ainda se desenrola em poucas palavras até o ponto que põe fim ao parágrafo, ele não deixa de ser um grito forte, audível e visível para o público. E a orquestra, cujas fanfarras ainda ecoariam depois dele, vem adjetivada como "sempre oportuna".

Antes de passarmos aos contos epigramáticos, ainda algumas palavras sobre outro conto de Kafka, que narra excepcionalmente o sucesso de seu herói, Ulisses, aliás herói grego e herói da humanidade. Trata-se de **O Silêncio das Sereias**, incluído na coletânea **Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande**¹³ (Preparativos para um casamento no campo), de publicação póstuma. A estória é emoldurada por dois comentários objetivos do narrador "onisciente" (já este uma exceção no caso de Kafka) e no mais desenrola-se em um jogo dialético de afirmação e anulação da afirmação, processo característico da escritura kafkiana. Nesse jogo dialético de posições, incluem-se:

particularização e generalização
canto e silêncio
resistência e sedução

imunidade e vulnerabilidade

que se alternam constantemente, conferindo ao texto uma dinâmica exemplar, marco indelével das composições curtas kafkianas, no que contrastam decisivamente com sua prosa narrativa longa, epopeica, prolongável *ad infinitum*.

O espaço da narrativa dedicado respectivamente a Ulisses e às sereias é mais ou menos de igual extensão, dois parágrafos mais longos referindo-se ao primeiro e três mais curtos, às últimas, com um parágrafo central que narra o momento do encontro do herói com os seres mitológicos, ponto central também temático do conto.

Dos jogos de oposições, resulta que Ulisses é sedutor e não seduzido e as sereias é que se deixam captar por seus olhares.

O parágrafo final empresta ao texto o caráter de um relato objetivo, desdizendo praticamente todo o relato anterior, pois dá uma razão diversa para a força da resistência de Ulisses que deixa de ser decorrência dos recursos por ele usados, para basear-se em sua astúcia e no jogo de aparências de que ele se serve. Mais forte que a razão e a consciência são no conto a inocência e a astúcia, que permitem a Ulisses salvar-se da morte, e a inconsciência que permite às sereias não serem "aniquiladas". Aparentemente com os recursos materiais da cera no ouvido e das correntes, e com os recursos espirituais aparentes da inocência e da astúcia, o mito é vencido. Não terá ele, assim, sido vencido também pela força da razão humana, já que a dialética formal e o jogo das aparências são o núcleo construtivo do conto?

Vêm tornando-se freqüentes no Brasil, nos últimos tempos, principalmente por ocasião do centenário de nasci

mento de Kafka, traduções da prosa kafkiana mais curta, a qual chamo aqui, dado seu caráter de brevidade formal, concisão de idéias, engenho construtivo e agudeza do tom, de prosa de cunho epigramático. Com o epigrama propriamente dito, comungam essas composições a sagacidade e justeza da observação que exprimem com economia de linguagem.

A palavra epigrama vem do grego e significa inscrição. Os epigramas antigos eram inscrições em túmulos, monumentos, casas e oferendas.

O leitor moderno conceitua epigrama fundamentalmente como um poema curto com tiradas sagazes e inteligentes. Mas historicamente o epigrama alcança muitas outras nuances: há epigramas sobre os mais variados assuntos e em timbre e humor diversos. O epigrama pode ser a expressão de quase qualquer pensamento ou sentimento, em tom de máxima, provérbio ou ensaio satírico, enquanto os epigramas funerários tendem para o canto ou poesia fúnebres.

Com a evolução da forma, o epigrama passa a fazer um apelo lúcido ao intelecto, jogando com emoções. Excita a curiosidade do leitor na primeira parte, satisfazendo-a na segunda.

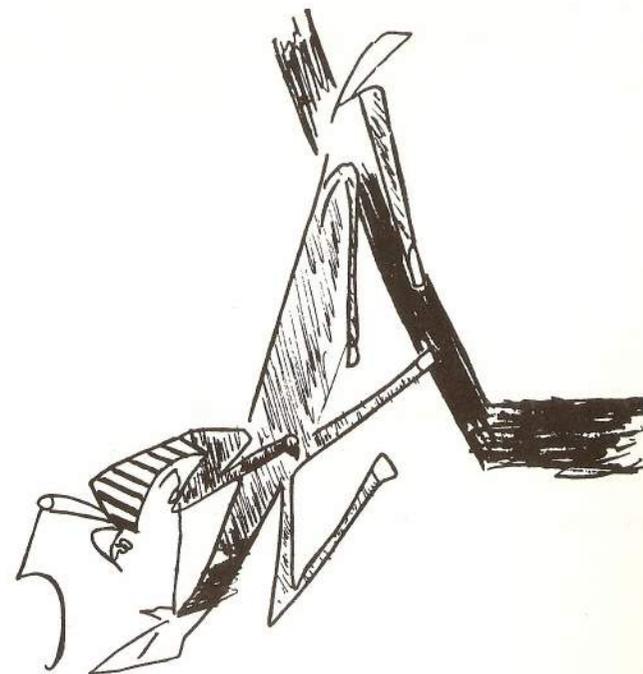
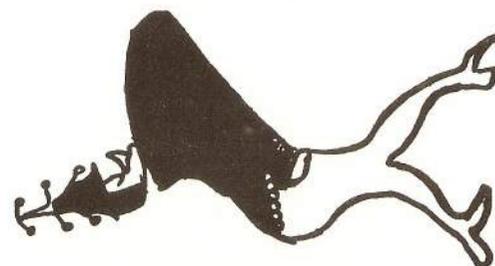
Na Alemanha do século XVIII, Lessing e Herder ocuparam-se longamente do epigrama. Enquanto Herder acentuava suas qualidades líricas, para Lessing era-lhe essencial o apelo ao intelecto.

Quando as composições epigramáticas eram mais longas que o inicial dístico rimado, os analistas atentavam para seu final epigramático, aproximando-as do epigrama propriamente dito pelo seu tom, o mais das vezes satírico ou humorístico. Anedotas curtas rimadas, pequenas fábulas ou um híbrido de fábula e epigrama, certo tipo de diálogos, pro

vêrbios e adágios são considerados epigramáticos, desde que sejam imaginosos e tirem efeito do arranjo compositivo.

O verbete "epigrama" na **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**, atesta: "Forma de escritura que faz uma observação satírica, lisonjeira ou aforística com espírito, extrema condensação e, acima de tudo, brevidade. Como criação poética, o epigrama toma geralmente a forma de um dístico ou uma quadra, mas o tom, que quase sempre é irônico ou gnômico, define-o melhor que a forma de verso".¹⁴

Enfoco aqui, como disse, o cunho epigramático da narrativa curta de Kafka. Outros batismos, porém, já receberam essas composições mais breves, como o de "mini-contos" por Flávio Moreira da Costa¹⁵ e o mais específico de "contos de fadas para dialéticos", que o Prof. Modesto Carone toma como título para uma seleção de seis delas que traduz, adotando a qualificação de Walter Benjamin "a respeito do uso original que Kafka faz das sagas". A propósito dessa classificação, tomamos conhecimento através da **Philobiblon** (revista bimensal para bibliófilos e colecionadores de gravuras, editada em Hamburgo pelo Dr. Ernst Hauswedell) de uma tese de doutoramento de 1953, 200 páginas datilografadas, cujo terceiro capítulo intitula-se "O Anti-conto de Fadas". Inferimos que a tese, à qual como se entende não tivemos acesso, sob o título "A Parábola e as Formas Parabólicas em Franz Kafka", de Werner Heldmann da Universidade de Münster, analisa a prosa curta kafkiana. O artigo em que vem citada é uma contribuição de Klaus W. Jonas à **Philobiblon** e trata-se de um levantamento da bibliografia exclusivamente acadêmica sobre Kafka, a grande maioria ainda sob forma datilográfica, arquivada nas bibliotecas respectivas, levantamento do qual apenas menos de um quarto consta da até então



mais completa bibliografia existente sobre Kafka, a do sueco Harry Järv, publicada em Malmö em 1961. Do novo levantamento constam 89 trabalhos de universidades alemães, norte-americanas, suíças, austríacas, australianas, belgas, francesas, inglesas, suecas, sul-africanas e tchecas. Vários de seus títulos referem-se à prosa curta kafkiana.

Dispersas entre os volumes Betrachtung¹⁶ (Considerações), Beschreibung eines Kampfes¹⁷ (Descrição de uma luta) e Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande¹⁸ (Preparações para um casamento no campo), estão essas composições curtas que em Descrição de uma luta são classificadas em subtítulo como "contos", "esboços" e "aforismas" e em Preparações para um casamento no campo vêm incluídas entre as obras reunidas de cadernos de rascunho de Kafka e entre os "fragmentos".

Em sua introdução às seis traduções, publicadas no Folhetim, caderno literário da **Folha de São Paulo**, edição comemorativa do centenário de nascimento de Kafka, Modesto Carone fala em "textos monolíticos, escritos sob a forma freqüentemente paródica de fábulas, lendas e parábolas".¹⁹ Chama a atenção para a complexidade desses textos que são um desafio tanto aos leitores quanto aos analistas. Num estudo sucinto, porém, acurado, Modesto Carone interpreta com propósito que o narrador não-onisciente, que nada comenta ou esclarece, induz os leitores à visão já tradicional de que o (anti)herói kafkiano anda "às cegas pelas tranças de um universo social que perdeu a transparência". O (anti)-herói sim, Kafka não. Dando um "flash fragmentário" da realidade, Kafka desvela uma situação de realismo do que está por trás, do realismo não da fachada, do realismo real com o descreveu Adorno.

Modesto Carone entrega suas traduções ao senso de humor do leitor e analista que quer caminhar com a literatura kafkiana "rumo à verdade", citando Kafka.

Estudaremos aqui quatro traduções de Modesto Carone e três traduções de Geir Campos. Todos textos curtos que na sua magreza formal expressam de modo compacto os desmandos da existência, sem entretanto enfatizar em tom angustiante qualquer tragicidade. Ao contrário, apelam eles para o bom humor do leitor sensível, relativizando o peso que acaso retratam numa forma sucinta e rápida, aguda e instantânea. Na concisão da denúncia, provocam o susto e o espanto, sem os fazer acompanhar do eco da sensação de dor. Seu caráter epigramático provoca — quase sempre em seus finais — o choque racional brechtiano. O choque do inusitado, por vezes paradoxal e mesmo aparentemente absurdo, provocado e resolvido de modo tão sucinto e sem laivos de sentimentalismo, arranca muitas vezes do leitor um sorriso nos lábios. Antes que trágicos, dão lugar ao senso de humor. Antes que lamentos, são instigação a refletir. Antes que mera transparência realista, transportam consigo uma função transformadora.

Os três primeiros textos que queremos analisar são: "Alexandre, o Grande", "Correios" e "Das Parábolas".²⁰

"Alexandre, o Grande" consta de um único período; o texto tem um início condicional — entrecortado por três restrições que são em verdade os grandes feitos e as grandes qualidades de Alexandre (a realidade é construída como restrições da irreabilidade) — para expressar a possibilidade de de um fracasso, de um insucesso, de uma derrota. Seguem-se as causas da derrota, primeiro as negativas (também três) e finalmente a decisiva. Mas enquanto a afirmação condicional do começo é de cunho altamente improvável pela fórmula

ção no texto que se inicia em potencial, e é historicamente falsa, já que Alexandre ultrapassa o Helesponto, enquanto essa afirmação condicional é assim potenciada e provoca a surpresa do leitor, a causa do insucesso, o final do texto, que se torna consequentemente também improvável, é uma afirmação de caráter geral e validade incontestável, uma lei física à qual submetem-se todos os seres da terra. Tal quebra da expectativa de surpresa confere ao texto o tom humorístico. Uma lei abrangente e geral é dada como a causa específica de um fato que seria altamente surpreendente, quase impossível e que em realidade não se deu. Essa disparidade de níveis, o inesperado da solução de uma grande expectativa armada, o modo de decepção dessa expectativa, na brevidade de cinco vocábulos que no âmago resumem-se a três com um só referente ("apenas pela ação da gravidade") dão ao texto o que venho chamando de cunho epigramático.

De modo semelhante e dialeticamente contrário, o texto "Correios" começa com uma afirmação real passada, sobre a qual não pairam dúvidas. Composto em dois períodos, o primeiro mostra a inutilidade da profissão que os correios abraçaram por opção, e o segundo, a falta de opção em porem termo às suas vidas, justamente pela responsabilidade frente à profissão. Aqui o efeito de humor resulta da situação paradoxal que o texto testemunha em magreza formal. A incoerência narrada chega a parecer inverídica, mas a exames mais delongados, mostra-se possível a verdadeira. À primeira vista, porém, o teor de incongruência colhe ao leitor um sorriso. A surpresa provocada pela solução decorre no caso da reincidência na mesma opção que provocara tantos desmandos. O efeito é o mesmo — de humor — mas a técnica construída é inversa à empregada em "Alexandre o Grande".

Na narrativa "Das Parábolas", o efeito cômico decor

re do jogo de palavras fundamentado na lógica, numa lógica pragmática que não busca muito para além de si mesma. No jogo entre o encantamento e a beleza difíceis das parábolas de um lado, e a lógica matemática de outro, vence a última que tem no texto a última palavra. Ao lado dessa lógica, o texto desenvolve também uma apreciação das parábolas, mas como elas consistem em conceber-se o inconcebível, não têm serventia para o uso cotidiano imediato. A dialética, entre tanto, é fundamental a esse texto que se compõe em sua primeira parte de afirmações e anulações das afirmações e na segunda inclui o diálogo aqui referido, fundamentado em duas posturas opostas. Espera-se portanto que ao menor prolongamento do diálogo, venham de novo as parábolas a deter o caráter de maior validade.

Vejamos agora o texto "Comunidade". Através da imagem dos cinco amigos unidos aos quais um sexto quer forçosamente aderir, Kafka nos dá uma imagem da dinâmica da reflexão, da dialética, forma em que ele tão freqüentemente se expressou, fundamento mesmo de seu pensamento. Os iguais aproximam-se, formam um sistema coeso, mas logo surge algo de natureza diversa que teima em querer inserir-se no sistema, sem contudo poder ser absorvido por ele. A tentativa recomeça, e... todo o possível associa-se em um pólo, em amor à coerência; mas sempre surge o diverso e açula de novo a mente humana... O narrador em primeira pessoa é não-onisciente, nada comenta e nada conhece além do fato narrado, o que empresta ao texto um caráter de ingenuidade, simplicidade e leveza. A insistência do sexto amigo, culminando com as imagens finais quase pueris do "beicinho" e das "cotoveladas", que destoam do nível em que vinham sendo mantidas as explicações anteriores, são responsáveis pelo tom humorístico. Atestamos aqui a técnica do deslocamento referida por Günther

Anders: "ao invés de falar diretamente do processo construtivo que quer figurar, Kafka serve-se da imagem do grupo de amigos que se opõe ao recém-chegado e desenvolve essa imagem, fixando-a, mantendo em todo o conto a imagética inicial. Toda a narrativa é assim "estranhada", tornada estranha, despertando, mais acuradamente a atenção do leitor e instigando-o a decodificá-la, ou melhor, a "retrotraduzi-la".

As duas composições mais curtas que incluímos nesta seleção são "Pequena Fábula" e "Desista!". Ambas expressam uma verdade cabal: sobre si mesmo, sabe o "eu". São o "eu" que pode resolver seus problemas fundamentais. Qualquer tentativa de pedir socorro a outrem para resolver as próprias dificuldades é frustrada. Na forma parodística de fábula uma, e como se um relato objetivo a outra, o narrador conta suas pequenas histórias, são aparentemente inofensivas ou ingênuas. Para isso Kafka se serve em "Pequena Fábula" da aqui citada técnica da inversão, falando sua verdade pela boca de animais. Ambas as composições conseguem provocar o riso do leitor, graças principalmente à brevidade formal e à agudeza e engenho de como se expressam e se compõem. Com economia verbal armam a trama expositiva e na resolução reúnem uma forte concentração de sentido, dando ao mesmo tempo uma resposta ao interlocutor do diálogo e outra ao leitor, que são então percebe a intenção sagaz e afiada do narrador ficcional, disfarçada por trás do "inocente" texto narrado.

Na narrativa "O Passageiro" pela discrepância entre as atitudes do passageiro e da jovem, esta natural e espontânea, ele inseguro de si e de tudo a sua volta, espera-se que a razão do texto esteja com a moça. Daí a ameaça de riso nos olhos do leitor, quando o final da narrativa dá ao passageiro a palavra e razão. Riso à primeira vista, entre

tanto. Depois de refletir-se sobre o parágrafo final, que inicialmente tem um efeito de choque, e justamente com isso mais desperta a atenção do leitor sobre ele, depois de mais delongada reflexão, o leitor accede em que "as aparências enganam" e num mundo conturbado, o estranho é estar-se tão à vontade. O eu-narrador delonga-se nesta narração um pouco mais que os anteriores, ocupando espaços iguais para a narração sobre o "eu" e sobre a "jovem", a primeira numa visão "de dentro", a segunda numa visão distanciada. Estes dois primeiros parágrafos, em sua preparação do final inesperado, funcionam como uma exposição epigramática. Sucinto, rápido e intrigante é o terceiro e último, a resolução, em forma interrogativa, fadada a deixar o leitor atônito, surpreso com a solução sagaz. A composição simétrica dos dois parágrafos iniciais é desequilibrada então no último que, ocupando seu espaço com o "eu", dá-lhe supremacia e razão, principalmente porque sua pergunta picante a si próprio paira no ar e sem resposta, generalizando-se em pergunta a e de todos, a pergunta aguda, quase mordaz que cabia ser feita.

Para concluirmos, queremos salientar: A lucidez que Kafka demonstra em seus *Diários*, *Cartas* e nas conversas com Janouch levam-nos a afirmar que o seu é um realismo consciente que aponta para o realismo crítico. Sua técnica narrativa não-onisciente é que se torna responsável pelo hermetismo de seus textos que apenas nos deixam entrever, para além de seu realismo desvelador das situações de absurdo institucionalizadas, a ciência de que elas são mutáveis.

Nas formas curtas, que aqui analisamos, Kafka retrata geralmente situações de impasse de um modo próprio a provocar o riso, ao menos num primeiro momento, apelando para o senso de humor do leitor. Já Walter Benjamin, em carta a Gerhard Scholem, de 1939, afirma: "Cada vez o humor me pa
Estudos (2): 73-102, nov. 1984.

rece mais essencial em Kafka. Naturalmente que ele não era um humorista. Foi antes um homem, cuja sorte era tropeçar com palhaços. América é sobretudo uma grande palhaçada. Penso que a chave de Kafka, teria em mãos aquele que tomasse o pulso do lado cômico da teologia judaica!"²¹ E na revista literária portuguesa *Colóquio/Letras*, lemos no ensaio "Kafkiana" de Jorge Listopad²² que responde à sua própria pergunta algumas vezes repetida: "Que é isso de kafkiano?" o seguinte: "O cômico não pode separar-se da própria essência do 'kafkiano'. E afirmando que o personagem kafkiano "está fechado dentro do cômico como um peixe dentro do aquário", prossegue: "A história é cômica só para os do lado de fora do bocal. O 'kafkiano' introduz-nos no interior do cômico, dentro do terrorgrotesco". Para Listopad, o cômico em Kafka não é nem contraponto nem uma forma paralela do trágico, ele destrói essas duas noções pela raiz.

Em Kafka, temos a ver como uma destruição construtiva. Afirmamos isso, baseando-nos nas técnicas compositivas que salientamos em Kafka, que vão do deslocamento, inversão e renomeações à dialética formal (culminando no paradoxo), ao efeito de choque (o efeito-surpresa final) e ainda dialeticamente o emprego da discrepância entre a surpresa construída (expectativa) e a decepção da surpresa.

Apresentada uma situação-limite, o leitor é intrigado por uma das técnicas acima mencionadas e em reflexão pós-leitura, estado de reflexão esse, porém, proposto e desfeito no momento da leitura, crê dever(em) existir uma solução ou soluções possíveis e vai, refletindo, em busca da(s) mesma(s).

Finalmente queremos propor aqui uma aproximação detalhada desta forma de texto de Kafka, que chamamos de "contos epigramáticos" com as conhecidas "Geschichten von
Estudos (2): 73-102, nov. 1984.

Herrn Keuner"²³ (Estórias do Sr. Keuner) de Brecht (1898-1956), em que este, em atitude programática, aplica seu efeito de estranhamento, efeito de distanciamento ou efeito de choque, para didaticamente ensinar o leitor a pensar e a agir como intencionara, fizera e continuaria fazendo em seu famoso teatro épico. Também para Kafka, repetimos, existe uma forma transformadora do real.

Textos de FRANZ KAFKA seleccionados para a Conferência

NA GALERIA

Se alguma débil e tísica amazona do circo fosse o brigada por um Diretor desapiedado a girar sem interrupção durante meses em torno da pista, a golpes de chicote, sobre um ondulante cavalo diante de um público incansável, a passar como um silvo, atirando beijos, saudando e dobrando o talhe, e se essa representação se prolongasse para a cinzena perspectiva de um futuro cada vez mais distante, sob o incessante estrépito da orquestra e dos ventiladores, acompanhada por decrescentes e depois crescentes ondas de aplausos, que na realidade são martinets a vapor... então talvez, algum jovem visitante da galeria desceria apressadamente as longas escadinhas, cruzaria todos os estrados, irromperia na pista, e gritaria: "Basta!", através das fanfarras da sempre oportuna orquestra.

Mas como não é assim, uma formosa dama, branca e rosada, entra voando entre os cortinados que os orgulhosos lacaios abrem diante dela; o Diretor, procurando com deferência seu olhar, aproxima-se como um animal obediente; com cuidado, sobe-a sobre o cavalo côr de ôvo, como se fosse sua neta predileta, que empreende uma viagem perigosa; não se decide a dar a chicotada inicial; finalmente, dominando-se a si mesmo, dá-a, ressoante; corre junto ao cavalo, com a boca aberta; segue com olhar agudo os saltos da amazona; mal pode compreender sua destreza artística; procura aconselhá-la com gritos em inglês; furioso, exorta aos cavalariços que seguram os arcos para que prestem mais atenção; an

Estudos (2): 73-102, nov. 1984.

tes do Grande Salto Mortal, implora à orquestra, com os braços no alto, que faça silêncio; finalmente, ergue a pequena e desmonta-a do trêmulo corcel, beija-a em ambas as faces, e nenhuma ovação do público parece-lhe suficiente; enquanto ela, segura por ele, erguida sobre a ponta dos pés, rodeada de pó, com os braços estendidos e a cabecinha deitada para atrás, deseja repartir sua felicidade com o circo inteiro... como isto é o que acontece, o visitante da galeria apóia o rosto sobre a balaustrada, e imergindo-se na marcha final como em um fundo pesadelo, chora, sem se aperceber disso.

(Tradução de Torrieri Guimarães)

O SILÊNCIO DAS SEREIAS

Prova de que até meios insuficientes — infantis mesmo podem servir à salvação:

Para se defender das sereias, Ulisses tapou os ouvidos com cera e se fez amarrar ao mastro. Naturalmente — e desde sempre — todos os viajantes poderiam ter feito coisa semelhante, exceto aqueles a quem as sereias já atraíam à distância; mas era sabido no mundo inteiro que isso não podia ajudar em nada. O canto das sereias penetrava tudo e a paixão dos seduzidos teria rebentado mais que cadeias e mastro. Ulisses porém não pensou nisso, embora talvez tivesse ouvido coisas a esse respeito. Confiou plenamente no punhado de cera e no molho de correntes e, com alegria inocente, foi ao encontro das sereias levando seus pequenos recursos.

As sereias entretanto têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio. Apesar de não ter acontecido isso, é imaginável que alguém tenha escapado ao seu canto; mas do seu silêncio certamente não. Contra o sentimento de ter vencido com as próprias forças e contra a altivez daí resultante — que tudo arrasta consigo — não há na terra o que resista.

E de fato, quando Ulisses chegou, as poderosas cantoras não cantaram, seja porque julgavam que só o silêncio poderia conseguir alguma coisa desse adversário, seja porque o ar de felicidade no rosto de Ulisses — que não pensava em outra coisa a não ser em cera e correntes — as fez esquecer de todo e qualquer canto.

Ulisses no entanto — se é que se pode exprimir

Estudos (2): 73-102, nov. 1984.

assim — não ouviu o seu silêncio, acreditou que elas cantavam e que só ele estava protegido contra o perigo de escutá-las. Por um instante, viu os movimentos dos pescoços, a respiração funda, os olhos cheios de lágrimas, as bocas semiabertas, mas achou que tudo isso estava relacionado com as árias que soavam inaudíveis em torno dele. Logo, porém, tudo do deslizou do seu olhar dirigido para a distância, as sereias literalmente desapareceram diante da sua determinação, e quando ele estava no ponto mais próximo delas, já não as levava em conta.

Mas elas — mais belas do que nunca — esticaram o corpo e se contorceram, deixaram o cabelo horripilante voar livre no vento e distenderam as garras sobre os rochedos. Já não queriam seduzir, desejavam apenas capturar, o mais longamente possível, o brilho do grande par de olhos de Ulisses.

Se as sereias tivessem consciência, teriam sido então aniquiladas. Mas permaneceram assim e só Ulisses escapou delas.

De resto, chegou até nós mais um apêndice. Diz-se que Ulisses era tão astucioso, uma raposa tão ladina, que mesmo a deusa do destino não conseguia devassar seu íntimo. Talvez ele tivesse realmente percebido — embora isso não possa ser captado pela razão humana — que as sereias haviam silenciado e se opôs a elas e aos deuses usando como escudo o jogo de aparências acima descrito.

(Tradução de Modesto Carone)

ALEXANDRE, O GRANDE

Fôra admissível que Alexandre, o Grande — apesar das façanhas bélicas da sua mocidade, apesar do excelente exercício que ele tinha preparado, apesar da capacidade que sentia em si para mudar a face do mundo — ficasse parado à margem do Helesponto, sem cruzá-lo jamais, e não por medo ou por indecisão ou por inércia: apenas pela ação da gravidade.

CORREIOS

Foi-lhes dado escolher: serem reis ou correios de reis. Como crianças, todos quiseram ser correios. Por isso há apenas correios, que correm mundo gritando uns para os outros (pois não existem reis) mensagens que afinal perderam o sentido.

De bom grado poriam termo às suas desgraçadas vidas, mas não se atrevem — por causa do juramento profissional.

DAS PARÁBOLAS

Muitos queixam-se de que as palavras dos Sábios percam-se em parábolas, sem emprêgo na vida quotidiana — a final a única que nos é dada. Quando o Sábio diz "Atraves saí" — não quer dizer que a gente deva realmente passar para o outro lado, o que aliás poder-se-ia fazer quando valesse a pena a travessia; ele quer referir-se a um outro lado lendário, algo que não nos é dado conhecer, que mesmo para ele não é fácil pormenorizar e que para nós aqui de nada serve.

Tôdas essas parábolas em verdade querem dizer que não se pode conceber o inconcebível: isso é o que temos a apreendido... Aquilo com que todos os dias nós temos de preocupar, todavia, são outras coisas.

A propósito falou alguém: — "Por que relutais? Se houvésseis por bem seguir as parábolas, acabaríeis vós próprios integrados nelas e assim libertos das preocupações quotidianas!"

Outrem replicou: — "Aposto que isso é uma parábola, também!"

Disse o primeiro: — "Ganhaste."

E o segundo: — "Só por parábola, infelizmente..."

Disse o primeiro: — "Não, na realidade; por parábola, perdeste".

(Traduções de Geir Campos)

COMUNIDADE

Somos cinco amigos, um dia saímos de uma casa um atrás do outro, primeiro saiu um e ficou ao lado do portão, depois saiu ou melhor, deslizou do portão o segundo, leve como uma bolinha de mercúrio, e se colocou a pouca distância do primeiro, depois saiu o terceiro, depois o quarto, depois o quinto. Formamos finalmente uma fila. As pessoas repararam, apontaram para nós e disseram: "Os cinco acabaram de sair daquela casa". Desde então vivemos juntos — e seria uma vida pacífica se um sexto não se intrometesse sempre. Ele não nos faz mal algum, mas nos importuna, e este é um mal suficiente. Por que é que ele se imiscui, se não é desejado por nós? Não o conhecemos e não o queremos acolher no nosso meio. Nós cinco também não nos conhecíamos antes — se se quiser, até agora não nos conhecemos: mas o que é possível e tolerado entre os cinco, não é possível nem tolerado com o sexto. E que sentido pode ter estar junto o tempo todo? Para nós cinco isso também não tem nenhum sentido, mas já estamos juntos e vamos continuar assim: não queremos uma nova união justamente por causa das nossas experiências. Como porém mostrar tudo isso ao sexto? Longas explicações significariam quase uma acolhida, então preferimos não explicar nada e não admiti-lo. Por mais que ele faça beicinho, nós o rechaçamos a cotoveladas; mas ele volta de novo por mais que a gente o rechace.

PEQUENA FÁBULA

"Ah", disse o rato, "cada dia que passa o mundo se torna mais estreito. No começo ele era tão amplo que me dava medo, eu continuava correndo e me sentia feliz por ver a distância; finalmente, as paredes da direita e da esquerda, mas essas longas paredes dirigem-se tão rápidas uma para a outra, que já estou no último quarto e lá no canto fica a ratoeira para onde eu corro". — "Você só precisa mudar de direção", disse o gato e devorou-o.

DESISTA!

Era de manhã bem cedo, as ruas limpas e vazias, eu ia para a estação ferroviária. Quando confrontei um relógio de torre com o meu relógio, vi que já era muito mais tarde do que eu acreditara, o susto desta descoberta fez-me ficar inseguro no caminho, eu ainda não conhecia bem esta cidade, felizmente havia um guarda por perto, corri até ele e perguntei-lhe sem fôlego pelo caminho. Ele sorriu e disse: "De mim você quer saber o caminho?" "Sim", eu disse, "uma vez que eu mesmo não posso encontrá-lo". "Desista, desista", disse e virou-se com um grande ímpeto, como as pessoas que querem estar a sós com o seu riso.

O PASSAGEIRO

Estou em pé na plataforma do bonde elétrico, totalmente inseguro em relação à minha posição neste mundo, nesta cidade, na minha família. Não seria capaz, mesmo por alto, de apontar as reivindicações que poderia fazer, com direito, na direção que fosse. Não posso absolutamente sustentar que estou em pé nesta plataforma, que me seguro nesta alça, que me deixo levar por este bonde, que as pessoas se desviam dele, ou andam calmamente, ou param diante das vitrinas. Certamente ninguém exige isso de mim, mas dá no mesmo.

O bonde se aproxima de uma parada, uma jovem se posta perto dos degraus, pronta para subir. Aparece tão próxima para mim, que é como se eu a tivesse apalpado. Está vestida de preto, as pregas da saia quase não se movem, a blusa é justa e tem uma gola de renda branca fina, ela mantém a mão esquerda espalmada na parede do bonde e a sombrinha da mão direita se apóia no penúltimo degrau mais alto. Seu rosto é moreno, o nariz, levemente apertado dos lados, tem uma redonda e largo. Ela tem cabelos castanhos fartos e pélinhos espalhados na têmpora direita. Sua orelha pequena é bem ajustada, mas por estar próximo eu vejo toda a parte de trás da concha direita e a sombra na base.

Naquela ocasião eu me perguntei: como é que ela não se espanta consigo mesma, conserva a boca fechada e não diz coisas desse tipo?

(Traduções de Modesto Carone)

ZUSAMMENFASSUNG

Die Arbeit untersucht einige Momente der Prosa von Kafka, sowohl der Prosa der Romane als auch der Erzählungen und betont den geistreichen, witzigen, epigrammatischen Charakter seiner kürzesten Prosawerke. Anhand der Analyse von sieben kurzen Texten, die wir epigrammatische Erzählungen nennen, weist die Arbeit auf den Humor, die gedrängte Form, die dialektische Komposition und die Pointe und Überraschungsfaktor am Schluss auf, die diesen kürzesten Texten eine besondere Stelle innerhalb der kafkaesken Prosa verleihen. Zum Abschluss schlägt man einen Vergleich dieser epigrammatischen Erzählungen mit den dialektischen Geschichten von Herrn Keuner von Bertolt Brecht vor, indem man Kafkas Absicht einer Veränderung der herrschenden Wirklichkeit hervorhebt.

NOTAS

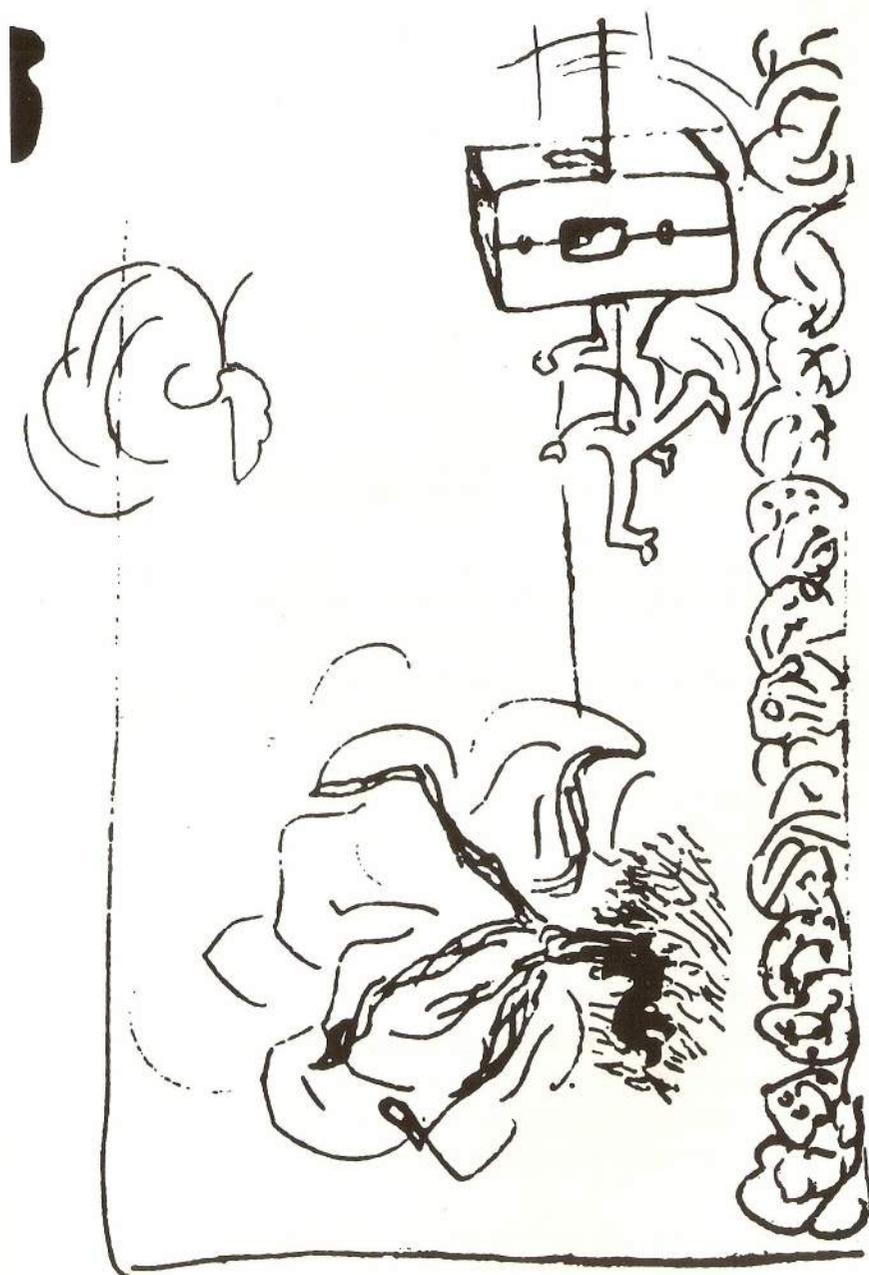
- 1 KOKIS, Sérgio. *Franz Kafka e a Expressão da Realidade*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967.
- 2 KAFKA, Franz. *Tagebücher*. In: . *Gesammelte Werke*. Frankfurt, S. Fischer Verlag, 1953.
- 3 Id. *Briefe*. In: op.cit.
- 4 JANOUCH, Gustav. *Gespräche mit Kafka*. Frankfurt, S. Fischer Verlag, 1951.
- 5 WALSER, Martin. *Descripción de una forma*. Buenos Aires, Editora SUR, 1969.
- 6 KOKIS, op.cit.
- 7 ANDERS, Günther. *Kafka: Pró e Contra*. Trad. Prof. Modesto Carone. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- 8 Cf. WALSER, op.cit.
- 9 AUERBACH, Erich. *Mimesis*, apud WALSER, op.cit.
- 10 Ibid., p.126.
- 11 Cf. ANDERS. op.cit.
- 12 KAFKA, Franz. Na Galeria. In: . *A Colônia Penal*. São Paulo, Liv. Exposição do Livro, 1965.
- 13 Id. *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*. In: op.cit., nota 2.
- 14 PREMINGER & WARNKE & HARDISON. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New York, Princeton University Press, 1965.
- 15 COSTA, Flávio Moreira da. *Franz Kafka*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

- 16 KAFKA, Franz. *Betrachtung*. In: op.cit., nota 2.
- 17 Id. *Beschreibung eines Kampfes*. In: op.cit.
- 18 Id. *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*. In: op.cit.
- 19 CARONE, Modesto. *Contos de fadas para dialética*. *Folha de São Paulo*. Folhetim, 03 de julho de 1983. Caderno Literário.
- 20 *Traduções de Geir Campos incluídas na Coletânea Parábolas e Fragmentos*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1967. (Coleção de Ouro).
- 21 BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones*. Madrid, Taurus Ediciones, 1971. p.220.
- 22 LISTOPAD, Jorge. *Kafkiana*. *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, (76):5-9, nov. 1983.
- 23 *Publicadas em Versuche*, Berlim, 1930/1932, Cadernos 1 e 5.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- . ANDERS, Günther. *Kafka: Pró e Contra* [Kafka — pro und contra]. Tradução Prof. Modesto Carone. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- . ANGRESS, R.K. *The Early German Epigram; a study in Baroque Poetry*. Lexington, The University Press of Kentucky, 1971.
- . BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones*. Madrid, Taurus Ediciones, 1971.
- . CARONE, Modesto. *Contos de fadas para dialéticos*. *Folha de São Paulo*. Folhetim, 03 de julho 1983. Caderno Literário.
- . COSTA, Flávio Moreira da. *Franz Kafka*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- . FOWLER, Roger. org. *A Dictionary of Modern Critical Terms*. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1973.
- . JANOUCH, Gustav. *Gespräche mit Kafka*. Frankfurt, S. Fischer Verlag, 1951.
- . KAFKA, Franz. *Gesammelte werke*. Frankfurt, S. Fischer Verlag, 1953.
- . . *Parábolas e Fragmentos*. Introdução, Tradução e Notas de Geir Campos. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1967 (Coleção de Ouro).
- . . *A Colônia Penal*. São Paulo, Liv. Exposição do Livro, 1965.
- . KOKIS, Sérgio. *Franz Kafka e a Expressão da Realidade*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967.

- . PHILOBIBLON; Eine Vierteljahresschrift für Buch-und Graphiksammler. Hamburgo, Ernst Hauswedell & Co. Vrl, 12(3) set. 1968.
- . PREMINGER & WARNKE & HARDISON. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New York, Princeton University Press, 1965.
- . VERSUCHE. Berlim, 1930/1932. Cadernos 1 e 5.
- . WALSER, Martin. *Descripción de una forma*; Ensayo sobre Franz Kafka. Tradução espanhola H.A.Murena e David Vogelmann. Buenos Aires, Editora SUR, 1969.



**A MISE-EN-SCÈNE DA EXPERIÊNCIA:
UM MÉTODO DE KAFKA**

Maria da Conceição Hackler

R E S U M O

Este ensaio trata dos esforços de Kafka para inserir sua produção artística dentro da própria vida. Em Kafka, a experiência da vida e sua representação artística funcionam como um cosmos integrado no qual a arte cria espaço para a iluminação da vida, mas, por outro lado, se divorciada do poder da vida a arte não tem nenhum sentido. Esse aspecto essencial do trabalho de Kafka é sobretudo focalizado através da análise de três de suas histórias — **A Sentença, Um Artista da Fome e Josefina, a Cantora ou o Povo dos Ratos**, onde a "encenação" da experiência é um dos principais motivos — que funcionam como um paradigma para o método criador de Kafka.

Já nos habituamos a ouvir e ler sobre o que se poderia chamar de "fidelidade à experiência" em Franz Kafka — sobretudo na tradição naturalista de interpretação de sua obra. Sem ceder à tentação de nos concentrarmos em sua vida e conduzir sua obra a uma vinculação estreita com a biografia, não há como dispensar um exame cuidadoso da natureza dessa vinculação, já que a experiência de criar em artistas como Kafka sedia-se de modo singular em relação à experiência de viver, e vida e obra reciprocamente iluminam-se como se uma encenasse a outra, permanentemente alternando-se e atravessando-se.

Percorrendo a tradição crítica de Kafka defronta

Estudos (2): 105-126, nov. 1984.

Desenhos de Kafka IV

mo-nos com expressões tais como a "obviedade" dos seus escritos, como em Max Brod, ou a sua "ultra-obviedade" como em Heinrich E. Jacob, ou ainda a observação de Edwin Muir — seu tradutor para língua inglesa — que acha Kafka "estranhamente justo"; outras expressões como "cuidado escrupuloso", "uma quase científica lucidez", "absoluta precisão", "o caráter objetivo de sua obra", o "devoto da verdade" são referências familiares a todos os que vêm acompanhando a fortuna crítica de Kafka.

Nada disso é gratuito, sabemos também nós que já tivemos o privilégio de conviver com a extraordinária realização artística de Franz Kafka. Kafka nunca quis ocultar seu método criador: concebia-o como fruto integral da experiência vivida, e queria-o íntegro em relação a essa experiência.

Lemos em seu **Diário**, registro de 3 de janeiro de 1912, sobre a ficcionalidade da autobiografia e surge-nos a indagação sobre a diferença entre o que acredita ser o método autobiográfico e o seu próprio método criador, sobre o qual também se pronunciou reiteradas vezes, dentro ou fora de sua obra literária:

Numa autobiografia não se pode evitar escrever a palavra "frequentemente" onde a verdade requereria que "uma vez" fosse escrita. Porque sempre se permanece consciente de que as expressões "uma vez" explodem a escuridão da qual a memória se nutre; e apesar disso não ser afinal evitado pela palavra "frequentemente", de qualquer forma é ao menos preservado na opinião do autor, e ele é conduzido através de episódios que talvez nunca existiram de fato em sua vida, mas que lhe servem de substitutos para aqueles que na sua memória não pode mais sequer adivinhar.¹

Em conversa com Gustav Janouch reitera essa con

cepção, já então referindo-se à criação literária propriamente dita:

O que se escreve são apenas as cinzas de sua experiência.²

Veremos também que, paradoxalmente, Kafka queria para sua criação literária um conteúdo de verdade que ultrapassasse os riscos da ficcionalização que acreditava ser o método da autobiografia.

Para observar essa ambição de Kafka escolhi três momentos de sua obra que me parecem carregados de significação, se analisarmos sua cronologia e a importância que conferiu a tais escritos em detrimento da vasta maioria de seu trabalho criador.

Refiro-me a três de seus relatos curtos: **A Sentença** (*Das Urteil*), **Um Artista da Fome** (*Ein Hungerkünstler*) e **Josefina, a Cantora ou o Povo dos Ratos** (*Josephine, die Sängerin oder das Mäusevolk*).

A Sentença, escrita no início de sua carreira, em 1912, assume importância singular em sua obra. Somos informados, através de seus **Diários**, registro de 23 de setembro de 1912, que essa estória foi escrita "de um só fôlego, da noite de 22 para 23, de 10 horas às 6 da manhã"³.

A partir dessa noite, diz-nos Kafka, configurou-se para ele o verdadeiro método da criação literária.

Apenas **desse modo*** pode-se escrever, apenas com essa coerência, com tão completa abertura de corpo e de alma.⁴

Além disso, **A Sentença** é o único escrito de Kafka do qual dispomos de uma interpretação consistente sugerida pelo autor, apesar de sua análise contribuir para aumentar

* Grifo de Kafka.

o caráter enigmático do relato, como veremos adiante.

Ainda mais, **A Sentença** é uma das poucas produções que quis publicar, tendo ele mesmo selecionado o conto para publicação numa série de livretos denominada "Der jüngste Tag"⁵ da editora de Kurt Wolff, seu editor durante muito tempo.

Um Artista da Fome, inicialmente publicada em 1922, com o consentimento de Kafka⁶, foi depois incluída numa coletânea de relatos que leva seu nome, vinda à luz em 1924, que também divulgava outras histórias inéditas entre as quais **Josefina**⁷. Essa antologia, dada ao público no ano da morte de Kafka, foi selecionada e teve sua revisão de provas feita pelo próprio autor, com grande esforço e muitas dores, nos seus últimos dias no Sanatório Wienerwald, onde faleceu pouco depois.

Para um homem que acreditava e declarava que sua obra nada acrescentava à vida, que não tinha nenhuma importância, esses fatos e essas preferências merecem alguma atenção.

Perguntei-me muitas vezes por que Kafka distinguia essas histórias e as releu reiteradamente refletindo nisso. Outras razões haverá, mas encontro três que me parecem de importância para a compreensão do seu método criador e de sua preocupação artística. Todas as três peças assemelham-se muito nos seus motivos fundamentais e resolvem as questões que abordarei de modo muito semelhante.

Tais questões confundem-se e convergem, já que uma dá origem a outra ciclicamente. São elas:

- 1 a relação entre interioridade e exterioridade e suas variantes: o problema da "comunicação", o vínculo entre artista e sociedade, entre criar e viver;

- 2 a relação entre existência e não-existência, ser e não-ser, vida e morte;
- 3 o *status* da criação artística em relação à vida.

Começando pela **Sentença** gostaria de indicar o modo como Kafka analisa o conteúdo da história, no registro de seus **Diários** de 11 de fevereiro de 1913. Apesar de ser um trecho longo, acredito da maior utilidade atentarmos para o que diz:

Enquanto eu leio as provas de **A Sentença** escreverei todas as relações que se tornaram claras para mim na história, tanto quanto eu possa lembrá-las agora. Isto é necessário porque a história acudiu-me como um verdadeiro parto, coberta de sujeira e de muco, e apenas agora possuo a mão que pode alcançar o próprio corpo e a força do desejo para executar isso: o amigo é o elo comum entre pai e filho, ele é sua forte ligação em comum. Sentado sozinho à sua janela, Georg questiona voluptuosamente essa consciência do que eles têm em comum, acredita que tem o pai dentro de si, e estaria em paz com todas as coisas não fosse por uma volúvel, triste reflexão. No curso da história, o pai, com a posição mais fortalecida que o outro, a partir de cada vez menos coisas que têm em comum — amor, devoção à mãe, lealdade à sua memória, a clientela que o pai fora o primeiro a adquirir para o negócio — usa o vínculo comum do amigo para colocar-se como antagonista de Georg. Georg é deixado sem nada; a noiva, que vive na história apenas em relação ao amigo, isto é, aquilo que pai e filho têm em comum, é facilmente afastada pelo pai, desde que nenhum casamento teve lugar ainda, e assim ela não pode penetrar na relação de sangue que envolve pai e filho. O que eles têm em comum é inteiramente construído em volta do pai, Georg pode apenas senti-lo como algo estranho, algo que se tornou independente, ao qual ele jamais dispensou bastante proteção.

ção, que é exposto às revoluções russas, e só porque ele próprio perdera tudo exceto sua consciência do pai é que a sentença, que o afasta do pai por completo, exerce um efeito tão forte sobre si.

Georg tem o mesmo número de letras que Franz. Em Bendemann, "mann" é um fortalecimento de "Bende", a fim de fornecer a todos as ainda invisíveis possibilidades da estória. Mas Ben de tem exatamente o mesmo número de letras que Kafka e a vogal e ocorre nos mesmos lugares que a vogal a em Kafka.⁸

E assim Kafka continua sua interpretação, indicando ainda que a noiva de Georg Bendemann, Frieda Brandenfeld, tem as mesmas iniciais que sua recente namorada, Felice Bauer, além de outras significações onomásticas que liga ambas. Será importante assinalar que Kafka inicia sua correspondência com Felice a 20 de agosto de 1912, ou seja, cerca de um mês antes de escrever **A Sentença** — que é dedicada à própria Felice Bauer.

As inúmeras ligações dessa estória com a história pessoal de Kafka têm merecido vasta atenção crítica de **A Sentença**, que é copiosa. Pelo menos mais de cem ensaios foram escritos sobre umas poucas dez páginas, a maioria deles preocupada com a relação entre obra e material autobiográfico. Alguns desses aspectos, presentes na estória e amplamente referidos por Kafka em seus **Diários** e demais material autobiográfico e biográfico, são: a relação pai/filho e velho/novo; a visão de "vida cotidiana"; os sentimentos em relação ao estado de casado/estado de celibato; as noções de culpa e suas relações com a criação literária; os sentimentos em relação aos "laços de sangue" os quais me eximirei de examinar no momento, por querer concentrar-me nas questões antes mencionadas.

A Sentença preocupa-se desde início com o proble

ma da comunicação: toda a estória nos diz das tentativas malogradas de escrever uma carta a um amigo distante. O que deveria ser um momento de encontro gratificante transforma-se numa situação de conflito e que requer de Georg sucessivas tentativas de mascaramento e ocultamento de algum fato que durante todo o tempo parece querer mostrar-se mas é logo reprimido pelo próprio Georg. Sucessivamente, Georg usa de uma técnica de simulacro para fazer calar o que não ousa revelar.

Examinemos algumas dessas situações:

a) o mascaramento do rosto do amigo distante: "a exótica barba longa não havia conseguido transformar totalmente seu rosto";

b) o mascaramento de seu noivado: "Georg preferia escrever-lhe estas coisas ("acontecimentos sem importância") em vez de confessar-lhe que ele mesmo estava comprometido desde há alguns meses com a senhorita Frieda Brandenfeld";

c) ocultamento da própria carta: "meteu a carta no bolso e saiu da sala"; "Tirou do bolso uma extremidade da carta, e depois tornou a guardá-la";

d) o encobrimento de seu pai, que faz o jogo de Georg inicialmente, para em seguida desmascará-lo:

- Estou bem coberto? — perguntou o pai, como se não pudesse ver se tinha os pés devidamente tapados.
- Já te sentes melhor, na cama, disse Georg e acomodou-lhe a coberta.
- Estou bem coberto? — perguntou novamente o pai; parecia extraordinariamente interessado na resposta.
- Não te preocupes, estás bem coberto.
- Não! — exclamou o pai, interrompendo-o.

Mas tudo o que Georg fantasia mostra-se ineficaz, mesmo porque ele nem pode ter a certeza de que o amigo ain da se encontra na Rússia, no endereço para o qual pretende enviar a carta — se é que alguma vez pretendeu enviã-la. Apesar disso, assoberbado de dúvidas, ele escreve a carta e a conclui, sabendo ele próprio dos simulacros sucessivos que interpõe entre si e o amigo.

Ao aproximar-se a segunda parte da estória — que se inicia com a conversa com o pai — Georg sai do seu quarto com a carta e vai ter com o pai, que tem suas acomodações num quarto adjacente. Um corredor de tempo parece conduzir Georg e atormenta-o — o que nos leva a pensar na própria reflexão de Kafka sobre o processo da vida:

Eu nunca crescerei para tornar-me um homem; de criança, mudarei imediatamente em um velho de cabelos brancos.¹⁰

Em última análise, esse é também um problema da comunicação intestina da vida, já que as partes não podem manter-se coesas em contato fértil, mas, ao contrário, espezinham-se, destratam-se e destroem-se, como faz o velho pai de Georg com seu filho, ao tempo em que revela traços senis que o aproximam da infância e estabelecem mais um equívoco na comunicação, desde que o leitor é levado a perguntar-se se as observações do pai serão fruto da senilidade ou do conhecimento real da vida do filho.

A indicação de Kafka, em sua própria interpretação, do amigo como um vínculo entre pai e filho, "sua fonte ligação em comum", só faz aumentar a crise comunicativa entre as partes, já que não se sabe ao certo se o amigo existe, e mesmo, talvez, ele seja um seu duplo "positivo", que, por ocasião da morte de Georg, morre também com ele — e as

sim é eliminada qualquer possibilidade de comunicação entre as partes conflitantes.

Assim quando o pai pergunta a Georg: "Você realmente tem um amigo em Petersburg?" vacilamos quanto ao status da pergunta, desde que logo adiante o pai irá afirmar, ao contrário, que jamais deixou de defender os interesses do amigo, que o jovem que está na Rússia é "como um filho" para ele e que Georg tinha tramado a perdição do amigo. A partir dessas declarações insólitas o pai levanta-se na sua cama e dita a sentença:

Ich verurteile dich jetzt zum Tode des Ertrinkens! (Eu o condeno agora à morte por afogamento!).

A irreducibilidade dos pontos de vista a uma verdade comum, o dilema comunicativo que desperta fazem com que **A Sentença** se torne um exame crítico das intenções dos personagens, o que, aliás, constitui um dos temas centrais do romance **O Castelo**, em que a interpretação da conduta de K. por parte de diferentes personagens é extremamente cambiante. Não há meio de se apurar a veracidade das acusações contra K. e nenhuma de suas negativas parece convincente a seus inimigos. Não se trata sequer de saber se alguma coisa aconteceu ou não, mas das razões dos atos de K.. Não é diverso o que se passa com Georg Bendemann, com a diferença que ele próprio hesita quanto ao conteúdo de verdade de seus atos e intenções. Devido a isso, sem discussão ou vacilações, ele salta para a morte decretada pela sentença do pai: nada tenta provar e nem mesmo consegue morrer de fato, apesar do relato indicar o seu suicídio por afogamento.

Erich Heller conclui do seguinte modo sua interpretação de **A Sentença**, embora a partir de aproximações di

versas da presente:

Nenhum paraíso aguarda Georg Bendemann no fim de **A Sentença** (...). Essa estória (...) acaba com o retorno de uma culpa individual inculpada ao fluido, informe, como se fosse o elemento prenatal. Condenado a cessar de existir como indivíduo pela ofensa de ter iniciado a a firmar sua individualidade.¹¹

Portanto, com o final da estória, a seguinte situação se configura:

- 1 Georg Bendemann não consegue afirmar-se como individualidade autônoma em relação ao pai e ao amigo. Suicidando-se, ingressa num estado de continuidade, reforçado, no texto original, pela ambigüidade da última frase, perdida na tradução para língua portuguesa: "Nesse momento uma interminável fila de veículos (Verkehr) passava pela ponte" (p.36).

Em alemão, Verkehr significa tráfego e intercursos sexual, aqui simbolizando o intercursos de realidades incompatíveis na estória a saber: infância/maturidade, interioridade/exterioridade, tentativa de comunicar-se/malagros comunicativo, criação individual/confronto exterior, conteúdo de verdade/simulacro, e, em última análise, vida e morte. A estória apresenta-se como um **parto**, como Kafka sugere na sua interpretação. Aliás, a conotação sexual do contexto é indicada por Kafka em carta a Max Brod, ao dizer-lhe que, ao final da estória, pensava numa poderosa sensação sexual, "uma forte ejaculação"¹².

Sem querer forçar a significação, gostaria ainda de lembrar que entre os significados de verkehren está o de relacionar-se ou comunicar-se, que é, como vimos, um dos mo-

tivos da estória.

Creio que tais tentativas de interpretação são importantes na medida em que, por um lado, sabemos da atenção cuidadosa que Kafka dispensou a esse texto, e por outro, do vivo interesse que nutria por etimologia;

- 2 constatada a impossibilidade de comunicação entre os personagens da estória e de um mesmo personagem em relação à sua cronologia, é impossível chegar-se a um acordo comunicativo que defina a situação da linguagem em relação aos sentimentos e pensamentos dos personagens;
- 3 como consequência, a comunicação é encetada como uma representação que se faz através dos simulacros antes referidos, que em última análise, vinculam-se à própria noção de Kafka em relação à literatura.

Disse ele a esse respeito:

Não tenho nenhuma das qualidades requeridas para a vida, apenas a comum fraqueza humana. Com essa fraqueza — nesse aspecto sou extremamente forte — assumi com resolução o elemento negativo de minha época, o qual eu não tenho o direito de combater, **mas tenho o direito, por assim dizer, de representar.**^{13*}

Esse aspecto do método da criação em Kafka — o da encenação de sua experiência vivida — despertou permanentes cuidado e atenção no decorrer de seus escritos. E o que permanece, após as desesperadas tentativas de conciliação, é a continuidade da existência, que se localiza numa região indefinida entre a vida e a morte. Seus personagens são em decorrência, incapazes de viver e incapazes de morrer.

* Grifo meu.

Outros não são os motivos centrais das duas estórias que examinaremos a seguir — **Um Artista da Fome** e **Jose fina**, nas quais equacionam-se as mesmas questões, embora em realizações diversas.

Os três problemas mantêm uma relação direta com a visão de Kafka sobre os métodos da criação literária. Ele quer deixar-se contaminar pela verdade de sua própria experiência. Contraditoriamente, esse mesmo fato suscita-lhe dúvidas e indagações permanentes quanto à qualidade ou validade de seus escritos (que referia como "rabiscos"), já que pareciam repetir de modo mais desbotado a própria vida, e causar-lhe-iam uma sensação de debilidade e tributo:

O que escrevo carece de independência, parece apenas o pálido reflexo de um trabalho anterior.¹⁴

Em conversa com o jovem Janouch Kafka teria confidenciado seu sentimento em relação aos livros e a ligação destes com a vida:

Na vida, tudo tem seu próprio sentido e seu próprio propósito, para os quais não pode haver nenhum substituto permanente. Um homem não pode, por exemplo, dominar sua própria experiência através de outra personalidade. Esse é o modo como o mundo se mostra em relação aos livros.¹⁵

Em **Um Artista da Fome** lidamos com um conflito que decorre da impossibilidade de comunicação entre jejuador e espectadores, por um lado; mas por outro, e em contato direto com aquele, da dificuldade de comunicação entre a experiência individual e a totalidade da vida. A consequência é a impossibilidade de viver e sua resultante — a imersão na continuidade.

Enquanto para o Artista seu jejum é real, para os espectadores trata-se de um mero *stunt*, um meio de ganhar a vida, no qual é natural tentar simulações.

Mas ao contrário de Georg Bendemann o Artista não simula, nem se mascara, nem tenta acobertar os fatos. Preocupava-se em expô-los e expôr-se, apesar do fracasso sucessivo de suas tentativas.

A tragédia de sua existência é a impossibilidade de demonstrar a sua perícia e absoluta honestidade em jejuar: ou resta por longos períodos ignorado em sua jaula, ou as temporadas circenses interrompem-se, ou os espectadores propositadamente viram-lhe as costas para que possa trapaçar (o que todos esperam) e comer. O fato de tentarem pegá-lo em flagrante não o incomoda: ao contrário, estimula-o, já que assim poderia provar a integridade de sua arte. E como de fato não tem o menor interesse em interromper seu jejum — mesmo porque nunca encontrou comida que lhe apetece — decide-se a continuar sua abstinência, e, ignorado por todos, acaba morrendo de inanição na solidão de sua jaula.

A sua morte, portanto, ocorre **fora da vida**, relegado ao esquecimento dos espectadores. Desse modo, incapaz de morrer, ele também é condenado à continuidade, como Georg Bendemann.

Uma das angústias fundamentais de Kafka — a vida como condenação — realiza-se na sua obra como um dos seus mais trágicos componentes.

"É a vida que me perturba", confessa, ou em outro momento:

Apenas essa eterna espera, essa impossibilidade.¹⁶

Aquilo que chama em seus diários de "os eternos tormentos da morte"¹⁷ e que já ocupou minha atenção em estudo anterior¹⁸, converge com o dilema da Eterna Recorrência da vida, de modo similar ao que Nietzsche o concebeu:

Consideremos essa idéia na sua forma mais aterrorizante: a existência, como é, sem sentido ou objetivo, mas inescapavelmente recorrente, tendo como final o nada.¹⁹

Em *Um Artista da Fome*, o segregamento do Artista, seu confinamento numa jaula — por ele aceitos desde o início, mas sem dúvida por ausência de outro espaço de existir — indicam a condição que atormentou Kafka durante todo o tempo, e que o levam a um estado de impotência diante daquilo que não consegue modificar, já que a falta de perspectiva de uma saída o fazem voltar sempre ao ponto de partida, numa trajetória de Sísifo, da qual **A Construção** (*Der Bau*) é uma das mais terríveis realizações.

Esse emparedamento é assim referido no material biográfico de Kafka:

Tudo é imaginário — família, negócios, amigos, a rua, tudo imaginário, distante ou muito próxima, a mulher; a verdade que jaz mais próxima, entretanto, é apenas esta, a de que você está batendo sua cabeça contra a parede de uma cela sem janela e sem porta.²⁰

Carrego as barras (da gaiola) dentro de mim todo o tempo.²¹

E falando da condição do poeta, declara:

Ele não é um gigante, mas apenas um pássaro mais ou menos emplumado de penas brilhantes na gaiola de sua existência.²²

Devido a esse sentimento da vida, Kafka sente a fascinação por um outro tipo de vida em seu estado primário,

Estudos (2): 105-126, nov. 1984.

pujante, de liberdade e cruzeza, como tematiza a estória **De sejo de Ser Pele Vermelha** (*Wunsch, Indianer zu werden*).

Em *Um Artista da Fome* será a pantera que irá simbolizar esse tipo de vida poderosa. A jovem pantera é colocada no lugar do Artista após sua morte e consegue despertar a atenção dos espectadores permanentemente.

Algumas interpretações dessa estória falam de "rejeição da arte pela vida" como sua conclusão e sentido final. Penso que esse tipo de rejeição provém do próprio Kafka, que reiteradamente nega a arte pela vida, considerando a primeira ilusória, apontando os valores de poder, espontaneidade e harmonia como pertencentes à vida:

Para os seres humanos a vida natural é uma vida humana. Mas os homens não percebem isso sempre. Eles se recusam a admiti-lo. A existência humana é uma carga para eles, desde modo dispõem dela em fantasias.²³

Ao sentimento de estranheza e isolamento antes aludidos — de ser diverso e estrangeiro — alia-se o sentimento de ser judeu, presente em sua obra de modo intenso.

Não devemos pensar, no entanto, influenciados sobretudo por Max Brod, também judeu e Sionista, que Kafka sentia-se ligado por laços de sangue à comunidade judaica. O próprio Brod honestamente declara a irritação de Kafka ao discutir o Sionismo: "O que é que eu tenho em comum com os judeus? Dificilmente tenho qualquer coisa em comum comigo mesmo".

Mas o fato é que Kafka possui uma herança talmúdica. Sua ligação à tradição hebraica é incomparavelmente mais forte que sua vinculação à tradição helenística. Sua atenção para a moral e a Lei — ademais fortalecida por seus estudos jurídicos — e a sua posição face à salvação e à

Estudos (2): 105-126, nov. 1984.

redenção são sem dúvida fortes componentes em sua obra.

Não esqueçamos também o fato de que Kafka conviveu intimamente com o teatro *idish* e teve como um dos seus amigos mais chegados o ator *idish* Löwy. Muitos dos relatos de Kafka possuem uma marca profunda dos gestos e posturas do teatro *idish*.

Sobretudo as estórias de animais são marcadas pelo componente *idish* de interpretação: os gestos curtos, enfáticos e reiterativos, o canto monótono, os ruídos súbitos, a situação do ator em relação à platéia — no seu esforço de ser aceito e prestigiado, por exemplo. Entre essas estórias, como **A Toupeira Gigante** (*Der Riesenmaulwurf*), **Chacais e Arabes** (*Schakale und Araber*), **A Metamorfose** (*Die Verwandlung*), **Josefina**, a última é especialmente indicadora da referida influência.

Sem esquecermos de que o exemplo judeu mostrava-se para Kafka como um símbolo para a estranheza geral e a solidão universal do homem, examinemos alguns depoimentos de sua biografia em relação ao judaísmo:

Judeus e alemães têm muito em comum... Eles são decididos, capazes, diligentes, e completamente odiados por todos os demais. Judeus e alemães são foras-da-lei.²⁴

A história dos judeus dá a impressão de um conto de fadas, que se pode dispensar, junto com a infância humana, para a cova do esquecimento.²⁵

E a respeito do desinteresse germânico em conhecer os judeus:

Oprime-se melhor um vizinho quando não se o conhece. As dores de consciência desaparecem. Por essa razão, ninguém sabe a história dos judeus.²⁶

Nos seus **Diários**, sobretudo nos anos de 1911 e 1912, há inúmeras referências a judeus e judaísmo, embora seu relacionamento com judeus não se mostre, de modo geral, nem íntimo, nem amistoso.

Nos registros de 1911 e 1912 há, paralelamente, uma intensa preocupação e um forte interesse nos métodos do teatro *idish*. Reconhecemos facilmente nas suas anotações os germes de estórias posteriores, como a de Josefina.

Em **Josefina**, o **ou** do título (**oder das Mäusevolk**) — ao qual segundo Brod, Kafka sempre atribuiu importância — sugere uma identificação totêmica entre Josefina e o povo, o que de fato se realiza no decorrer da estória. A sociedade dos ratos não escreve história e se encontra em fluxo permanente; daí comprazer-se nos momentos de ritual estático que Josefina impõe.

O caráter dual da estória, numa dimensão mais ampla, indica a forte relação do artista com a audiência: Josefina é uma criatura que não consegue "ser" sem a coletividade que a sustenta e louva. Qualquer esmorecimento por parte da audiência relega-a a um estado de limbo e desespero em que suas potencialidades se neutralizam e começa a surgir a dúvida sobre a verdadeira consistência de sua arte.

Como em **Um Artista da Fome**, Josefina ingressa numa situação em que não há saída, desde que nem vida, nem morte lhe são facultadas, apenas o esquecimento.

Nesse aspecto, Josefina mantém afinidades com algumas figuras de Kafka como Odradek, na estória **Preocupações de um Pai de Família** (*Der Sorge des Hausvaters*). Odradek é a consumação da "forma que os seres assumem no esquecimento"; não se sabe de que estágio de vida ele participa, e mesmo a sua forma física é reduzida a um aspecto irreconhecível.

ra diante da verdade: a luz repercutida na máscara grotesca é verdade, mas nada mais"²⁷

A arte de Kafka mostra-se como essa cegueira deslumbrante: o momento da representação invade o tecido da vida e assume uma forma de extrema cintilação; mas essa luz vem de fora do palco, vem da própria vida, que, atingida na sua força e no seu poder deixa-se vislumbrar por um átimo de tempo em que arte e vida intersectam-se e encontram-se para em seguida separarem-se. A arte entorna-se na vida mais uma vez e a vida proíbe a arte de auto-referir-se, de incandescer na solidão, porque não há espaço duradouro em sua trama para que se afirme nenhum tipo de existência singular.

ABSTRACT

This essay deals with Kafka's efforts to insert his artistic production into life itself. In Kafka, life experience and its artistic representation function as an integrated cosmos in which art creates room for the enlightenment of life, but, on the other hand, art has no meaning if divorced from life's power. This essential aspect of Kafka's work is mainly focused through the analysis of three among his stories — **The Judgement, A Hunger Artist and Josephine, the Singer or the Mousefolk**, where the "staging" of experience is one of the main motifs — which function as a paradigm for Kafka's creative method.

NOTAS*

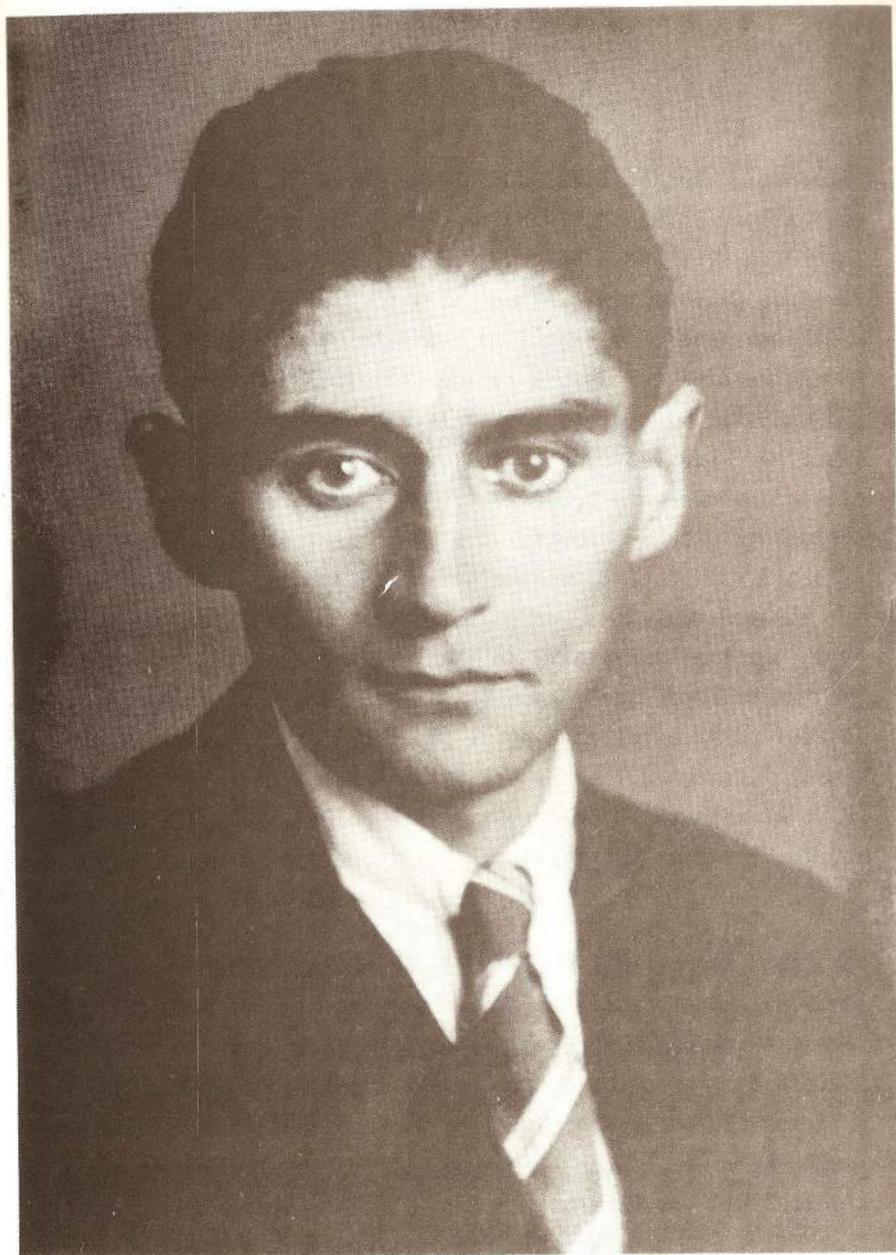
1 KAFKA, Franz. *Diaries*. Editados por Max Brod; trad. de Martin Greenberg, com a colaboração de Hannah Arendt. Nova Iorque, Schocken, 1965, 2 v., V.1, p.212. Aqui, como

* As citações a partir de edições estrangeiras são imediatamente traduzidas para língua portuguesa pelo autor no corpo do presente trabalho.

em todas as citações dos *Diários*, a referência é a esta edição, exceto quando indicado diversamente.

- 2 JANOUCH, Gustav. *Conversations with Kafka*. Trad. de Goronwy Rees para língua inglesa. 2.ed.rev.e aum. Worcester e Londres, Andre Deutsch, p.41. Todas as referências seguintes a essa edição.
- 3 KAFKA, F. *Diaries*, V.1, p.275.
- 4 Ibid., p.276.
- 5 Id. *Das Urteil*. Leipzig, Kurt Wolff, 1916 (Der jüngste Tag, 34).
- 6 Id. "Ein Hungerkünstler". *Neue Rundschau*, outubro de 1922.
- 7 Id. *Ein Hungerkünstler*. Berlim, Verlag Die Schmiede, 1924.
- 8 Id. *Diaries*, V.1, p.278-9.
- 9 Todas as referências a essa estória, bem como às seguintes, serão à tradução em língua portuguesa: KAFKA, Franz, *A Colônia Penal*. Prefácio e tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo, Livraria Exposição do Livro, 1965. Exceção à citação da p.07, diretamente do texto original e com tradução subsequente da automadeste ensaio.
- 10 BROD, Max. *Franz Kafka, eine Biographie; Erinnerungen und Dokumente*. Praga, Heinrich Mercy Sohn, 1935, p.51.
- 11 HELLER, Erich. *Franz Kafka*. New Jersey, Princenton University Press, 1974, p.27.
- 12 Ibid., p.27-8.
- 13 KAFKA, Franz. *Tagebücher und Briefe*. In: *Gesammelte Schriften*. Praga, Heinrich Mercy Sohn, 1937, 6.V., V.6, p.158.
- 14 Id. *Diaries*, V.2, 25.10.1914, p.95.
- 15 JANOUCH, G. op.cit., p.25.
- 16 KAFKA, F. *Diaries*, V.2, p.29.
- 17 Ibid., 6.8.1914, p.77.
- 18 HACKLER, Maria da Conceição. "Os Eternos Tormentos da Morte: a Dialética do 'Dentro' e do 'Fora' em *Na Colônia Penal*. Conferência proferida no Mestrado em Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, novembro de 1983.
- 19 NIETZSCHE, Friedrich. *Will to Power*. Trad. de Walter Kaufmann e R.J.Hollingdale. New York, Vintage Books, Livro 18, Seção 45.
- 20 KAFKA, F. *Diaries*, V.2, 21.10.1921, p.197.
- 21 JANOUCH, G. op.cit., p.20.
- 22 Ibid., p.16.
- 23 Ibid., p.23.
- 24 Ibid., p.111.
- 25 Ibid., loc.cit.

- 26 Ibid, loc. cit.
27 KAFKA apud HELLER, Erich, op.cit.



A última fotografia de Kafka (1923/1924)

COLABORADORES DESTE NÚMERO

CELESTE AÍDA NORONHA RODRIGUES GALEÃO. Licenciada em letras anglo-germânicas pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da UFBA (1961); curso de especialização para professores de alemão no estrangeiro, Instituto Goethe, de Munique (1962-1964); mestrado em língua e literatura alemã na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (1972-1975); professora assistente de língua e literatura alemã na USP (1974-1979); professora do Instituto Cultural Brasil-Alemanha, São Paulo (1974-1979); atualmente professora assistente do Instituto de Letras da UFBA e professora do Instituto Cultural Brasil-Alemanha, Salvador. Dissertação de mestrado: **Os Vespões de Peter Handke. Um Romance Literaral**. Publicação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1981. Traduções: **Conceitos Fundamentais da Poética**, de Emil Staiger, Tempo Brasileiro, Rio, 1969; alguns ensaios em **Notas de Literatura**, de T.W. Adorno, Tempo Brasileiro, Rio, 1973; **O Interrogatório de Havana**, de H.M. Enzensberger, edição dos Institutos Goethe do Brasil, Porto Alegre, 1981, entre outras.

BOHUMILA ARAÚJO. Nascida em 3/9/1939 em Praga, Mestrado em Filologia pela Faculdade de Filosofia da Universidade de Carlos de Praga, Tchecoslováquia. Tese de Mestrado: **A Vida e Obra de Lima Barreto**. Autora do manual "Braziliska portugalska (Português Brasileiro)". Curso de Especialização em História da Crítica de Arte — E.B.A. — UFBA. Atualmente responsável pelo Setor Internacional da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da UFBA.

JUDITH GROSSMANN. Nasceu em Campos, Estado do Rio Ficcionista, poeta, professora, crítica e ensaísta. Autora de **Linhagem de Rocinante**: 35 poemas (Rio de Janeiro, São José, 1959). **O meio da pedra**: nonas estórias genéticas (Rio de Janeiro, José Álvaro, 1970). **A noite estrelada**: estórias do Interim (Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977). **Outros trópicos**: romance (Rio de Janeiro, José Olympio, 1980). **Temas de Teoria da Literatura** (São Paulo, Ática, 1982). É Professora Titular de Teoria da Literatura no Departamento de Fundamentos para o Estudo das Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia.

MARIA DA CONCEIÇÃO PEDREIRA BRANDÃO HACKLER. Poeta, contista e dramaturga sob o nome de Maria da Conceição Paranhos. Ensaísta, conferencista, Professora do Instituto de Letras da UFBA como Maria da Conceição Hackler. Mestrado em Teoria da Literatura, com tese, pelo Instituto de Letras da UFBA; Mestrado em Literatura Comparada pela Universidade da Califórnia, Berkeley, Estados Unidos, onde também realizou curso de Doutorado (Ph.D.) em Literatura Comparada, para o qual ora redige a tese **Poetic Experience and History: a Study on Modern Lyric Poetry**.