



**Quando a ficção se confunde com a realidade**  
**As obras In der Strafkolonie/Na Colônia Penal e Der Process/O**  
**Processo de Kafka como filtros perceptivos da ditadura**  
**civil-militar brasileira**

---

Eduardo Manoel de Brito

Série: Produção Acadêmica Premiada



**Quando a ficção se confunde com a realidade**  
**As obras In der Strafkolonie/Na Colônia Penal e Der Process/O**  
**Processo de Kafka como filtros perceptivos da ditadura**  
**civil-militar brasileira**

---

Eduardo Manoel de Brito

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

São Paulo, Junho de 2008

**Série: Produção Acadêmica Premiada**

## UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITORA: Profa. Dra. Suelly Vilela

VICE-REITOR: Prof. Dr. Franco Maria Lajolo

### FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DIRETOR: Prof. Dr. Gabriel Cohn

VICE-DIRETORA: Profa. Dra. Sandra Margarida Nitrini

#### SERVIÇO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Eliana Bento da Silva Amatuzzi Barros – MTb 35.814

Projeto Gráfico

Dorli Hiroko Yamaoka – MTb 35.815

Diagramação

Erbert A. Silva – MTb 35.870

#### COMISSÃO DE PUBLICAÇÃO ON-LINE

Presidente - Profa. Dra. Sandra Margarida Nitrini

Membros

DA - Profa. Dra. Rose Satiko Gitirana Hikiji

DF - Prof. Dr. Vladimir Safatle

DH - Profa. Mary Anne Junqueira (titular)

DH - Prof. Rafael de Bivar Marquese (suplente)

DL - Prof. Dr. Marcello Modesto dos Santos

DLCV - Prof. Dr. Waldemar Ferreira Netto

DLM - Profa. Dra. Roberta Barni

DLO - Prof. Dr. Paulo Daniel Elias Farah

DS - Profa. Dra. Márcia Lima

DTLLC - Prof. Dr. Marcus Mazzari

STI - Maurício Pereira Nunes

SCS - Dorli Hiroko Yamaoka

Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

---

B862 Brito, Eduardo Manoel de

Quando a ficção se confunde com a realidade : as obras In der Strafkolonie/  
Na Colônia Penal e Der Process/O Processo de Kafka como filtros perceptivos  
da ditadura civil-militar brasileira / Eduardo Manoel de Brito. - São Paulo : Serviço  
de Comunicação Social. FFLCH/USP, 2008  
228 p. (Produção Acadêmica Premiada)

Originalmente apresentada como tese do autor (Doutorado - Faculdade de  
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2005).

1. Kafka, Franz, 1883-1924. 2. Literatura - Aspectos sociais - Brasil (1960-1970). 3. Violência política (1960-1970) - Brasil. I. Título. II. Série.

ISBN 978-85-7506-160-2

21ª CDD 861.3

<b>Introdução</b> .....	09
<b>Capítulo 01</b>	
<b>Apoio teórico</b> .....	17
Sobre violências e arbitrariedades .....	19
Literaturidade e função social da literatura.....	41
<b>Capítulo 02</b>	
<b>Aspectos da recepção em língua alemã à obra de Kafka</b> .....	51
As primeiras apreciações .....	53
Kafka no exílio - de 1935 até 1945 .....	57
O redescobrimento de Kafka: leituras após a Segunda Guerra Mundial .....	61
A questão soviética (ditadura, censura e interpretação: situação kafkiana) .....	69
Crítica atual .....	75
<b>Capítulo 03</b>	
<b>Testemunhos brasileiros</b> .....	83
Testemunhos de recepção reprodutiva, informativo-crítico-valorativa e produtiva .....	85
Testemunhos pessoais .....	105
<b>Capítulo 04</b>	
<b>Relendo Kafka</b> .....	131
O <i>processo</i> .....	133
Na colônia penal .....	173
Comparação entre o romance e a novela .....	211
<b>Conclusão</b> .....	217
<b>Bibliografia</b> .....	221



### **Resumo**

É um fato que o *boom* das traduções das obras de Kafka ocorreu nos anos da ditadura civil-militar brasileira, especificamente entre a segunda metade da década de 1960 e a primeira da década de 1970. Em face desta constatação, esta tese propõe-se a demonstrar que as traduções (edições e reedições) das obras de Franz Kafka – especificamente *Na colônia penal* e *O processo* – traduziram de forma ficcional o que estava sendo silenciado na linguagem cotidiana, dando um sentido à nova realidade que se implantava no país e ajudando a compreender a irracionalidade do que estava acontecendo.

### **Abstract**

It is a fact that the boom in translations of Kafka's works in Brazil took place during the period of civil-military dictatorship, especially between 1965 and 1975. The present thesis intends to demonstrate that such translations (editions and re-editions) of Kafka's works – specifically of *In the Penal Colony* and *The Trial* –, in their turn, translated into fictional form what was being silenced in everyday language, giving a meaning to the new reality which was being established in Brazil at that time and serving as means to understand the irrational character of it.

### **Palavras-chave/Keywords**

Kafka, kafkiano, Brasil, ditadura e recepção literária/  
Kafka, kafkian, Brazil, dictatorship, literary reception





# Introdução

Passados praticamente vinte anos do término da ditadura civil-militar brasileira vêm a lume inúmeras pesquisas, sobretudo no campo da história, que remexem nos documentos desses anos de “silêncio”, recentemente liberados ao público, a fim de se poder construir um entendimento claro do que até agora permanece um tanto turvo. Aproximar a leitura e a tradução das obras de Franz Kafka no Brasil com o ambiente político-social do país nessa época também é uma tentativa de mostrar o uso possível de literatura estrangeira como um instrumento capaz de varar o “silêncio” instaurado pela censura.

Se perguntássemos a intelectuais brasileiros se veriam relações entre o fato de ter havido um *boom* de traduções novas e de reedições de traduções esgotadas das obras de Franz Kafka justamente no final dos anos sessenta e na década de setenta do século XX, um tempo considerado como os anos de chumbo da ditadura civil-militar do Brasil, é provável que a grande maioria como, por exemplo, Moacyr Scliar dissesse que não. Todavia, há indícios que apontam para esta possibilidade. O objetivo desta tese é demonstrar e provar que há grande potencial de veracidade na hipótese acima formulada. Tendo em vista que o *boom* acima referido deu-se nessa época, não espelhariam, de alguma forma, essas edições e reedições o clima político-social do país? Não diriam elas de forma ficcional algo que havia sido ou estava sendo silenciado na linguagem cotidiana? Não dariam elas um sentido à nova realidade que se implantara no país e, portanto, não ajudariam elas a compreender a irracionalidade do que estava acontecendo?

Para demonstrar e provar que há grande potencial de veracidade na hipótese formulada, selecionou-se um *corpus* representativo da temática da violência, a saber, o romance *Der Proceß* (publicado em 1925) e a novela *In der Strafkolonie*, (publicada em 1918). *Der Proceß* (*O processo*) vem a ser traduzido em 1964, por Torrieri Guimarães, cujas reedições dão-se nos anos de 1966, 1969, 1975 e 1979 e é ainda traduzido por Marques Rebelo em 1971<sup>1</sup> e por Manoel Paulo e Syomara Cajado em 1977<sup>2</sup>. *In der Strafkolonie* (*Na colônia penal*) vem a ser vertida para o português do Brasil em 1965, por Torrieri Guimarães, depois por A. Serra Lopes em 1966<sup>3</sup> e por último, ainda durante os anos da ditadura, é traduzida por Leandro Konder em 1969<sup>4</sup>.

Em seguida, procede-se ao levantamento e ao comentário das interpretações da violência feitas até agora em língua alemã das obras constitutivas do *corpus* escolhido. Sabe-se que nos países de língua alemã há um verdadeiro *boom* de leituras das obras do autor nos anos posteriores à ditadura de Hitler, o que aponta para a possibilidade de a leitura da obra de Kafka ter servido de instrumento tradutor da realidade alemã da época. Além disso, a obra kafkiana será o centro de inúmeros debates entre críticos ligados ao bloco soviético e servirá, também, para balizar a ditadura soviética nos anos posteriores à década de 1950. Razão pela qual também esta recepção, quando feita em língua alemã, encontrou espaço no levantamento feito. Estas observações corroboram a legitimidade da hipótese e do desenvolvimento

<sup>1</sup> KAFKA, Kafka (1971). *O processo*. (Tradução de Marques Rêbello). Rio de Janeiro: Tecnoprint.

<sup>2</sup> KAFKA, Franz (1977). *O processo*. (Tradução de Manoel Paulo Ferreira e Syomara Cajado). São Paulo: Círculo do Livro.

<sup>3</sup> KAFKA, Franz (1966). *Os melhores contos de Kafka*. (Tradução de A. Serra Lopes). São Paulo: Arcádia.

<sup>4</sup> KAFKA, Franz (1969). *A metamorfose / Na colônia penal / O artista da fome*. (Traduções de Brenno Silveira, Leandro Konder e Eunice Duarte). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

do trabalho, ou seja, a leitura das traduções das obras de Kafka, representadas no *corpus* desta tese, assim como serviu de instrumento para ler a época de Hitler e da ditadura soviética, também pode ter servido de instrumento tradutor da realidade brasileira.

Para montar os argumentos demonstrativos da tese proposta, somam-se a estas interpretações os testemunhos colhidos na recepção reprodutiva, crítico-valorativa e produtiva e os testemunhos pessoais de tradutores das obras de Franz Kafka, de intelectuais e de militantes políticos na resistência à ditadura civil-militar brasileira. Os testemunhos da recepção reprodutiva, crítico-valorativa e produtiva têm assegurada sua representatividade pelo valor numérico, enquanto os testemunhos pessoais se validam pela qualidade da grande maioria de seus autores, nomes conhecidos nacional e internacionalmente. Por fim, apresentamos a nossa análise e nossa interpretação dos textos kafkianos (trata-se de uma perspectiva brasileira com todas as suas implicações), nas quais ressaltamos o aspecto da violência presente na estrutura formal do texto e traçamos paralelos plausíveis com a realidade da ditadura civil-militar brasileira.

As representações da violência nas traduções das duas obras selecionadas de Franz Kafka são analisadas, para verificar como e em que medida essas representações encontram eco junto ao público brasileiro do final dos anos 60 e a década de 70 do século XX, e como essa reverberação pode ser considerada um motivo desencadeador do *boom* kafkiano. E, a partir daí, investigar o que tudo isso significou e o que significa dentro da recepção da obra de Franz Kafka no Brasil. Trata-se de um método analítico-descritivo-argumentativo-comparativo. E, embora se utilizem textos traduzidos, a tese não tem seu ponto fulcral na avaliação do trabalho tradutório.

Para levar a cabo, nos textos de Kafka selecionados, o estudo da poetização da violência como uma das formas de torná-la acessível à compreensão humana, considera-se como invariável o conceito de violência isolado a partir das leituras teóricas de Walter Benjamin, Hannah Arendt e Michel Foucault. Com base nessa conceituação é possível avaliar as variações/configurações que este fenômeno adquire nas obras de Franz Kafka escolhidas e nas suas traduções. Concomitantemente, usa-se para a análise textual os instrumentos fornecidos pelo Formalismo Russo (conceito de literaridade) e seus desdobramentos e procura-se, também, apoio teórico nas posições defendidas pelo crítico brasileiro Antonio Candido, isto é, de que a literatura interage com a realidade convencional (função social da literatura). Os três pontos focados (conceito de violência, literaridade e função social da literatura) constituem o embasamento teórico do trabalho e dão sustentação ao método utilizado.

Há registros<sup>5</sup> que informam que, ao fazer leituras públicas de suas obras, tanto Franz Kafka quanto o público riam, e que o autor-leitor, inúmeras vezes, precisou parar a leitura devido às gargalhadas. Isso acontecia na, até certo ponto, distante Praga pertencente ao Império Austro-Húngaro, na época da Primeira Grande Guerra. Os ventos autoritários solapavam a Europa, Kafka haveria de morrer de tuberculose em 1924 e, a partir de então, poucos riam ao ler os seus contos, novelas, romances e aforismos.

Muito foi dito sobre Kafka ser o escritor do século XX que melhor representou as contradições destes tempos tão espetacularmente superiores aos séculos passados, no campo das descobertas científicas. A Segunda Guerra Mundial que conduziria para os campos de extermínio levas e levas do povo judeu, no qual Kafka inseria-se de maneira tão ambígua, haveria de ser uma entre as várias faces do

---

<sup>5</sup> Cf. CARONE, Modesto (1997). A mais célebre novela de Kafka. In: KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. (Tradução e Posfácio de Modesto Carone). São Paulo: Companhia das Letras, p. 90.

terror que fez movediço o chão da civilidade e da modernidade herdadas do século XIX e que receberia, quanto ao seu horror tecnocrático, o epíteto kafkiano. Franz Kafka é um autor nascido no entre-séculos, fase complexa da história, na qual o passado e o futuro se mesclam, num conluio difícil de ser desmontado em modelos claros: o que deve ficar, o que deve ser deixado de lado? O escritor Franz Kafka estava consciente do mundo que o cercava. A obra que ia se delineando principalmente a partir de 1912 (ano da escritura de *O veredicto*) configura uma leitura angustiante de um tempo em que as esperanças eram muitas, mas não suficientes para toda uma geração. Estando dentro do sistema, já que Kafka fazia um trabalho burocrático em um instituto ligado ao Império, o autor de origem tcheca constrói personagens memoráveis, com os quais ninguém gostaria de se identificar, mas que, em algum momento da história, vão colar-se à biografia das massas humanas do século XX. As situações kafkianas são sombras que tomaram forma de muitas maneiras na história recente: as longas esperas por vistos que não serão expedidos e que poderiam significar a salvação de uma perseguição, fosse ela nazista na Alemanha de Hitler, fosse ela militar em quase todos os governos ditatoriais latino-americanos da segunda metade do século; as idas e vindas aos institutos de previdência social, tornados labirintos burocratizados nos países periféricos; as covas rasas dos eliminados por grupos de extermínio ou paramilitares, em julgamentos nos quais não haveria a mínima possibilidade de defesa; a moenda tecnicista das multinacionais ou transnacionais que abandonam populações inteiras à mercê, tirando-lhes a possibilidade de produtivamente terem vidas dignas; o medo de, durante a noite, alguém que não se conhece entre em casa, tome de assalto toda uma família, e, sem explicações e sem razão, torne-a enredada em processos policiais, políticos ou sabe-se lá de qual espécie. Tudo isso selou o riso que se escondia nas entrelinhas da obra de Franz Kafka. A literatura de Kafka tornou-se, em certa medida, o modelo vazado através do qual podemos ler o mundo que nos cerca.

Estas leituras do mundo contemporâneo a partir da literatura kafkiana são tão comuns que, mesmo políticos brasileiros usam e abusam para benesse própria do termo “kafkiano”, arrogando-se a condição de vítimas tão elaboradas pelos meandros do poder quanto os personagens do autor de Praga. De fato, o termo “kafkiano” está presente em mais de cem idiomas, significando, *grosso modo*, “a situação atormentada do homem moderno”<sup>6</sup>.

O conhecimento tanto das obras quanto da pessoa de Franz Kafka chega ao Brasil primeiro em língua estrangeira: segundo o testemunho<sup>7</sup> do professor Antonio Candido, um grupo de estudantes da Universidade de São Paulo teve seu primeiro contato com obras do autor no ano de 1939, levado aos labirintos literários kafkianos pelo físico e professor Mário Schemberg<sup>8</sup>.

Entretanto, o primeiro estudo inteiramente dedicado a Franz Kafka, “Franz Kafka e o mundo invisível”, foi publicado por Otto Maria Carpeaux no jornal *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro em 1941 e, posteriormente, incluído no seu livro *Cinzas do purgatório* de 1942. A partir do final dos anos 40, passam a surgir textos nos quais o autor é mencionado como uma referência literária.

O primeiro texto da grande imprensa paulista que se refere a Kafka está datado de 19.05.1945. Tal

<sup>6</sup> Cf. BRADBURY, Malcolm (1988). Franz Kafka. \_\_\_\_ *O mundo moderno*. (Tradução Paulo Henrique Britto). São Paulo: Companhia das Letras, p. 219.

<sup>7</sup> O testemunho do professor Antonio Candido corresponde a uma série de correspondências trocadas entre mim e ele e está incluído nos anexos da presente tese, a partir da página.

<sup>8</sup> Este grupo, conhecido como Grupo Clima, é apresentado por Antonio Candido no seu texto Clima, incluído no livro *Teresina etc.* (CANDIDO, Antonio (1980). Clima. \_\_\_\_ *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, p. 153-171). Neste artigo específico não há menção a Kafka, contudo, em carta para nós endereçada, Candido menciona que as obras do autor tcheco eram lidas pelo grupo desde o começo dos anos quarenta.

texto, intitulado *O homem, o romance e o realismo*, foi escrito por René Tavernier e corresponde a um ensaio sobre o realismo e suas manifestações contemporâneas. Citamos o argumento central do texto e a citação a Franz Kafka:

O romance moderno faz da realidade uma idéia profunda e leve, diferente daquela dos irmãos Goncourt. O processo do romance está ligado ao desenvolvimento do realismo, ao enriquecimento de uma noção tão essencial à arte e à nossa vida, uma vez que pretende revelar o sentido e a verdade. [...] Depois de Rilke e principalmente de Kafka, uma onda de fantástico invadiu a arte francesa, um fantástico concentrado, sistemático, de que “Thomas, o obscuro”, de Maurice Blanchot, é o exemplo mais típico.<sup>9</sup>

Trata-se de um texto que apenas cita Kafka, sem tecer maiores considerações sobre sua obra. A presença de Blanchot no artigo é um dado importante, visto que Maurice Blanchot foi autor de estudos perspicazes e reconhecidos pela crítica especializada como fundamentais sobre Kafka.

Até 1950, conforme o levantamento feito, os textos que faziam algum tipo de menção a Franz Kafka ou a sua obra totalizam 15. A década de cinquenta contou com 19 textos<sup>10</sup>, todos anteriores às primeiras traduções no Brasil de *A metamorfose* (*Die Verwandlung*) e *O artista do trapézio* (*Erstes Leid*), publicadas respectivamente nos anos de 1956 e 1958. Verifica-se, portanto, que se passou bem mais de uma década entre o artigo crítico/divulgador de Carpeaux (1941/42) e estas traduções das obras de Kafka no Brasil (1956 e 1958).

Desse modo, levando-se em consideração o texto considerado fundador da crítica literária sobre a obra de Franz Kafka no Brasil, bem como outros textos da imprensa paulistana, parecia inexplicável que a obra do escritor só tivesse vindo a receber tradução tão tardiamente, quando se percebe que dela já havia um conhecimento razoável a justificar sua versão para o português-brasileiro. Além disso, se se olhar esta questão de um ponto de vista mais amplo, ver-se-á que na Argentina, por exemplo, a primeira obra de Franz Kafka – *Die Verwandlung* –, traduzida para o espanhol por Jorge Luis Borges, autor conhecido internacionalmente e uma referência da literatura daquele país no Brasil, data de 1937, ou seja, de dois anos antes de qualquer comentário a Kafka em terras brasileiras.

Sobre as traduções das obras de Franz Kafka anteriores à década de sessenta e sobre sua repercussão junto ao público brasileiro, é sintomático o fato de Carpeaux assinar um artigo no ano de 1958, intitulado *Romances proféticos* (*O Estado de São Paulo*, 09.08.1958), no qual lamenta a ausência de textos de Kafka em português. No ano seguinte, Carpeaux volta a expressar sua indignação com a falta de obras de Kafka no mercado brasileiro com o artigo “Livros que não há na mesa”<sup>11</sup>, publicado no citado jornal em 13.06.1959. Ora, uma tradução da novela *Die Verwandlung* (*A metamorfose*) já viera a lume em 1956 e uma do conto *Erstes Leid* (*O artista do trapézio*), incluído na coletânea intitulada *Maravilhas do Conto Alemão*, fora publicada no ano de 1958, o que mostra claramente ignorar o crítico as primeiras traduções de Kafka para o português do Brasil.

<sup>9</sup> TAVENIER, René. O homem, o romance e o realismo. Jornal *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 19 de maio de 1945, p. 4.

<sup>10</sup> Os dados completos estão na Pesquisa de Iniciação Científica (Fapesp, relatório final entregue em novembro de 1998): A Recepção de Kafka em São Paulo: *corpus* e primeiras interpretações - Parte II. Pesquisador Eduardo Manoel de Brito, orientado pela Profa. Dra. Celeste Henriques Marquês Ribeiro de Sousa. Os totais mencionados acima correspondem à soma dos textos publicados pelos jornais *Folha de São Paulo* e *Estado de São Paulo*.

<sup>11</sup> O texto foi incluído, mantido o título do artigo, num livro de Carpeaux de 1960: CARPEAUX, Otto Maria (1960). *Livros na mesa – Estudos de crítica*. Rio de Janeiro: Livraria São José, p. 118.

Todavia, a *chamada de atenção* de Carpeaux, apesar das traduções ignoradas, acaba por ter um quê de acerto, visto que o trabalho sistemático de tradução dos textos de Franz Kafka, como um projeto editorial, teve seu início apenas em 1963, com a reedição da tradução de *A metamorfose*. A partir desse ano, há a tradução de uma parte considerável da produção de Franz Kafka: *A metamorfose* (1963); *Diário íntimo* (1964), *O castelo* (1964), *Carta a meu pai* (1964) e *O processo* (1964); *América* (1965) e *A colônia penal*<sup>12</sup> (1965) e outras narrativas incluídas em coletâneas, além de outros textos não ficcionais, como as *Cartas enviadas a Milena* (1966).

A se considerarem as referências acima, o intervalo que se abre entre as primeiras leituras da obra de Franz Kafka, feitas por brasileiros, e a divulgação das traduções de seus escritos no Brasil, passa a ser, então, de quase duas décadas, tomando-se em conta a tradução da novela *A metamorfose* em 1956 e do conto *O artista do trapézio*, na coletânea *Maravilha do conto alemão* em 1958.

A pesquisa *A recepção de Kafka em São Paulo – Corpus e Primeiras Interpretações – Parte II* levou, portanto, a partir das datas e dos próprios textos traduzidos a uma série de questionamentos, a seguir discriminados.

Quanto às datas:

- a) Por que houve um atraso tão grande nas traduções brasileiras de Kafka em relação, por exemplo, aos textos traduzidos na Argentina, se o autor já era conhecido no Brasil?
- b) Por que só os anos 60 se desencadeiam, como um trabalho sistemático, as traduções de Kafka? Por que o primeiro *boom* kafkiano só ocorre no final dos anos sessenta e na década de setenta do século XX?

Quanto às fontes:

- a) Por que as primeiras traduções foram feitas a partir de uma outra tradução (no caso, o francês) e não a partir do original alemão, sendo que o Brasil possuía professores e críticos, falantes nativos da língua alemã, tais como Anatol Rosenfeld e o próprio Otto Maria Carpeaux, que poderiam, se não traduzir, ao menos orientar as traduções?
- b) Que princípios nortearam as organizações dos textos utilizados pelo tradutor Torrieri Guimarães, o tradutor que, a partir do francês, verteu para o português praticamente toda a produção lida e comentada durante a década de sessenta, estendendo-se pelos anos setenta e recebendo, surpreendentemente, reedições no final dos anos noventa, disputando lugar nas prateleiras das livrarias com as traduções consagradas, feitas a partir do alemão, por Modesto Carone, cujo trabalho instaura, já na década de oitenta, o segundo *boom* kafkiano?

E uma última e decisiva pergunta, já colocada no início desta introdução, que, funcionando como um arremate das questões anteriores, se impôs e se instalou como núcleo e como hipótese/pergunta a nortear esta tese: Haveria alguma ligação entre a situação social e política brasileira da segunda metade da década de 60 e começo da de 70 a acossar o surgimento do primeiro *boom* das edições das traduções das obras de Franz Kafka no Brasil?

<sup>12</sup> Trata-se de uma coletânea, composta por novelas, entre elas *A sentença* (*Das Urteil*), *A metamorfose* (*Die Verwandlung*) e *Na colônia penal* (*In der Strafkolonie*), bem como narrativas curtas, contos, um apêndice (notas de viagem, comentário bíblico) e estudos de crítica literária feitos pelo próprio Kafka. Fora a introdução escrita por Torrieri Guimarães, todos os textos são de Franz Kafka, inclusive os estudos de crítica.

Desta maneira, a busca das respostas para esta pergunta crucial constitui a principal força motriz da investigação a ser realizada, ao que se sabe inédita até o momento, investigação esta que, de maneira mais ampla, insere-se em trabalhos de interface no âmbito da Germanística no Brasil<sup>13</sup> (*Auslandsgermanistik*), em que pesquisadores brasileiros podem oferecer contribuições originais ao estudo de autores de língua alemã.

O aprofundamento das questões levantadas achou um campo particularmente fértil nas obras *O processo* (*Der Proceß*) e *Na colônia penal* (*In der Strafkolonie*), porque estes são textos em que a violência – militarizada, sob a forma de torturas, em um espaço tropical fora da Europa, com toda a estrutura de um governo autoritário, nos moldes de uma ditadura – é enfaticamente representada, o que poderia oferecer, ainda que implícita ou sub-repticiamente, aos leitores do Brasil algo como um modelo ficcional, a partir do qual se tornava possível explicar ou entender o sentido do *status quo* instaurado com a ditadura civil-militar brasileira em 1964.

Trata-se de duas narrativas em que a violência praticada sob os auspícios de um Estado é apresentada de modo explícito. Encontram-se no romance *O processo* as mesmas estruturas fundamentais de uma violência praticada sob a égide do Estado que ajudariam a entender o momento histórico em que a obra de Franz Kafka começava a ser traduzida para o português no Brasil. A obra *O processo* que se tornou, ao lado de *A metamorfose* a obra mais conhecida de Franz Kafka entre os leitores brasileiros, pois o pesadelo burocrático vivido por Josef K. é paradigmático daquilo que se convencionou qualificar como “kafkiano”. O mais importante, contudo, é que aquilo que é tratado de modo condensado em *Na colônia penal* recebe um tratamento longo e meticuloso em *O processo*: a punição, o processo judicial, a condenação e a execução da pena, acontecendo à revelia do sujeito que sofre o processo; o ambiente hierarquizado; as esferas de poder incomunicáveis; a burocracia intransponível; a impossível ou inútil busca de uma defesa; a tortura como meio de punição e a morte desumanizadora. A novela *Na colônia penal* está inserida no livro *A colônia penal* e possui alguns dos componentes fundamentais para responder às inquietações acadêmicas mencionadas acima, tanto do ponto de vista estritamente literário, quanto do ponto de vista cultural mais amplo, englobando a política, a sociedade e o mercado editorial de então. Contudo, em se tratando de uma novela, os temas são trabalhados por Franz Kafka com a concisão devida. Fazendo uso de um tempo e de um espaço extremamente limitados, o narrador kafkiano apresenta as estruturas administrativas, judiciais e sociais em pinceladas de uma indiscutível qualidade literária.

Do ponto de vista predominantemente cultural-político, estas questões remetem também às datas das primeiras traduções (1964 e 1965), que, por sua vez, apontam para temas fundamentais do momento histórico brasileiro: Estado de exceção (ditadura civil-militar), suspensão de direitos, burocracia e punição. Cumpre lembrar que já em 1963 as forças militares que, mais tarde, comporiam o governo ditatorial que se instalou no Brasil, suspendiam direitos políticos e puniam os que lhe eram contrários. Um exemplo disso é o tratamento dispensado a militares que se revoltaram contra determinadas decisões de instâncias governamentais<sup>14</sup>.

Na busca de respostas para as assinaladas inquietações kafkianas, fez-se premente o contato com

<sup>13</sup> Esta tese de doutorado está inserida na produção do grupo de pesquisa “Relações lingüísticas e literárias Brasil-Alemanha” (RELLIBRA), coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dra. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa desde 1993, do qual sou membro pesquisador, desde 1997.

<sup>14</sup> Cf. Arquidiocese de São Paulo (1985). *Brasil: nunca mais*. São Paulo: Vozes, p. 118-124.

pessoas que tiveram grande proximidade com a obra de Kafka no Brasil. A primeira pessoa contatada para responder a algumas das questões foi o professor Antonio Candido, um dos primeiros leitores brasileiros do autor nascido em Praga.

Durante esta fase da investigação, também houve um encontro público com o professor Modesto Carone, considerado o seu mais importante tradutor, e uma longa conversa por telefone, para discutir pontos que pareciam sugerir questões para uma tese mais ampla, ou seja, a das relações imbricadas entre a data da tradução (1965), o ambiente cultural, o mercado editorial e os temas trabalhados nos textos traduzidos (violência, tortura, Estado de Exceção). Houve, ainda, já na fase adiantada desta pesquisa de doutorado, uma entrevista com este professor e que foi aqui incluída.

De certa forma, contemporâneo do professor Modesto Carone, o professor Paulo Sérgio Pinheiro, do Departamento de Ciência Política da Universidade de São Paulo e um dos fundadores do Núcleo de Estudos da Violência na mesma Universidade, também foi um dos interlocutores privilegiados, tendo concedido uma entrevista que elucidou aspectos do momento político e social brasileiro dos anos sessenta e setenta.

Ao lado do professor Pinheiro, uma das pessoas que, igualmente e de forma curiosa, trouxe tal questão à baila foi uma colega de trabalho<sup>15</sup>, ex-assessora internacional do Núcleo de Estudos da Violência. MLR comentou ter lido textos de Franz Kafka na prisão, durante a vigência do regime civil-militar brasileiro. Alguns aspectos deste momento e de sua experiência pessoal foram retomados em um questionário a ela enviado.

Na mesma linha interpretativa de MLR, é acrescentado o testemunho enviado por correio eletrônico pelo escritor Moacyr Scliar. A motivação para entrevistar o escritor gaúcho surgiu após a leitura do seu romance *Os leopardos de Kafka*<sup>16</sup>, texto no qual o escritor de origem tcheca e um militante comunista do leste europeu têm um encontro que vai repercutir no Brasil dos anos da ditadura civil-militar da década de sessenta.

Finalmente, como uma forma de chegar à fonte mais próxima das traduções da obra de Franz Kafka durante o primeiro *boom* kafkiano brasileiro, houve a entrevista com o tradutor Torrieri Guimarães, que revelou aspectos dos bastidores editoriais das suas primeiras traduções de Franz Kafka para o português do Brasil.

Esta tese apresenta-se, assim, dividida nos seguintes capítulos: além da introdução, um capítulo sobre o apoio teórico, um capítulo dedicado à investigação das interpretações feitas em língua alemã das obras selecionadas, um capítulo dedicado à investigação da recepção do mesmo corpus no Brasil (testemunhos) e um capítulo dedicado à análise e interpretação de um viés brasileiro do corpus selecionado, capítulos estes seguidos da conclusão e anexos.

<sup>15</sup> A colega em questão solicitou, por questões pessoais, que eu utilizasse, quando me referisse a ela, suas iniciais MLR.

<sup>16</sup> SCLIAR, Moacyr (2000). *Os leopardos de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras.





# **Capítulo 01**

**Apoio teórico**



## Sobre violências e arbitrariedades

Nas obras selecionadas para constituírem o corpus desta tese, a violência, sumariamente definida como uma ação que provoca dor e sofrimento em alguém, adquire configurações diferentes. No romance *O processo*, a violência é representada na forma de uma detenção aparentemente arbitrária, de um processo penal indefensável e de uma execução degradante, bem como da ação de uma força que pode ser identificada como policial. Na novela *Na colônia penal* ela é apresentada fundamentalmente através da desumanização do processo punitivo, da realidade prisional e da existência de um Estado militar hierarquizado, que usa a tortura e a execução cruel como normas correntes. Em ambos os casos, o Estado apresenta-se como uma entidade que tem o absoluto poder sobre a vida de seus membros, podendo dispor da mesma como lhe aprouver.

Para trabalhar a desumanização do processo punitivo no ambiente prisional, a detenção arbitrária e a tortura em *O processo* e *Na colônia penal* buscar-se-á apoio nos estudos sobre a prisão feitos por Michel Foucault em *Vigiar e punir*. O poder do Estado, presente nos dois textos kafkianos, será trabalhado a partir de uma análise contrastiva entre as propostas de Walter Benjamin expostas em *Crítica do poder - crítica da violência* e as de Hannah Arendt manifestas no livro *Da violência* e no texto *Totalitarismo*, que corresponde ao terceiro capítulo do livro *Origem do totalitarismo: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo*. Para analisar a força policial, lançar-se-á mão novamente das reflexões de Walter Benjamin expressas em *Crítica do poder - crítica da violência* e para examinar o Estado hierarquizado, utilizar-se-ão as considerações de Hannah Arendt em *Eichmann em Jerusalém*.

Para Foucault, pelo menos no seu *Vigiar e punir*, a violência em si não é o problema, o problema é entender os poderes e os micro-poderes que são exercidos na sociedade para controlar esta mesma sociedade, o que também pode ser denominado de violência. No estudo específico de Foucault que está sendo utilizado, a prisão é esta manifestação de poder de controle social.

Foucault investiga a história das prisões e a ilustra com descrições pormenorizadas dos suplícios infringidos pelos antigos regimes punitivos e apresenta a violência panóptica exercida nas prisões do Estado moderno. Seu objetivo é historicizar a prisão, situá-la no seu contexto específico, mostrar que as formas de punição não ficaram simplesmente mais brandas, senão que mais amplas e abrangentes, seguindo a lógica moderna capitalista.

Em *O processo* e *Na colônia penal*, a prisão e a detenção são realidades explícitas da narração e correspondem, por exemplo, à justificativa mesma da existência da colônia penal e ao movimento inicial que desencadeia o pesadelo burocrático no universo *panóptico* de Josef K.. Além disso, entender a estrutura das prisões, como elas se formaram, a substituição dos suplícios que agiam sobre o corpo, pelo sistema prisional que procura um controle total sobre a pessoa, termina por remeter para um mundo caracterizado como kafkiano.

*Vigiar e punir*<sup>17</sup> é um estudo científico e fartamente documentado que apresenta a evolução<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> FOUCAULT, Michel (1987). *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. (Traduzido por Lúcia M. Pondé Vassalo). Petrópolis: Vozes.

<sup>18</sup> Ao utilizar o termo evolução, não estou dotando-o de nenhum aspecto valorativo, mas simplesmente pensando em uma continuidade histórica no tempo.

histórica da legislação penal e dos métodos utilizados como coerção e punição por parte do poder público contra a delinquência. A questão é entender como se organizou o sistema judiciário nos últimos séculos, dando origem ao sistema penal que ainda hoje subsiste. Tal sistema buscou, no decorrer dos tempos, formas mais de acordo com os novos tempos e que soassem mais “humanas”, mudando sua linguagem penal de maneira a se adaptar ao mundo moderno. O termo “punir” torna-se menos comum e passa a causar mal-estar, sendo substituído pela idéia de “readaptação” dos delinquentes. A execução das leis, para os modernos, deveria ser motivo de orgulho e não de vergonha, pois a sociedade deveria sentir-se orgulhosa dos métodos de aplicação da lei em seu país, considerando-os *humanos*, corretos e dignos, como, aliás, acredita o personagem do oficial em *Na colônia penal*. Há, assim, uma certa distinção entre os métodos utilizados em países *evoluídos* e *não evoluídos*, ainda presos a métodos ditos medievais de tratamento da criminalidade. O texto de Foucault ironiza tais pretensões do direito penal moderno, demonstrando que o poder exercido a partir do sistema penal elaborou-se de tal forma que o controle sobre o corpo – representado, em especial, no suplício infringido ao condenado – foi substituído progressivamente por um controle mais amplo e, ao mesmo tempo, mais velado.

Um aspecto a ser considerado, quando Foucault reflete sobre o suplício ou tortura enquanto punição, é o caráter secreto do julgamento, um componente a mais na economia punitiva, realidade também presente nos dois textos de Franz Kafka sobre os quais estamos nos dedicando. Afirma o filósofo:

Na França, como na maior parte dos países europeus – com a notável exceção da Inglaterra – todo o processo criminal, até à sentença, permanecia secreto; ou seja opaco não só para o público mas para o próprio acusado. O processo se desenrolava sem ele, ou pelo menos sem que ele pudesse conhecer a acusação, as imputações, os depoimentos, as provas. Na ordem da justiça criminal, o saber era privilégio absoluto da acusação. [...] era impossível [...] ter um advogado, seja para verificar a regularidade do processo, seja para participar da defesa.<sup>19</sup>

Ou seja, o desnorteamento total do condenado acabava por funcionar como mais um suplício. Em outras palavras, sua incapacidade de se rebelar contra a pena imposta, isto é, de se defender, evidenciava-se em dois níveis: no nível da imobilização das idéias e no nível da imobilização física, porque, durante suplício, o condenado era agrilhado. A condenação era desencadeada por uma só instância: o corpo oficial – o Estado, soberano absoluto – contra o indivíduo em uma luta desigual, praticamente uma derrota garantida para o condenado. Tal realidade está presente tanto no romance *O processo* e quanto na novela *Na colônia penal*. Nesta, o condenado é um sujeito impedido fisicamente de qualquer tipo de reação seja porque, durante o processo que o levará à máquina de execução, ele está agrilhado, seja porque, durante o processo de suplício e execução em si, ele estará preso à máquina. Já no romance, Josef K. é impedido de algum tipo de ação por uma força menos física e mais burocratizada, mas mesmo assim suficientemente forte, pois o seu desconhecimento das razões que colocaram em funcionamento a estrutura punitiva impedem-no de algum tipo de defesa.

A questão central do suplício, termo que pode ser entendido também como tortura, está no corpo e no domínio sobre este. Tanto na obra citada de Foucault, quanto na novela *Na colônia penal* de Kafka, o corpo é colocado em posição de destaque. Em Foucault, considerando a “tortura judiciária” no século XVIII, o corpo é o lugar da demonstração da justiça. Nele fica gravada a culpa, o julgamento e o castigo. Desta compreensão do corpo como essencial no julgamento, se depreende a importância do aspecto

<sup>19</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, p. 35.

cerimonial no processo<sup>20</sup>, pois é um fato que as cerimônias de suplício exigem a presença do povo. O próprio caráter cerimonial tem a necessidade de um mestre de cerimônias, de uma vítima – oblativa ou não – e da assembléia. Há, segundo Foucault, dois aspectos desta exposição do corpo supliciado: a imobilidade e o movimento. Nos dois aspectos, o importante é a exposição. No primeiro, é a partir da imobilidade do supliciado que o público contempla a justiça acontecendo. No segundo, a mobilidade do condenado, levando as marcas do suplício, é a prova viva de que a justiça foi feita.

A participação popular, conforme Foucault, empresta ao processo punitivo o caráter aterrorizante que o acompanha, na medida em que configura o “espetáculo do poder tripudiando sobre o culpado.”<sup>21</sup> A idéia, de algum modo também apresentada por Hannah Arendt, do “espetáculo de poder” oferecido pelo Estado, está presente e é um componente fundamental da novela *Na colônia penal*. A idéia de que o ato delituoso, por mais individual que seja, implica em uma ofensa contra o príncipe, contra o poder representado pelo governante, é um dado caro a Foucault. Então, o suplício representa uma tentativa de compensação, por parte do poder vigente, quanto ao ato do qual ele próprio fora vítima.

Contudo, o espetáculo de suplício deixou de ser usado. Os séculos incumbiram-se de buscar um *abrandamento* das medidas punitivas ou, ao menos, de encontrar medidas mais veladas de punição. A segunda metade do século XVIII assiste a um processo de mudança na forma de pensar a punição:

É preciso punir de outro modo: eliminar essa confrontação física entre o soberano e condenado; esse conflito frontal entre a vingança do príncipe a cólera contida do povo, por intermédio do supliciado e do carrasco. O suplício tornou-se rapidamente intolerável. Revoltante, visto da perspectiva do povo, onde ele revela a tirania, o excesso, a sede de vingança e ‘o cruel prazer de punir’.<sup>22</sup>

Ainda segundo Foucault, a atitude do homem intelectual moderno coaduna-se muito bem com a atmosfera que toma conta dos novos tempos no que diz respeito à justiça penal no decorrer do tempo. O que aconteceu, de fato, conforme afirma o autor, não foi um abrandamento puro e simples das penas corporais, mas um refinamento das formas de controle social,

uma tendência para uma justiça mais desembaraçada e mais inteligente para uma vigilância penal mais atenta do corpo social. De acordo com o processo circular, quando se eleva o limiar da passagem para os crimes violentos, também aumenta a intolerância aos delitos econômicos, os controles ficam mais rígidos, as intervenções penais se antecipam mais e tornam-se mais numerosas<sup>23</sup>.

Isso quer dizer que a vigilância e a punição vão tomando uma nova forma, o controle torna-se mais difundido, outras manifestações que visam mais ao corpo social e aos distúrbios causados a esse corpo passam a ocupar o lugar do suplício sobre o corpo físico do infrator. O sistema social precisa ser garantido, a economia precisa ser resguardada e os crimes contra eles devem ser punidos de maneira mais eficaz.

Mas qual seria, de fato, a nova concepção do poder de punir que perpassaria a consciência dos reformadores ou intelectuais modernos? É possível inferir que seja a descrita por Foucault, conforme se segue:

<sup>20</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, p. 41.

<sup>21</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, p. 53.

<sup>22</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, p. 69.

<sup>23</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, p. 73.

Durante todo o século XVIII, dentro e fora do sistema judiciário, na prática penal cotidiana como na crítica das instituições, vemos formar-se uma nova estratégia para o exercício do poder de castigar. E a ‘reforma’ propriamente dita, tal como ela se formula nas teorias de direito ou que se esquematiza nos projetos, é a retomada política ou filosófica dessa estratégia, com seus objetivos primeiros: fazer da punição e da repressão das ilegalidades uma função regular, coextensiva à sociedade; não punir menos, mas punir melhor; punir talvez com uma severidade atenuada, mas para punir com mais universalidade e necessidade; inserir mais profundamente no corpo social o poder de punir.<sup>24</sup>

Esta concepção de punição evoca a idéia do Estado, representante do corpo social, com tudo o que ele representa, incluídas as estruturas burocráticas, se impondo diante do indivíduo. Assim, é justo que o Estado volte-se contra o infrator, já que este, ao infringir a lei, voltou-se contra a sociedade. Trata-se, porém, nas palavras de Foucault de uma

luta desigual: de um só lado todas as forças, todo o poder, todos os direitos. [...] Constitui-se assim um formidável direito de punir, pois o infrator torna-se um inimigo comum. Até mesmo pior que um inimigo, é um traidor pois ele desfere seus golpes dentro da sociedade. Um ‘monstro’. Sobre ele, como não teria a sociedade um direito absoluto? Como deixaria ela de pedir sua supressão pura e simples? E se é verdade que o princípio dos castigos deve estar subscrito no pacto, não é necessário, logicamente que cada cidadão aceite a pena extrema para aqueles dentre eles que os atacam como organização?<sup>25</sup>

A supressão pura e simples do infrator não é, portanto, um absurdo. Toda a força do “corpo social” se levanta contra aquele que infringe suas normas, porque o crime de um indivíduo não é um simples crime, mas a atualização de uma potencialidade, que não deve ser repetida, daí o caráter exemplar e público de que se cercava a pena contra o criminoso.

Da nova “economia das penas” surge o ideário da prisão moderna. A prisão corresponderia ao controle total do indivíduo, não mais através do suplício cruel e arcaico que fere o corpo, mas através de um suplício mais moderno e distribuído por um tempo muito maior. A partir daqui instaura-se a grande forma de controle social nas sociedades modernas de tradição européia.

A pena por excelência para os crimes, portanto, passa a ser a prisão, exatamente porque ela priva da liberdade aqueles indivíduos que dela fizeram mau uso, liberdade que é em si mesma um valor de todos e é, assim, entendida na sociedade moderna. A prisão teria ainda a vantagem de ser um castigo igualitário<sup>26</sup>. Distinguir-se-ia a duração dos castigos de acordo com os crimes mas, no fundo, a mesma penalidade seria aplicada a todos. Ou seja, se qualquer infração do indivíduo deve ser entendida como uma desorganização do sistema social, a pena deve traduzir este aspecto genérico do crime. Além disso, conforme Foucault, a prisão é:

um quartel um pouco estrito, uma escola sem indulgência, uma oficina sombria, mas, levando ao

<sup>24</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, p. 76.

<sup>25</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, p. 83.

<sup>26</sup> Esta concepção igualitária da punição ou da justiça é tão hipócrita quanto a menção da proibição dos pobres e ricos de pernoitarem debaixo da ponte (cf. BENJAMIN, Walter (1986). *Crítica da violência – crítica do poder*. \_\_\_\_\_. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. (Trad.: Willi Bolle). São Paulo: Cultrix e Editora da Universidade de São Paulo, p. 172) e, no caso kafkiano, remete diretamente para a lei magna que subsiste Na colônia penal: “a culpa é indubitável”. Ou seja, se todos são culpados e todos merecem a mesma punição.

fundo, nada de qualitativamente diferente. Esse duplo fundamento – jurídico-econômico por um lado, técnico-disciplinar por outro – fez a prisão aparecer como a forma mais imediata e mais civilizada de todas as penas.<sup>27</sup>

A prisão adapta-se ao novo espírito do século XX: é no tempo que o homem produz o mundo capitalista e se produz como membro da sociedade capitalista e é no controle sobre o tempo do infrator que um condenado é punido. Em outras palavras, a máxima popular “tempo é dinheiro” encontraria seu correspondente no sistema punitivo como “a retirada do tempo é punição”. Além disso, na prisão, o controle absoluto das horas – de acordar, de comer, do banho, de dormir – torna-se a disciplina por excelência; o controle panóptico é total. A apresentação da prisão – lugar em que não só o infrator é depositado, longe dos olhos dos *homens de bem*, mas no qual ele tem todos os seus passos vigiados – é, então, a moderna forma civilizada das penas, a ocupar o lugar do suplício.

Todavia, o controle sobre o tempo, o monitoramento de todos os passos da pessoa não são exclusividade da prisão. O Estado controla a vida dos seus membros através de outros sistemas: o sanitário e de saúde, o sistema educacional, o sistema de defesa oficial, embora a forma mais explícita de tal controle seja o sistema penal.

A existência de colônias penitenciárias é uma realidade dentro deste projeto de controle social. Nelas um microcosmo é criado e uma sociedade singular é organizada plenamente. O horário e o espaço são tornados exíguos e as atividades são monitoradas, evitando deixar o tempo livre.

Um dos centros da atenção de Michel Foucault na sua obra *Vigiar e Punir* é Mettray, uma colônia penitenciária. Mettray teve sua abertura oficial em 22 de janeiro de 1840. Mas, por que Mettray<sup>28</sup>?

Porque é uma forma disciplinar no estado mais intenso, o modelo em que se concentram todas as tecnologias coercitivas do comportamento. Tem alguma coisa ‘do claustro, da prisão, do colégio, do regimento’. Os pequenos grupos, fortemente hierarquizados, entre os quais os detentos se reparam, têm simultaneamente cinco modelos de referência: o modelo da família (cada grupo é uma ‘família’ composta de ‘irmãos’ e de dois ‘mais velhos’); o modelo do exército (cada família, comandada por um chefe, se divide em suas seções, cada qual com um subchefe; todo detento tem um número de matrícula e deve aprender os exercícios militares básicos; todos os dias, realiza-se uma revista de limpeza, e, uma vez por semana, uma revista de roupas; a chamada é feita três vezes por dia); o modelo de oficina, com chefes e contramestres que asseguram o enquadramento do trabalho e o aprendizado dos mais jovens; o modelo de escola (uma hora ou hora e meia de aula por dia; o ensino é feito pelo professor e pelos subchefes); e, por fim, o modelo judiciário: todos os dias, faz-se uma ‘distribuição de justiça’ no parlatório:

‘A mínima desobediência é castigada e o melhor meio de evitar delitos graves é punir muito severamente as mais leves faltas; em Mettray reprime-se qualquer palavra inútil; [...] toda a instituição, que é feita para não ser prisão, culmina na cela em cujos muros está escrito em letras negras: ‘Deus o vê’.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, p. 208.

<sup>28</sup> Mettray localiza-se na França. É possível localizar outros modelos de colônias penitenciárias, como as das Guianas, por exemplo, mas é intenção, neste trabalho, apenas mencionar a que foi estudada por Foucault por ser relevante para a análise do texto kafkiano.

<sup>29</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, p. 258.

Mettray chama a atenção de Foucault porque representa a concentração da estrutura panóptica do Estado, uma das questões fundamentais para o estudioso no entendimento da sociedade que vigia e pune. O fato é que em Mettray são encontradas as características das várias instituições que servem para o controle social: a religião, a prisão, a escola e o exército. E sobre todas estas, como que funcionando como a máxima dominante, a frase: “Deus o vê”. Independente da concepção religiosa por trás da frase, o que importa é o espírito que ela promove, ou seja, o panoptismo: o absoluto controle do infrator, em que nenhum de seus passos é desconhecido. Dentro das colônias penitenciárias, tudo o que entra ou sai deve ser supervisionado pelo agente do Estado: a comida, os livros, a roupa, os bens. Assim, não só o corpo é vigiado, mas o espírito, as vontades, em suma, as idéias. Há, ainda, o fato de que Mettray “foi a mais famosa de toda uma série de instituições que bem além das fronteiras do direito penal constituíram o que se poderia chamar o arquipélago carcerário”.<sup>30</sup> Descrição kafkiana? Não, o texto de Foucault é baseado em documentos e relatórios históricos. Mas Mettray possui uma estrutura bastante aproximada da atmosfera reinante na obra de Kafka: o controle absoluto, a punição severa, o modelo do exército, a hierarquia reinante. A novela de Kafka – a partir de suas estruturas específicas – poderia ser uma concepção literária deste espaço de disciplina descrito por Foucault. O texto foucaultiano descreve o cotidiano e as funções dos chefes e subchefes em Mettray como uma espécie de “técnicos do comportamento”, “engenheiros de conduta” e “ortopedistas da individualidade”. Ou seja, há um processo de adestramento.

A observação permanente, já analisada por Foucault ao estudar o panoptismo, faz-se presente na idéia de um acompanhamento que busca se informar de todos os passos do interno da colônia. O controle sobre o indivíduo, culpado e condenado sempre e acima de qualquer dúvida, é uma idéia cara a Kafka e estará presente, com diferentes nuances em *O processo*, no qual o tribunal é uma instância espalhada por todas as esferas da sociedade (assim como nos outros romances e em várias de suas narrativas menos longas) e *Na colônia penal*, na qual a própria hierarquia militar se encarrega de um controle absoluto sobre a ação dos seus subordinados. A rede carcerária que se forma a partir de modelos próximos ao de Mettray, vai configurar-se naquilo que, hoje, entendemos como prisão e tudo o que ela representa. Afirma Foucault:

A rede carcerária não lança o elemento inassimilável num inferno confuso, ela não tem lado de fora. Toma por um lado o que parece excluir por outro. Economiza tudo, inclusive o que sanciona. Não consente em perder nem o que consentiu em desqualificar. Nesta sociedade panóptica, cuja defesa onipresente é o encarceramento, o delinqüente não está fora da lei; mas desde o início, dentro dela, na própria essência da lei ou pelo menos bem no meio desses mecanismos que fazem passar insensivelmente da disciplina à lei, do desvio à infração.<sup>31</sup>

Sobre o tema da tortura, é necessário ter claro que antes de os julgamentos serem, dentro de um certo imaginário ocidental, uma representação do cumprimento da lei dentro de tribunais, houve muita violência contra o corpo, muitas pessoas queimadas vivas, amputadas e esquartejadas. “A história da violência nas prisões”, subtítulo da edição em português para o texto de Foucault, acima mencionado, forjou uma legião de homens e mulheres destituídos de qualquer tratamento mais digno ou humano, dentro, é claro, da concepção moderna de dignidade e humanidade. O suplício é, com certeza, o aspecto que mais repugna quando se consideram os processos penais de justiça aplicados *há alguns séculos*. Mas, afinal, o que é um suplício?

<sup>30</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, p. 260.

<sup>31</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, p. 263.



Pena corporal, dolorosa, mais ou menos atroz [dizia Jacourt]; e acrescentava: “É um fenômeno inexplicável a extensão da imaginação dos homens para a barbárie e a crueldade.” Inexplicável, talvez, mas certamente não irregular nem selvagem. O suplício é uma técnica e não deve ser equiparado aos extremos de uma raiva sem lei. Uma pena, para ser suplício, deve obedecer a três critérios principais: em primeiro lugar, produzir uma certa quantidade de sofrimento que se possa, se não medir exatamente, ao menos apreciar, comparar e hierarquizar; a morte é um suplício na medida em que ela não é simplesmente privação do direito de viver, mas a ocasião e o termo final de uma graduação calculada de sofrimentos; desde a decapitação – que reduz todos os sofrimentos a um só gesto num certo instante: o grau zero de suplício – até o esquartejamento que os leva quase ao infinito, através do enforcamento, da fogueira e da roda, na qual se agoniza muito tempo; a morte-suplício é a arte de reter a vida no sofrimento, subdividindo-a em ‘mil mortes’ e obtendo, antes de cessar a existência, *the most exquisite agonies*. O suplício repousa na arte quantitativa do sofrimento.<sup>32</sup>

O suplício é, portanto, uma técnica. Ele pode não ser razoável dentro de certos parâmetros de direitos humanos que possuímos, mas ele é racional. Há um longo saber físico e penal que envolve a realidade dos suplícios. Há cálculos, estudos, propostas, leis que contribuem para que o suplício seja eficiente, cumpra determinadas metas. A morte não é adiantada, apressada, mas meticulosamente postergada. Importa sobrepor ao crime cometido um sofrimento que tenha equivalência. O suplício, desse modo, insere-se numa evolução técnica e, neste sentido, ele é uma arte. A razão para tal engenho é bastante prática: o suplício tem a função de marcar o condenado. Mesmo ao retornar ao convívio social entre os *homens de bem*, ele será identificado. O condenado que foi supliciado torna-se a presença da justiça entre os homens, atuando em suas memórias. Há, portanto, uma dimensão educadora no suplício: ele não só pune pela infração, mas ele também inflaciona a consciência social, forma uma lembrança que garantiria, a partir do medo da punição, o cumprimento da lei.

A definição de suplício incide diretamente sobre a de tortura e os dois são termos correlatos, mas parece que algumas qualificações de um não se coadunam com as do outro. A tortura foi assim definida pela Associação Médica Mundial:

“a imposição deliberada, sistemática e desconsiderada de sofrimento físico ou mental por parte de uma ou mais pessoas, atuando por própria conta ou seguindo ordens de qualquer tipo de poder, com o fim de forçar uma outra pessoa a dar informações, confessar, ou por outra razão qualquer.”<sup>33</sup>

A tortura, segundo o psicanalista Hélio Pellegrino, busca “à custa do sofrimento corporal insuportável, introduzir a cunha que leve à cisão entre o corpo e a mente.”<sup>34</sup> A tortura, que foi sistematicamente utilizada pelos governos autoritários, *mesmo* durante todo o século XX e que não dá sinais de ter sido superada, está intimamente relacionada com o suplício. A diferença parece ser a de que este tem uma carga semântica que o relaciona apenas com o corpo físico, infligindo sempre dor física.

Nas duas obras de Franz Kafka há a descrição da tortura, nos dois casos a intenção é punir algum tipo de infração. No caso de *O processo*, a tortura pode ser entendida tanto como psicológica, tendo como modelo o recorte *biográfico* de Josef K. no decorrer da maior parte do romance, com sua ansieda-

<sup>32</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, p. 34.

<sup>33</sup> Apud: Arquidiocese de São Paulo (1985). *Brasil: nunca mais*. São Paulo: Vozes, p. 281.

<sup>34</sup> Apud: Arquidiocese de São Paulo. *Brasil: nunca mais*, p. 281.

de crescente, sua absoluta confusão e a falta de respostas, como pode ser entendida fisicamente, quando os dois guardas, Franz e Willem, são punidos num quarto de despejo por haverem cometido um delito de pequena monta. Já em *Na colônia penal*, a tortura manifesta-se como um suplício, muito nos moldes das descrições foucaultianas: há precisão e cálculos, ou seja, mentes brilhantes utilizando toda a capacidade para impingir ao condenado as “mil mortes”.

A detenção arbitrária, um outro aspecto a ser considerado, que é apresentada como uma das atividades praticadas pelo Estado autoritário, acompanha a história deste tipo de usurpação de poder. Não é necessária uma *teorização sobre* as detenções arbitrárias, visto que elas correspondem a uma espécie de desdobramento do próprio Estado que se arvora o direito de invadir a vida dos membros de uma comunidade, ora justificando a atitude como uma questão de segurança nacional, ora não sentindo a necessidade de se justificar. Como uma pura e simples ilustração da questão, apresentamos uma descrição feita pelo documento *Brasil: nunca mais*:

O labirinto do sistema repressivo montado pelo Regime Militar brasileiro tinha como ponta-do-novelo-de-lã o modo pelo qual eram presos os suspeitos de atividades políticas contrárias ao governo. Num completo desrespeito a todas as garantias individuais dos cidadãos, previstas na Constituição que os generais alegavam respeitar, ocorreu uma prática sistemática de detenções na forma de seqüestro, sem qualquer mandado judicial nem observância de qualquer lei.<sup>35</sup>

A expressão “detenção arbitrária” corresponde exatamente a este tipo de prisão, no qual o detido não tinha nenhuma garantia, nenhuma possibilidade de contestar a detenção ou de questionar a mesma. Literariamente, o narrador kafkiano esmera-se em construir uma tal situação, por exemplo, nas primeiras páginas do romance *O processo*. De fato, Josef K. tornou-se o grande referencial literário para caracterizar os desmandos de governos autoritários ou terroristas no momento das detenções, e isso não é válido somente para a realidade brasileira, mas para os mais recônditos cantos do planeta, daí a presença do adjetivo *kafkiano*, presente em várias culturas para expressar exatamente a situação do homem moderno frente a situações atormentadoras, sejam elas políticas ou existenciais<sup>36</sup>.

Se, para Michel Foucault, o foco central das investigações não é a violência como um problema em si, mas um estudo dos constructos sociais nos quais a violência faz-se presente, para Walter Benjamin e Hannah Arendt a questão é outra, pois ambos os filósofos escreveram tratados nos quais a violência é o foco da investigação. Para ambos autores, a violência é um problema com implicações éticas, políticas e sociais. Cumpre investigar as conceituações dadas por estes dois pensadores de origem judaica e que muito de perto se envolveram com a estrutura de um Estado autoritário, o III Reich alemão. Afinal, há um Estado autoritário a agir com violência tanto em *O processo*, quanto em *Na colônia penal*.

Walter Benjamin é o primeiro dos três teóricos utilizados a dedicar-se a estudos sobre a literatura de Franz Kafka<sup>37</sup> – veja-se, por exemplo *Franz Kafka: A propósito do décimo aniversário de sua morte* escrito no ano de 1934 e as cartas trocadas entre o filósofo e o amigo Gershom Scholem –, além de ser o único contemporâneo, entre os mesmos teóricos, do autor de origem tcheca. A obra de Benjamin, aqui

<sup>35</sup> Arquidiocese de São Paulo (1985). *Brasil: nunca mais*. São Paulo: Vozes, p. 77.

<sup>36</sup> Cf. BRADBURY, Malcolm (1989). Franz Kafka. --- *O mundo moderno: dez grandes escritores*. (Tradução de Paulo Henriques Britto). São Paulo: Companhia das Letras, p. 219.

<sup>37</sup> Conforme apresentamos no capítulo seguinte, Hannah Arendt cita obras de Franz Kafka em alguns de seus estudos. Além disso, ela publica alguns textos sobre o autor tcheco nos Estados Unidos na década de 1940.

utilizada, *Crítica da violência – Crítica do poder*<sup>38</sup>, por exemplo, foi publicada originalmente em 1921, ou seja, três anos antes da morte de Franz Kafka.

Uma questão fundamental no texto de Benjamin é a implicação ética do uso da violência<sup>39</sup> como meio, daí a sua necessidade da justificativa das relações entre direito, justiça e violência. A questão ética estará presente em todo o texto, enquanto tentativa de mostrar um uso legítimo da violência. Benjamin permanece na esfera ética ao discorrer sobre a origem do direito e do poder judiciário, quando busca entender a violência enquanto princípio. O pensador opta pela garantia de legitimidade fornecida pelo direito positivo, porque os princípios do direito natural levariam a uma casuística sem fim. O fato é que o direito positivo ao ser uma construção cultural possibilita, sobretudo, uma intervenção na história e permite uma crítica baseada na idéia de valor. O estudo ético benjaminiano é fundamentado, desse modo, num esquema de causa e efeito: se a legitimação do poder só pode se dar mediante um sentido ou uma razão para que tal poder venha a ser exercido, a esfera do poder deixado de ser potencialidade para ser ação apenas pode ser validada segundo um fundamento ético. Trata-se, portanto, de uma questão de práxis, o que se coaduna de maneira bastante lógica com o posicionamento marxista crítico de Walter Benjamin, por mais complexo que seja estudar tal atributo no autor.

Quanto à questão do monopólio da violência ou do poder por parte do Estado, afirma Benjamin que

uma máxima geral da legislação européia atual pode ser formulada nestes termos: todos os fins naturais das pessoas individuais entram em colisão com fins jurídicos, quando perseguidos com maior ou menor violência. [...] O corolário desta máxima é que o direito considera o poder na mão do indivíduo um perigo de subversão da ordem jurídica.<sup>40</sup>

A consideração feita por Benjamin encontra ecos no monopólio da violência presente nos estudos de Max Weber, ao mesmo tempo em que explica a imensa importância que adquiriu o fenômeno da violência na manutenção da ordem por parte dos Estados constituídos, conforme estudos posteriores de Hannah Arendt. Os fins naturais dos indivíduos, suas realizações, suas pretensões seriam, deste modo, repreendidos por um Estado que utiliza uma estrutura jurídica para garantir que a subversão de indivíduos não coloque em risco as estruturas administrativas. Benjamin, ao tecer considerações sobre tais relações, tem muito claro dois modelos de subversão que estavam em voga no seu momento histórico: o sionismo e o marxismo. Na verdade, o autor se debateu durante muitos anos entre estas duas linhas, não conseguindo, contudo, se decidir plenamente por nenhuma das duas e não tendo sido reconhecido pelos seguidores nem de um modelo, nem do outro<sup>41</sup>. A razão do controle jurídico das instâncias de poder, já que a manifestação do indivíduo em busca da realização de fins naturais é, no fundo, uma instância de poder dentro do poder do Estado, está no temor, exatamente, de que as questões de poder sejam decididas sem a mediação do Estado, o detentor soberano do poder.

O emprego da violência que ainda é tolerado, referido por Benjamin<sup>42</sup>, dá-se em duas esferas: no

<sup>38</sup> BENJAMIN, Walter (1986). *Crítica da violência – crítica do poder*. \_\_\_\_\_. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. (Trad.: Willi Bolle). São Paulo: Cultrix e Editora da Universidade de São Paulo.

<sup>39</sup> Há que prestar atenção ao modo como o vocábulo alemão “Gewalt” (violência, poder), empregado tanto por W. Benjamin, quanto por Hannah Arendt, como núcleo de um conceito que discutem, chega à tradução para o português. Enquanto em alemão estão embutidas num mesmo termo - “Gewalt” - relações semânticas entre os conceitos de “violência” e de “poder”, em português, o tradutor é obrigado a optar ora por um, ora por outro e, não raro, a confusão é frequente. Nos casos em que a indefinição dos termos é produtiva para a leitura, o tradutor do texto benjaminiano colocou um asterisco (\*) à frente dos termos em português, mantido na presente tese.

<sup>40</sup> BENJAMIN, Walter, *Crit. viol. – Crit. pod.*, p. 162.

<sup>41</sup> ARENDT, Hannah (1999). *Walter Benjamin 1892-1940*. - \_\_\_\_\_. *Homens em tempos sombrios*. (Tradução de Denise Bottmann). São Paulo: Companhia das Letras, p. 133-176.

<sup>42</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. *Crit. viol. – Crit. pod.*, p. 162-163.

uso admitido e legitimado do emprego da violência pelo Estado e nos casos em que o Estado admite o uso da violência dentro de seu corpo, mesmo que à sua revelia. Um caso notório e ilustrativo utilizado por Benjamin é o do direito garantido de greve para os operários. Isso se dá porque Benjamin considera o operariado organizado em sindicatos o único sujeito jurídico ao qual se concede um direito ao poder. A violência, para este estudioso, tem a ver, entre outras coisas, com a coação: obrigar alguém ou um grupo a uma determinada ação ou omissão. Neste caso, pode ocorrer uma confusão entre ação e omissão. De um lado, o Estado não entende, por exemplo, o uso da greve como violência: dar as costas ao trabalho, cultivar o imobilismo, não é considerado violência, pois a greve em si corresponderia mais a um negar a fazer algo do que a um se rebelar ativamente contra algo; do outro lado, para o operariado, o imobilismo, entendido como ação omitida ou ameaça, é violência. Na novela *Na colônia penal*, a insubordinação do soldado que dormiu *em serviço*, ao não se identificar pura e simplesmente com uma inépcia profissional, parece remeter a esse tipo de ameaça que pairaria sobre o corpo social representado pela administração militar da colônia. Corrobora com isso a atitude de insubordinação do soldado condenado, testemunhada por terceiros – visto que enquanto condenado, ele não soube nem mesmo que fora indiciado, julgado e sentenciado à morte –, pois, ao invés dele reconhecer sua “indubitável culpa”, ele ameaçou o seu superior hierárquico.

Um outro direito instituído, não mais em uma legislação nacional, mas em uma estrutura supranacional, leva, por sua vez, à instauração um novo poder: a guerra. Neste caso, a violência exercida, ao contrário daquela praticada na greve, não tem um caráter esporádico e ocasional, já que sua intenção não é a de obter um benefício, mas de instaurar um novo poder. Embora este tipo de violência não se encontre nas obras analisadas, pois enquanto em *O processo* a condenação de Josef K. é individualizada, condizendo com um recorte biográfico específico, em *Na colônia penal*, ainda que haja um certo embate de forças “conservadoras e progressistas”, tal embate não tem nada de semelhante a uma guerra, há, todavia, a examinar a problemática do militarismo e da hierarquia que a ele se subordinada.

O militarismo é a compulsão para o uso generalizado da violência como um meio para os fins do Estado. Compulsão julgada recentemente com ênfase igual ou maior que o próprio uso da violência. Neste caso, a violência se mostra numa função completamente outra que a de seu simples emprego para fins naturais. Tal compulsão consiste no uso da violência como meio para fins jurídicos. Pois a subordinação dos cidadãos às leis – no caso, à lei do serviço militar obrigatório – é um fim jurídico. Se a primeira função da violência passa a ser a instituição do direito, sua segunda função pode ser chamada de manutenção do direito.

Em Benjamin, portanto, a violência pode instituir o direito, mecanismo pelo qual o poder se sustenta. Benjamin não afirma, porém, que a violência mantém o poder, mas que o poder, tendo como o seu mecanismo principal de manutenção o direito, faz uso, a partir deste direito, da violência: o serviço militar obrigatório é um caso da aplicação de tal poder tendo em vista o uso da violência para os fins do Estado. No caso do militarismo, o poder é exercido na esfera em que se obriga o cidadão a se preparar e a exercer a violência da guerra e isso se dá sob sanções para aqueles que se negarem a prestar tal serviço, daí o seu caráter obrigatório.

Benjamin acrescenta que aqui se encontra a garantia de que o direito positivo não é mítico, pois ao contrário do mandamento mítico, o direito positivo revela-se ameaçador no seu caráter punitivo e não no seu caráter de intimidação. Contudo, há um ponto do novo pensamento jurídico que versa sobre a pena de morte, em que mesmo os críticos do direito sentiram que algo da origem – portanto, algo pertencente

à esfera mítica – do direito era colocado em suspenso ou em destaque, presente em *Na colônia penal*, por exemplo. O novo direito tem a ver com a instituição de um novo poder a partir do recurso da violência, daí a afirmação do novo direito no uso da pena de morte, representado na máxima: “rei morto, rei posto”. Em outras palavras, mesmo após a instituição do novo poder, não há a abdicação da pena de morte; então esta punição é muito mais do que simplesmente um uso em suspenso; é a necessidade de afirmação de um novo poder, é uma afirmação cotidiana do exercício do poder, pois sobre a sociedade pesa sempre a ameaça da punição máxima. E a razão disso não está na esfera do poder positivo, mas em uma esfera anterior, daí o seu caráter arquetípico. E a presença de um tal poder sobre a vida e sobre a morte necessita de membros que reforcem tal idéia o tempo todo na sociedade. Tal estrutura de poder é mais explicitamente percebida, no caso kafkiano, na obra *Na colônia penal*, na qual o personagem do Novo Comandante mantém a estrutura formal punitiva na ilha após a morte do Antigo Comandante. A presença da máquina punitiva, ocupando tanto o centro geográfico da ilha quanto o centro da narrativa, corresponderia a esta presença constante do poder sobre a vida dos membros da comunidade. No caso de *O processo*, a estrutura de tal poder sobre a vida dos membros da sociedade encontra-se diluída nas próprias estruturas judiciais, nas quais as vidas das pessoas encontram-se sob constante controle de uma entidade intocável.

Por outro lado, a partir da ambigüidade do próprio termo “Gewalt” e das aplicações históricas do poder, sempre tão atrelado à violência, Benjamin tem claro que um dos resultados deste conluio entre violência e poder é o da institucionalização do direito. Segundo ele:

A função do poder-violência, na institucionalização do direito, é dupla no sentido de que, por um lado, a institucionalização almeja aquilo que é instituído pelo direito, como o seu fim, usando a violência\* como meio, e, por outro lado, no momento da instituição do fim como um direito, não dispensa a violência, mas só agora a transforma, no sentido rigoroso e imediato, num poder\* instituinte do direito, estabelecendo como direito não um fim livre e independente de violência (*Gewalt*), mas um fim necessário e intimamente vinculado a ela, sob o nome de poder (*Macht*). A institucionalização do direito é a institucionalização do poder e, neste sentido, um ato de manifestação imediata da violência. A justiça é o princípio de toda institucionalização divina de fins, o poder (*Macht*) é o princípio de toda institucionalização mítica do direito.<sup>43</sup>

Para Benjamin, portanto, a divisão clara entre violência e poder que está presente em Hannah Arendt não existe: a violência se transforma num poder instituinte do direito, apesar de antes de tal instituição ela ter sido um meio para que o direito fosse instituído. Referimo-nos, obviamente, ao poder constitucional instituído sob a égide de um poder destituído. E sob tal prisma, é possível entender em que medida um poder conquistado a partir da violência tem a necessidade de institucionalizar-se sob a ameaça legal da violência para se garantir enquanto poder. O estabelecimento de limites constitucionais será para Benjamin a manifestação desta violência, enquanto controle social que pune igualmente, mas de uma maneira demoniacamente desigual.

A lei foi escrita pelos vencedores e, sob o véu da justiça, ela garante aos ricos a manutenção do *status quo* ao abrigá-los sob a mesma lei proibitiva dos perdedores. Contudo, se para os pobres a proibição pode sobrecarregá-los, já que a subversão desta ordem poderia lhes trazer um benefício, para os ricos, a mesma proibição é letra morta. A questão aí presente não é a de que o direito garante a igualdade, mas que ele sustenta a manutenção de poderes, “pois, da perspectiva da violência\*, a

<sup>43</sup> BENJAMIN, Walter, Crit. viol. – Crit. pod., p. 172.

única a poder garantir o direito, não existe igualdade, mas, na melhor das hipóteses, existem poderes\* do mesmo tamanho”.

Um outro aspecto a se considerar a partir do estudo benjaminiano é a polícia, pois tanto em *O processo* quanto em *Na colônia Penal* há uma polícia. É claro que os modelos policiais presentes nas obras não possuem definições claras, mas a polícia kafkiana pode ser entendida como pertencente à esfera da polícia judiciária, ou seja, aquela que inicia o processo de punição na instância jurídica. Os Estados totalitários do século passado fizeram uso da instituição policial para a manutenção de um *status quo* entendido como fundamental para sua própria existência. Porém, a polícia é uma realidade também nos Estados democráticos e sobre ela pesa toda uma carga negativa da sociedade, que a vê, ora como aliada, ora como ameaça. Portanto, parece não ser possível, no mundo que é dado, factualmente realizado, a ausência da polícia como instância de controle e de cumprimento da lei e da ordem. Pois, a lei pode ser palavra fria no texto jurídico, mas os funcionários da lei são a garantia de que o domínio, pertencente ao Estado, sobre a vida e sobre a morte seja uma realidade. E os funcionários por excelência do poder do Estado sobre a vida e sobre a morte são a polícia. Walter Benjamin ao refletir sobre a violência, na esfera ética, portanto jurídica, assim apresenta a polícia:

A infâmia dessa instituição – sentida por poucos, porque raramente a competência da polícia é suficiente para praticar intervenções mais grosseiras, podendo, no entanto, investir cegamente nas áreas mais vulneráveis e contra cidadãos sensatos, sob a alegação de que contra eles o Estado não é protegido pelas leis – consiste em que ali se encontra suspensa a separação entre poder\* instituinte e poder\* instituído.<sup>44</sup>

A descrição do poder da polícia feita por Benjamin não difere daquelas feitas nos tempos atuais: a polícia que investe nas áreas mais vulneráveis e que não é vista simplesmente como um poder instituído sob determinadas égides que limitam sua ação, mas como um braço do Estado que se outorga o direito de instituir a lei no momento em que utiliza os argumentos da lei. Em outras palavras, ela institui novos fins para sua ação. A função da polícia para Benjamin seria a de garantir o cumprimento dos fins empíricos do direito a partir da ordem jurídica, isso no caso de o Estado se ver impotente para atingir os seus fins pela simples força retórica da lei. Isso porque a lei pressupõe um contrato, e a quebra deste contrato implicaria – para o Estado, descrito por Benjamin – numa busca para atingir um fim definido a qualquer preço. É neste sentido que qualquer contrato remete à violência, “pois o contrato dá a cada uma das partes o direito de reivindicar alguma forma de violência\* contra o outro, no caso em que este rompa o contrato. E não apenas isso: do mesmo modo como o final, também a origem de qualquer contrato remete à violência\*.”<sup>45</sup>

O poder, que a polícia detém, é de origem violenta, como vimos. Trazendo a discussão da realidade da polícia para o Brasil dos anos sessenta e setenta pode ser feito um paralelo bem interessante entre a atmosfera social que envolveu a publicação do texto benjaminiano (1921), alguns anos após a Primeira Grande Mundial (1914-1918) e a publicação da novela *In der Strafkolonie* (1917), e a atmosfera social que envolveu a publicação de um artigo de Antonio Candido (1972), alguns anos após a instauração do regime ditatorial no Brasil (1965) e a publicação do romance *O processo* (1964) e da novela *Na colônia penal* (1965). Ambos os críticos observam de maneira aguda a realidade da polícia e traçam linhas de

<sup>44</sup>BENJAMIN, Walter, Crit. viol. – Crit. pod., p. 166.

<sup>45</sup>BENJAMIN, Walter, Crit. viol. – Crit. pod., p. 167.

confluência entre polícia e justiça de maneira semelhante, acrescentando-se a co-relação feita por Candido entre a realidade policial e a esfera literária, incluindo Franz Kafka:

Mas foi Kafka, n' *O processo*, quem viu o aspecto por assim dizer essencial e ao mesmo tempo profundamente social. Viu a polícia como algo inseparável da justiça, e esta assumindo cada vez mais um aspecto de polícia. Viu de que maneira a função de reprimir (mostrada por Balzac como função normal da sociedade) adquire um sentido transcendente, ao ponto de acabar se tornando a sua própria finalidade. Quando isso ocorre, ela desvenda aspectos básicos do homem, repressor e reprimido.<sup>46</sup>

O texto denso de Antonio Candido foi escrito originalmente no ano de 1972 e esta publicação, bem como sua data, merecerão um estudo aprofundado no capítulo III de nossa tese, no qual pontos que aqui estão sendo refletidos confluem para lhe dar um encaminhamento final. Neste momento, basta que se configure um modelo de polícia, instituição classificada como infame por Benjamin e, de forma alguma, menos criticada por Antonio Candido. A aproximação dos temas e das datas corresponde a um dado, tão somente curioso, e não deve passar disso, visto que é bem pouco provável que Walter Benjamin tenha sido influenciado pela obra kafkiana para a escritura deste texto específico, como foi o caso do professor Antonio Candido.

A partir da reflexão de Benjamin, é válido afirmar que a violência é a única instância que garante o direito pelas razões acima apontadas: foi por ela que se chegou ao poder e este se garante ao ameaçar os novos usurpadores por meio da violência, à qual eles estarão sujeitos se forem alcançados pelo braço da lei. A sublevação acontece quando o governo instituído não é mais suficiente para a sua garantia de existência, daí o recurso à violência para a instauração da nova esfera do poder, que instituirá, também ela, o direito como uma forma de garantir o que foi conquistado. E, apesar disso, a violência é um meio e não um fim: Benjamin tem claro que o poder utiliza a ameaça do recurso à violência para garantir-se.

A conclusão do pensador é que o poder mantenedor do direito, o qual sustenta o Estado, é vil, sendo que este poder é o que Benjamin chama de “poder\* administrado” a serviço do direito. A única saída para este movimento, que possui uma estrutura viciosa, seria a instituição de uma nova era histórica, pois toda a história – em uma reflexão claramente harmoniosa com a doutrina marxista – se fundamenta em trocas de poderes. Um poder se alterna com outro, instituindo estruturas de controle e sempre se valendo da violência enquanto instrumento de manutenção do próprio poder.

A diferença fundamental entre o pensamento de Walter Benjamin e o de Hannah Arendt, que passaremos a apresentar, é que enquanto aquele entende a violência como um fenômeno capaz de instituir o poder, a segunda nega à violência essa capacidade. As obras de Arendt evidenciam uma preocupação essencial em estudar a violência em si mesma, muito provavelmente para obter uma melhor compreensão do fenômeno da banalidade do mal, banalidade exposta tanto em *O processo* quanto em *Na colônia penal*.

No livro *Da violência*<sup>47</sup>, Arendt, além de refletir sobre a banalidade do mal, empenha-se em deli-

<sup>46</sup> CANDIDO, Antonio (1980). A verdade da repressão (publicado em *Opinião*, n° 11, 15-22. I. 1972). \_\_\_\_ *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 113-118.

<sup>47</sup> ARENDT, Hannah (1985). *Da violência*. (Tradução de André Duarte). Brasília: Editora da UnB.

mitar o conceito da violência e, para isso, lança mão da comparação entre o que seria a “violência” e o que seriam o “poder”, o “vigor”, a “força”, a “autoridade” e o “terror”. Entretanto, interessam a este trabalho, neste âmbito específico, apenas os conceitos de “poder” e de “terror” que tocam alguns aspectos das obras de Franz Kafka selecionadas e o período histórico brasileiro compreendido entre os anos de 1964 e 1984.

Para Arendt, o “poder” corresponderia “à habilidade humana de não apenas agir, mas de agir em unísono, de comum acordo. [...] Quando dizemos que alguém está *no poder* estamos na realidade nos referindo ao fato de encontrar-se essa pessoa investida de poder, por um certo número de pessoas, para atuar em seu nome.”<sup>48</sup>

O poder é, então, uma delegação. Ele advém de um grupo que o legitima e que lhe dá uma direção. Não está acima dos homens, senão que nasce de uma aprovação popular e subsiste enquanto subsistir tal aprovação. Fora desta aprovação, instaura-se o terror, o “um contra todos”, conforme expressão utilizada por Arendt. O conceito de terror, por sua vez, é menos definido e mais colocado em contraste com o termo violência. Assim afirma a filósofa:

O terror não é a mesma coisa que a violência; é antes a forma de governo que nasce quando a violência, após destruir todo o poder, não abdica, mas ao contrário, permanece mantendo todo o controle. Pode-se observar que a eficácia do terror depende quase que inteiramente do grau de atomização social. Todos os tipos de oposição organizada deverão desaparecer para que seja liberada a força total do terror.<sup>49</sup>

No excerto acima reproduzido, Arendt levanta algumas considerações em torno de uma questão já analisada por Benjamin, que é fundamental para este estudo, em especial, em *Na colônia penal*, ou seja, poderia a violência instaurar ou manter um poder? Segundo ela, um regime que não se abstivesse da violência após a supressão de um poder instauraria não um novo poder, mas um regime de terror.

A violência, foco central da reflexão arendtiana é assim apresentada:

A ‘violência’, [...] distingue-se por seu caráter instrumental. Do ponto de vista fenomenológico, está ela próxima do vigor, uma vez que os instrumentos da violência, como todos os demais, são concebidos e usados para o propósito da multiplicação do vigor natural até que, no último estágio de desenvolvimento, possam substituí-lo.<sup>50</sup>

A intenção de Arendt é definir a violência, eliminando outras realidades com as quais ela possa estar associada ou com as quais ela possa ser confundida. A questão, então, é buscar identificar dados combinatórios, definir os componentes já que as realidades estudadas não são facilmente encontradas em estado puro na sociedade. Desta forma, os conceitos que mais frequentemente têm sido confundidos são poder e violência, sendo importante esclarecer as especificidades de ambos. Afirma ela que,

certamente, uma das mais óbvias distinções entre o poder e a violência é que o poder tem a neces-

<sup>48</sup> ARENDT, Hannah, *Da viol.*, p. 24.

<sup>49</sup> ARENDT, Hannah, *Da viol.*, p. 30.

<sup>50</sup> ARENDT, Hannah, *Da viol.*, p. 25.



sidade de números, enquanto que a violência pode, até um certo ponto, passar sem eles por basear-se em instrumentos.<sup>51</sup>

Aqui está instaurada a fundamentação do poder para Arendt: a aprovação popular é a base da autoridade de um governo. Há a necessidade de uma aprovação popular e isso se dá, até mesmo, entre os governos tiranos que buscam justificar, de algum modo, suas atitudes violentas, buscando o apoio entre os membros que formam a nação. A forma extrema do poder estaria deste modo representada, segundo a filósofa, no modelo “todos contra um” e a da violência no “um contra todos”, sendo que neste caso haveria a condição *sine qua non* de instrumentos.

Como a violência distingue-se do poder pelo fato imprescindível do uso de instrumentos, o uso desses maximiza a potencialidade do vigor e pode mesmo destituir um poder instituído. Porém, um Estado não se fundamenta validamente no uso da violência, mas na manutenção da autoridade e essa autoridade fundamenta-se num Estado de direito, no qual as leis são reconhecidas e respeitadas, e no qual as forças do Estado são reconhecidas como legítimas e a violência é *tão somente* um instrumento e não um fim. Esta *instrumentalização* da violência corresponde em Arendt à diferença específica entre a violência e os outros fenômenos anteriormente mencionados.

Mesmo quando a filósofa afirma que a violência pode ser entendida como um meio de chegar a um objetivo, ela ressalta a importância de sua legitimidade. A extrapolação que daí pode resultar, dirá ela, instaura o regime de terror. A violência está presente em toda a história da humanidade, portanto, o estudo ou a meditação sobre tal realidade é fundamental para pensar o passado e construir o futuro.

Em Arendt encontramos ainda reflexões a respeito de totalitarismo<sup>52</sup>, que iluminam alguns aspectos do universo literário kafkiano. De fato, a organização totalitária do governo – representado no estudo de Arendt pelo nazismo na Alemanha e pelo stalinismo na antiga URSS – possui muito daquilo que se convencionou chamar de atmosfera kafkiana, por exemplo, quando ela fala sobre uma *impermanência* ou a fácil substituição de um governante totalitário por outro:

Essa impermanência tem certamente algo a ver com a volubilidade das massas e da fama que as tem por base; mas seria talvez mais correto atribuí-la à essência dos movimentos totalitários, que só podem permanecer no poder enquanto estiverem em movimento e transmitirem movimento a tudo o que os rodeia. Assim, até certo ponto, essa impermanência é um testemunho lisonjeiro para os líderes mortos, pois significa que conseguiram contaminar os seus súditos com aquele vírus especificamente totalitário que se caracteriza, entre outras coisas, pela extraordinária adaptabilidade e falta de continuidade.<sup>53</sup>

Arendt reforça tal (in) fidelidade a uma instituição totalitária como uma das marcas desta prática de governo centrando suas análises nos seguidores fiéis:

Mas o que é desconcertante no sucesso do totalitarismo é o verdadeiro altruísmo dos seus adeptos.

<sup>51</sup> ARENDT, Hannah, *Da viol.*, p. 22.

<sup>52</sup> Utiliza-se para este estudo apenas a Parte III do livro: ARENDT, Hannah (1989). *Totalitarismo. \_\_\_\_. Origem do totalitarismo: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo.* (Tradução de Roberto Raposo). São Paulo: Companhia das Letras, p. 339-531. A indicação da leitura da Parte III foi feita pelo professor Sérgio Adorno (Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo) que entendeu que, apesar de as outras duas partes serem indispensáveis para se compreender o pensamento de Hannah Arendt, esta tocava mais centralmente o objeto de pesquisa e permitiria relações mais apropriadas com o texto kafkiano.

<sup>53</sup> ARENDT, Hannah. *Or. do totalit.*, p. 356.

É compreensível que as convicções de um nazista ou bolchevista não sejam abaladas por crimes cometidos contra os inimigos do movimento; mas o fato espantoso é que ele não vacila quando o monstro começa a devorar os próprios filhos, nem mesmo quando ele próprio se torna vítima da opressão, quando é incriminado e condenado, quando é expulso do partido e enviado para um campo de concentração ou de trabalhos forçados. Pelo contrário: para o assombro de todo o mundo civilizado, estará até disposto a colaborar com a própria condenação e tramar a própria sentença de morte, contanto que o seu *status* como membro do movimento permaneça intacto.<sup>54</sup>

Se o espantoso é que o espantoso em Kafka não espanta mais ninguém<sup>55</sup>, isso ocorre porque as ditas profecias kafkianas se cumpriram no decorrer do século XX. Os campos de extermínio, os governos totalitários – que, de qualquer modo, não são exclusividade do século de Kafka – a burocratização crescente, que desfigura o ser humano, criaram um mundo considerado por uma grande parcela de estudiosos como kafkiano.

No texto arendtiano há a preocupação, ainda, de localizar aquelas massas amorfas da população, politicamente indiferentes que, ao contrário de serem inofensivas, transformam o próprio *inativismo* num pano de fundo que fundamenta a vida política da nação. Arendt chama essas massas amorfas da população de membros aprovadores silenciosos do Estado, de homens da massa e considera que

eminentes homens de letras e estadistas europeus predisseram, a partir do começo do século XIX, o surgimento do homem da massa e o advento de uma era da massa. Toda uma literatura sobre a conduta da massa e a psicologia da massa demonstrou e popularizou o conhecimento, tão comum entre os antigos, da afinidade entre a democracia e a ditadura, entre o governo da rale e a tirania. Mas, embora as previsões tenham se realizado até certo ponto, grande parte do seu significado se diluiu em vista de fenômenos inesperados e imprevistos, como a perda radical do interesse do indivíduo por si mesmo, a indiferença cínica e enfasiada diante da morte, a inclinação apaixonada por noções abstratas guindadas ao nível de normas de vida, e o desprezo geral pelas óbvias regras do bom senso.<sup>56</sup>

Entre os eminentes homens citados por Arendt que anteviram os tais homens da massa poderia estar Franz Kafka, não como um profeta, mas como alguém atento ao seu entorno, como o personagem de Ingmar Bergmann em *O ovo da serpente* (1977)<sup>57</sup>.

É claro que no governo totalitário descrito por Arendt, no qual os homens da massa são manipuláveis e o seu silêncio é uma forma de aprovação, o líder toma para si o direito absoluto de definir o que é e o que não é crime, inclusive imputando o crime, mesmo sobre quem não é dele merecedor. Afirma a filósofa:

O pressuposto central do totalitarismo - de que tudo é possível - leva assim, através da constante

<sup>54</sup> ARENDT, Hannah. *Or. do totalit.*, p. 357.

<sup>55</sup> Toma-se emprestada esta expressão de Modesto Carone, quando este resenha o texto de Gilles Deleuze e Felix Guattari: *Kafka, por uma literatura menor* para a revista *Isto É* de 22.02.78 (Ano 2, no. 61, p. 60). O título do texto de Carone é *Uma prova de que o espantoso já não espanta ninguém* e o ensaio desses dois críticos resenhados não seria dos melhores, pecando por um ensaísmo com pouca substância. Contudo, pensamos que seja oportuno o comentário do crítico e tradutor brasileiro para caracterizar esta relação feita entre a obra de Kafka e a realidade descrita por Arendt.

<sup>56</sup> ARENDT, Hannah. *Or. do totalit.*, p. 366.

<sup>57</sup> Neste filme, Bergmann apresenta o ovo da serpente como uma metáfora do terror nazista: tal como através do ovo de uma serpente já é possível antever o ser que ali se esconde, seria possível ver na geração vilipendiada dos alemães das décadas de 1920 e de 1930, os seguidores de Hitler, desejosos de se vingarem de um mundo que lhes retirava o que eles julgavam como um direito. Além disso, o filme problematiza a questão do uso de seres humanos para experiências nos moldes daquelas praticadas pelos “médicos” nazistas.

eliminação de restrições reais, à consequência absurda e terrível de que todo crime que o governante possa conceber como viável deve ser punido, tenha sido cometido ou não.<sup>58</sup>

A partir deste pressuposto, a conclusão de Arendt é terrível: na medida em que o sentimento de onipotência do governante necessita de seres dóceis e obedientes, estes seres tornados dóceis estão convencidos de que o absolutamente monstruoso ou o monstruosamente anormal não encontra lugar no mundo dos normais. Afirma a filósofa:

Durante um tempo considerável, a normalidade do mundo normal é a mais eficaz proteção contra a denúncia dos crimes em massa dos regimes totalitários. “Os homens normais não sabem que tudo é possível” e, diante do monstruoso, recusam-se a crer em seus próprios olhos e ouvidos, tal como os homens de massa não confiaram nos seus quando se depararam com uma realidade normal onde já não havia lugar para eles. O motivo pelo qual os regimes totalitários podem ir tão longe na realização de um mundo invertido e fictício é que o mundo exterior não-totalitário também só acredita naquilo que quer e foge à realidade ante a verdadeira loucura, tanto quanto as massas diante do mundo normal. A repugnância do bom senso diante da fé no monstruoso é constantemente fortalecida pelo próprio governante totalitário, que não permite que nenhuma estatística digna de fé, nenhum fato ou algarismo passível de controle venha a ser publicado, de sorte que só existem informes subjetivos, incontroláveis e inafiançáveis acerca dos países dos mortos-vivos.<sup>59</sup>

A reflexão de Arendt quando colocada ao lado das considerações feitas por Walter Benjamin demonstra o quanto os desdobramentos históricos do século XX, em especial o surgimento do nazismo e do stalinismo, deram razão à filósofa. De fato, a questão da violência como uma realidade capaz de instituir o novo poder – cabalmente rejeitada por Arendt e, enquanto princípio, aceita por Benjamin – foi a fonte dos absurdos ditatoriais que não perderam, do todo, sua força no mundo presente. Neste sentido, as investidas militares dos nossos generais durante a ditadura civil-militar, ou mesmo, no momento atual, do presidente norte-americano George W. Bush, com sua política de *impor* a democracia através das armas, correspondem a um *retrocesso histórico* que poderá ter desdobramentos funestos em se considerando a história do tumultuado século passado.

Completando a reflexão sobre algumas formas de violência que estão presentes tanto nos textos selecionados de Franz Kafka quanto no momento histórico brasileiro considerado para esta tese, há a considerar o problema do Estado hierarquizado e militarizado, presente tanto em *O processo* quanto em *Na colônia penal*, bem como na ditadura civil-militar brasileira. Para melhor se compreender e se analisar esta problemática, buscam-se, como já se disse no começo, subsídios nas considerações feitas por Hannah Arendt em *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*<sup>60</sup>. O longo relato a respeito do assunto em pauta, contido no livro da filósofa, é de tal maneira amplo – ainda que o foco central seja apenas um funcionário leal do III Reich – que nele encontramos vários aspectos fundamentais para as investigações histórico-literárias. Na história pessoal e profissional de Otto Adolf Eichmann, que passaremos a apresentar, encontram-se aspectos da organização hierárquica, da burocracia militar e do discurso militarizado que projetam luz nesta investigação, bem como a trajetória de “um cidadão respeitador das leis” na paisagem formada pelo povo judeu durante a ascensão do nazismo.<sup>61</sup>

<sup>58</sup> ARENDT, Hannah. *Or. do totalit.*, p. 478-479.

<sup>59</sup> ARENDT, Hannah. *Or. do totalit.*, p. 487.

<sup>60</sup> ARENDT, Hannah (2000). *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. (Tradução de José Rubens Siqueira). São Paulo: Companhia das Letras.

<sup>61</sup> ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*, p. 152.

No livro *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*, Arendt propõe-se a relatar o processo de julgamento do criminoso de guerra Eichmann. Este *relato* foi bastante criticado, pois a filósofa não se limita a oferecer os documentos, testemunhos e depoimentos, mas teoriza sobre a banalidade do mal que estaria representada tanto nos atos do criminoso, quanto na maneira como se desenrolou o próprio processo, apresentado como um espetáculo que serviria, também, para afirmar a soberania do Estado de Israel, fundado, então, há pouco mais de uma década, para julgar e administrar aquilo que fosse de seu interesse político.

A caracterização de Eichmann é detalhada e ele mesmo, no seu afã exibicionista, ofereceu muito material para a corte de Israel e para Arendt traçar o seu perfil, que apresenta muitas semelhanças com o oficial de *Na colônia penal*, por exemplo. Diz a filósofa:

Um “idealista”, segundo as noções de Eichmann, não era simplesmente um homem que acreditava numa “idéia” ou alguém que não roubava nem aceitava subornos, embora essas qualificações fossem indispensáveis. Um “idealista” era um homem que *vivia* para a sua idéia – portanto não podia ser um homem de negócios – e que por essa idéia estaria disposto a sacrificar tudo e, principalmente, todos. Quando ele disse no interrogatório da polícia que teria mandado seu próprio pai para a morte se isso tivesse sido exigido, não queria simplesmente frisar até que ponto se achava cumprindo ordens e pronto para executá-las: queria também mostrar o “idealista” que sempre fora. O “idealista” perfeito, como todo mundo, tinha evidentemente seus sentimentos e emoções pessoais, mas jamais permitia que interferissem em suas ações se entrassem em conflito com sua “idéia”.<sup>62</sup>

Eichmann vai corroborar esta imagem a partir de seus feitos. Sua função dentro da burocracia nazista era organizar os grupos que seriam enviados para os campos de concentração que, com a chamada “solução final”<sup>63</sup>, tornaram-se decisivamente campos de extermínio de judeus e de outros grupos não aceitos pelos nazistas, como os ciganos, por exemplo. A incontestável participação de Eichmann no processo de extermínio de milhões de judeus (entre 4,5 e 6 milhões) levanta a questão do grau de consciência deste funcionário exemplar. A questão era saber se ele era ou não uma pessoa normal, portanto, imputável, e tal decisão ficou por conta de médicos que o examinaram. Estes concluíram que ele era são e que possuía faculdades normais para discernir a gravidade de seus atos. Eichmann não possuía, segundo ele mesmo, nada contra os judeus e enviá-los para a morte equivalia simplesmente a cumprir o melhor possível as ordens que lhe eram designadas. Eichmann seria “nem perverso nem sádico, mas assustadoramente normal”. Cumprira com o dever, ao obedecer, “pelo que se é condecorado ao ser vencedor e condenado à morte quando um perdedor”.<sup>64</sup>

Arendt atenta para o fato de os homens ligados a Hitler não serem monstros, mas serem pessoas selecionadas, de forma a garantir a qualidade dos homens do governo<sup>65</sup> Ou seja, Eichmann não era um anormal, um monstro, ainda que a constatação de anormalidade pudesse pacificar aqueles que preferem acreditar que os criminosos são de um nível inferior – bestial, mesmo – em relação aos seres humanos. E talvez aí esteja a grande crise suscitada quando se prendem criminosos notórios: seria um grande

<sup>62</sup> ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*, p. 54.

<sup>63</sup> Há um capítulo no livro de Hannah Arendt, denominado “A Conferência de Wannsee, ou Pôncio Pilatos” (Arendt, 1999, p. 128-151), o qual explica detalhadamente a implementação dos campos de extermínio como a solução final para a questão judaica. Ali há os estudos sobre o número dos judeus que seriam eliminados para que a Europa ficasse *judenrein* (limpa ou livre de judeus). Ou seja, o projeto nazista não era simplesmente nacional, havia o propósito de eliminar os judeus da face da terra.

<sup>64</sup> DYTMAN, Annie. O Estado administrado e a banalidade do mal. *Novos Estudos – CEBRAP*, São Paulo, 57: 196, julho, 2000.

<sup>65</sup> Cf. ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*, p. 122.

alívio para a espécie humana colocar tais pessoas no rol dos absolutamente lunáticos, loucos, dementes. Mas eles são – em sua maioria, excetuados os patologicamente confirmados – apenas seres humanos, nos quais alguma coisa no processo civilizador falhou. Este processo civilizador pode ser entendido como aquele que busca superar um certo impulso egocêntrico em prol do bem comum, uma consideração pela humanidade, como uma comunidade na qual todos têm os mesmos direitos fundamentais. A idéia, por fim, de que não existe uma raça superior ou um grupo que deva ser, simplesmente, eliminado da terra.

Eichmann considera-se um oficial que só conhece o que está predito para ser obedecido. E daí derivaria todo o seu zelo no cumprimento de uma ordem que causaria tamanha destruição não só para a comunidade judaica, mas para toda a humanidade. Em geral, sua capacidade de entendimento do bem e do mal não foi diminuída, mas colocada em suspenso para não atrapalhar o cumprimento do dever. O que para nós pareceria horrível, para ele era um cumprimento a mais, uma *burocraciazinha* a ser resolvida. Também no texto *Da Violência*, Arendt reflete sobre a burocracia, ao estudar o domínio do governo tirano. A burocracia aí é representada por uma rede intrincada, que dilui a responsabilidade, bem contrária à noção de Eichmann, tão afeito em demonstrar o quão fiel ele fora a suas responsabilidades. Eichmann presta contas dos seus feitos, inclusive com orgulho. Mas, apesar do oficial nazista não ser um anormal, isso não significa que ele conseguisse deixar completamente clara sua maneira de pensar e de agir. Pelo contrário, ele caía em estruturas circulares de raciocínio, repetindo chavões e fazendo uso de uma linguagem bastante limitada. Eichmann teria tais dificuldades devido a um caso brando de afasia e a um limite imposto pelo seu “oficiais” (*Amtsprache*), recheado de *clichês*.

O horrível pode ser, então, não só ridículo como engraçado. Tal humor, contudo, não foi percebido pelos grupos que foram definidos como supérfluos ou francamente inimigos para os alemães da época do III Reich. O fato é que houve um momento claramente demarcado que representou com clareza a intenção dos alemães quanto ao extermínio dos judeus: a Conferência de Wannsee<sup>66</sup>. Não que estivesse de alguma forma indefinido o projeto de uma Europa – ou mundo – *judenrein* para os altos escalões nazistas. Mas no momento da citada conferência estava claro, mesmo para os escalões menos importantes – Eichmann, de algum modo, fazia parte destes escalões que não conheciam, em toda a extensão, o projeto de extermínio – o desenlace daquelas ações que iam, aos poucos enviando para a nulidade os contingentes judeus da Alemanha e dos países que a ela iam se alinhando. A naturalidade como se deu o processo de extermínio é, de qualquer modo, kafkiana: nada de sobressaltos, nada de volteios lingüísticos, tudo limpo, sereno e rotineiro:

O que veio a seguir, como lembrava Eichmann, fluiu mais ou menos serenamente e logo se tornou rotineiro. Ele logo se transformou num perito de “evacuação forçada”, como já havia sido um perito de “emigração forçada”. Em país após país, os judeus tinham de se registrar, eram reunidos e deportados, sendo os vários carregamentos dirigidos para um ou outro centro de extermínio no Leste, dependendo da capacidade relativa de cada um no momento; quando um trem carregado de judeus chegava ao centro, os mais fortes eram escolhidos para trabalhar, muitas vezes operando as máquinas de extermínio, e todos os outros eram imediatamente mortos. Ocorriam problemas, mas pequenos.<sup>67</sup>

<sup>66</sup> Para um melhor entendimento do que foi o Congresso de Wannsee, ler a análise e documentação: *Die Wannsee-Konferenz vom 20. Januar 1942* (sem data), organizada e comentada por Peter Klein. Este texto pode ser adquirido junto à *Gedenkstätte Haus der Wannsee-Konferenz* em Berlim e apresenta a conferência e suas conseqüências para o povo judeu. A Casa da Conferência de Wannsee é uma belíssima construção próxima ao lago de Wannsee, segundo uma amiga descendente de judeus e alemã, os nazistas escolhiam os melhores lugares para marcá-los com as piores lembranças possíveis. Basicamente a conferência foi o encontro de vários notáveis do III Reich para implementarem a *Endlösung*, a solução final para a questão judaica, dentro dos moldes de extermínio impetrado pelos nazistas. Eichmann, mesmo sendo inferior aos outros participantes quanto à sua patente, teve um papel fundamental na decisão que daí adveio.

<sup>67</sup> ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*, p.130-131.

Os pequenos problemas que surgiram não impediram que levas e levas de judeus fossem embarcados em situações desumanas para os campos de concentração, trabalhos forçados e fornos. Mas interessa atentar para estes problemas pequenos que ocorriam. Esta maneira despojada de Arendt apresentar o horror busca reproduzir um pouco da *banalidade do mal* que está sendo retratada.

E como já foi demonstrado, Eichmann era um exímio cumpridor de seus deveres. Ser um bom cidadão para ele era cumprir as ordens do *Führer*:

Era assim que as coisas eram, essa era a nova lei da terra, baseada nas ordens do *Führer*; tanto quanto podia ver, seus atos eram os de um cidadão respeitador das leis. Ele cumpria o seu *dever*, como repetiu insistentemente à polícia da corte; ele não só obedecia *ordens*, ele também obedecia à *lei*. [...] Como além de cumprir aquilo que ele concebia como deveres de um cidadão respeitador das leis, ele também agia sob ordens – sempre o cuidado de estar “coberto” –, ele acabou completamente confuso e terminou frisando alternativamente as virtudes e os vícios da obediência cega, ou a “obediência cadavérica” (*kadavergehorsam*), como ele próprio a chamou.<sup>68</sup>

Aí, na verdade, estava o grande argumento de Eichmann para se defender no tribunal de Jerusalém: ele apenas cumprira as leis em um Estado do qual ele fazia parte. Isso não foi suficiente, pois a corte entendeu que o seu cumprimento tinha a ver com sua convicção e, mesmo que não fosse somente isso, o simples cumprimento de um dever que pudesse ser entendido como um crime, deveria ter levado o fiel cumpridor da lei a se recusar a cumpri-lo. Na verdade, apesar de uma larga aceitação por parte da população alemã e de outras populações européias das medidas anti-semitas praticadas pelo nazismo, grupos se levantaram contra as medidas e não aceitaram o projeto de uma Europa *judenrein*. Ou seja, há uma dimensão de liberdade no cumprimento do dever de Eichmann, sem o qual a justiça seria impossível.

Para encerrar a participação de Otto Adolf Eichmann neste estudo, há que se expor dois pontos considerados importantes. Um diz respeito ao próprio modo de ser da justiça e da punição, quando o crime de qualquer esfera é uma ofensa ao próprio Estado, tema que também é trabalhado por Michel Foucault em *Vigiar e punir*. O outro tem a ver com a dimensão quase literária que tomava a tragédia sem precedentes dos judeus durante o domínio do III Reich.

Quanto ao modo de ser da justiça e da punição, há uma nota de Arendt a respeito da dimensão do crime cometido por Eichmann, que coloca seus atos sob o arbítrio de um Estado que pretende, ele mesmo, expurgar o criminoso:

Os processos criminais, uma vez que são obrigatórios e devem ser iniciados mesmo que a vítima prefira perdoar e esquecer, repousam em leis cuja “essência” – para citar Telford Taylor, escrevendo no *New York Times Magazine* – “é que o crime não é cometido só contra a vítima, mas primordialmente contra a comunidade cuja lei é violada.” O malfetor é levado à justiça porque seu ato perturbou e expôs a grave risco a comunidade como um todo, e não porque, como nos processos civis, indivíduos foram prejudicados e têm direito à compensação.”<sup>69</sup>

O crime de Eichmann não foi simplesmente contra os judeus exterminados, mas atingiu toda a

<sup>68</sup> ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*, p. 152.

<sup>69</sup> ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*, p. 283.

comunidade da qual aqueles grupos faziam parte. Nesta ocorrência específica, ao se julgar o criminoso, surgiu um dado novo a complicar ainda mais um caso de si já complexo: o Estado de Israel ainda não existia quando os crimes foram cometidos e, assim, surgia a dúvida quanto à validade do julgamento feito em Israel. Ou seja, uma situação, sob todos os aspectos, absolutamente kafkiana: um Estado que não existia durante o ato infracional, se outorga o direito de julgar algo que considera um crime contra este Estado. Entendia-se, então, que os crimes cometidos por Eichmann eram contra o povo judeu, cuja justificativa não foi plenamente aceita por Arendt em seu livro.

O segundo aspecto importante para análise é, na verdade, baseado num comentário que certos juízes do caso Eichmann fizeram quanto à matéria em si do julgamento do criminoso nazista. Consta que:

Em aberta rejeição à acusação, eles dizem explicitamente que sofrimentos em escala tão gigantesca estavam “acima da compreensão humana”, matéria para os “grandes escritores e poetas”, que não cabem numa sala de tribunal, enquanto os atos e motivos que os causaram não entram nem além de compreensão, nem além de julgamento.<sup>70</sup>

Este texto demonstra com clareza o grau de expectativa criado em torno da capacidade da literatura em expor o sofrimento indizível, porque absurdo, porque inserido dentro de fantasmagorias relegadas apenas aos pesadelos.

Resumindo: Como nas obras constitutivas do corpus desta tese há diferentes configurações de violência (realidade prisional, desumanização do processo punitivo, tortura e execução cruel, existência de um Estado militar hierarquizado, força policial, banalidade do mal), os estudos sobre esta problemática, levados a cabo por Michel Foucault, Walter Benjamin e Hannah Arendt, conforme foram apresentados, servirão de apoio e ponto de partida para a análise e interpretação das obras do corpus da tese, bem como para a construção dos argumentos que a comprovarão.

No romance *O processo*, a violência é representada na forma de uma detenção aparentemente arbitrária, de um processo penal indefensável e de uma execução degradante, bem como da ação de uma força que pode ser identificada como policial. Em ambos os casos, o Estado apresenta-se como uma entidade que tem o absoluto poder sobre a vida de seus membros, podendo dispor da mesma como lhe aprouver. Na novela *Na colônia penal*, a violência é representada por uma bem acabada máquina de punição, cujo funcionamento aponta para uma desumanização do processo judiciário e punitivo, bem como para uma organização militar hierarquizada. Enquanto Walter Benjamin focaliza suas preocupações na violência como um fenômeno capaz de instituir o poder e discute as relações éticas envolvidas nesta tomada do poder, Hannah Arendt volta sua perspectiva para o entendimento da origem da violência, identificando aquilo que ela chamou de banalidade do mal e demonstrando a racionalidade do que se convencionou classificar como absurdo ou monstruoso. Foucault, por outro lado, busca entender a violência dentro de estruturas socialmente construídas e, no caso específico apresentado, na estrutura penitenciária. A violência, para o pensador francês, possui uma forte carga cultural e aquilo que determina os grupos consideram como violência pode ser considerado por outro como uma prática usual.

---

<sup>70</sup> ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*, p. 232.





# Literaturidade e função social da literatura

Sem dúvida, Kafka dá ao conceito de violência uma moldura ao gosto de sua época e a conforma em linguagem literária. Para examinar o processo de conformação dessa linguagem no formato “violência”, busca-se apoio no formalismo russo, especificamente, no conceito de *literaturidade*, em sua especificidade ainda não superado, e também nas idéias de Antonio Candido acerca da função social da literatura.

No que diz respeito ao texto literário em prosa, como é o caso de *O processo* e *Na colônia penal*, os formalistas buscaram minimizar o vínculo geral que era tradicionalmente feito entre a obra literária e a vida real. A vida real poderia servir para explicar os motivos e enredos de um texto literário, mas não explicariam a particularidade do fato literário.

A narração literária, segundo Eikhenbaum em *Sobre a teoria da prosa*<sup>71</sup>, por exemplo, pode estar fundamentada sobre dois pólos, os quais definirão o ritmo mesmo da prosa:

- a) A narração pode se fundamentar em um relato cênico. Neste caso, o foco principal são os diálogos e a “parte narrativa reduz-se a um comentário que envolve e explica o diálogo, isto é, restringe-se às indicações cênicas”<sup>72</sup>. (Neste sentido, *Na colônia penal* pode ser considerada uma ilustração deste tipo de narração). Apesar deste aspecto cênico do texto que prioriza os diálogos, a obra literária em prosa – seja ela uma novela, um conto ou um romance – não é um tipo de obra do gênero dramático, já que para os formalistas a especificação dos gêneros é uma necessidade do próprio estudo da literaturidade.
- b) A narração pode fundamentar-se em um relato propriamente dito, daí que a própria narração seja um dos elementos determinantes da forma da obra e, muitas vezes, o elemento principal. (Neste sentido, *O processo* pode ser considerado uma ilustração deste tipo de narração).

A análise formal do texto não pode prescindir da teoria dos gêneros exatamente porque esta permite o aprofundamento da literaturidade: cada gênero específico possui estruturas literárias singulares que fundamentam o próprio ser da literatura.

Do texto de Eikhenbaum depreende-se que a novela é um gênero distinto e específico, proveniente do conto ou da anedota, daí seu caráter conciso, preciso e elementar, enquanto que o romance, proveniente da história e do relato de viagens<sup>73</sup>, possui como marca específica a existência de intrigas paralelas, ao lado de uma ou de várias intrigas principais. A definição da novela é uma exigência mesma da análise formal: Segundo Eikhenbaum, a novela se constrói

sobre a base de uma contradição, de uma falta de coincidência, de um erro, de um contraste, etc.

---

<sup>71</sup> EIKHENBAUM, B. (1978). Sobre a teoria da prosa. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (organização, apresentação e apêndice). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo. A novela *Na colônia penal* corresponde exatamente a este segundo aspecto, daí a relevância que possui a construção dos diálogos no embate entre os dois personagens principais da novela.

<sup>72</sup> EIKHENBAUM, B. Sobre a teoria da prosa, p. 157.

<sup>73</sup> EIKHENBAUM, B. Sobre a teoria da prosa, p. 162.

Mas isso não é suficiente. Tudo na novela, assim como na anedota, tende para a conclusão. Ela deve arremessar-se com impetuosidade, tal como um projétil lançado de um avião, para atingir com todas as suas forças o objetivo visado.<sup>74</sup>

Eikhenbaum deixa claro que está tratando da novela de intriga, deixando de lado a novela de descrição que caracteriza a literatura russa.

A novela, apesar de suas especificidades, partilha com o romance das estruturas formais fundamentais: espaço, tempo e personagens. O específico da novela dá-se exatamente na sua estrutura elementar, que não permite intrigas paralelas ou um prolongamento da narrativa após um fator inesperado ou um balanço final que corresponda a um epílogo, como se dá no romance. Na novela tudo conflui para o final, para a conclusão *absoluta e surpreendente*, como acontece na anedota. Se o romance encerra-se com um final inesperado, isso se deve, segundo Eikhenbaum, à influência da novela. Assim, as duas obras de Kafka selecionadas para o presente trabalho pertencem a dois gêneros diferentes: *O processo* é um romance, constituído por uma série de capítulos, nos quais outros tantos personagens e situações são acrescentados, com suas organizações e seus dramas próprios, que parecem estar, em todo momento, desviando o personagem principal de seu objetivo central; *Na colônia penal* é uma novela, cuja estrutura é elementar, com todos os recursos formais e narrativos apontando para o desfecho surpreendente, ainda que Kafka introduza, como uma maneira de corromper a estrutura tradicional, um anti-clímax.

V. Chklovski, por exemplo, em *A construção da novela e do romance*<sup>75</sup>, afirma não possuir uma definição fechada de novela<sup>76</sup>. Desse modo, o crítico vai tecendo considerações sobre aspectos encontrados nas novelas analisadas, que não as definem, mas que, de algum modo, apresentam conceituações sobre a construção novelística.

A novela necessitaria não só “da ação, mas também da reação, [ou seja] de uma falta de coincidência”<sup>77</sup>. Dito de outro modo, a novela constrói-se sobre uma contradição, um modelo em crise, a ação correspondendo à resposta a um estado de equilíbrio, em outras palavras, na novela há uma crise instaurada, como se verificará em *Na colônia penal*. Dito isso, o crítico detém-se sobre a construção dos motivos nas novelas, os quais não possuem uma fonte unívoca, senão que se apresenta um sem números de possibilidades narrativas. Alguns dos motivos que aparecem, por exemplo, em *Na colônia penal* são: contradição de costumes; falsa impossibilidade e combates vários.

O ponto passivo para Chklovski, porém, é que há a necessidade de uma solução, pois a realização de uma trama exige a conclusão clara, o desatamento de um nó apresentado na própria construção da trama, como está presente, por exemplo, em *Na colônia penal*. Esta é uma fórmula que deve ser respeitada para que estejamos diante de uma novela<sup>78</sup>. O crítico acrescenta, ainda, que uma novela pode parecer como que desprovida deste final explícito, mas, vista mais atentamente, possui o que ele classifica de

<sup>74</sup> EIKHENBAUM, B. Sobre a teoria da prosa, p. 162.

<sup>75</sup> CHKLOVSKI, V. (1978). A construção da novela e do romance. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (organização, apresentação e apêndice). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, p. 205.

<sup>76</sup> Ao utilizarmos a tradução de certas obras do formalismo russo feita a partir do francês e não do russo, alguns aspectos do pensamento dos críticos foram comprometidos, em especial – como ressaltou a professora Aurora Fornoni Bernardini ao nos argüir durante a defesa da presente Tese de Doutorado – a utilização do termo novela, quando os formalistas estariam com mais propriedade referindo-se a contos. Contudo, tendo em vista que aspectos fundamentais de nossa análise não foram prejudicados e que as definições utilizadas adequam-se ao que analisamos e interpretamos, mantivemos os termos utilizados ainda que concordemos que a utilização do termo novela seja um dado a mais a ser aprofundado na vasta produção da crítica literária levada a cabo pelos formalistas russos.

<sup>77</sup> CHKLOVSKI, V. A construção da novela e do romance, p. 206.

<sup>78</sup> CHKLOVSKI, V. A construção da novela e do romance, p. 209.

“fim negativo”<sup>79</sup>, aquele fim que é depreendido pela interpretação do leitor, um fato que permanece em suspenso mas que está contido na última ação descrita no texto. Veremos que na obra mencionada de Kafka há uma subversão desta regra, já que há um anti-clímax.

Um dos recursos mais utilizados pelos escritores de novelas é o paralelismo, o qual permite a criação de um número extraordinário de situações nas quais a formação de um nó primordial exige um final dentro das exigências da construção novelística. É o que acontece tanto em *O processo* quanto em *Na colônia penal*. O paralelismo permite que um objeto seja literaturizado porque no próprio processo há a extração deste objeto da série de fatos da vida. O objeto é exposto: o escritor serve-se das imagens para fazer suas comparações e, assim, promover a individualização do objeto, desautomatizando-o. Há neste labor literário um deslocamento semântico.

Porém, para o processo de desautomatização, o paralelismo desdobra-se em um outro recurso que é o da singularização: a apresentação de um objeto por um nome não habitual, o recurso a uma linguagem não automatizada pelo uso. Um exemplo simples é chamar um *filé de frango*, por exemplo, de um *pedaço de um cadáver de frango*. A máquina presente na novela *Na colônia penal* tem estruturas que possuem nomes que a singularizam e apontam para realidades desconcertantes para o leitor: cama, desenhador e rastelo. Desse modo, a atenção do leitor é sensibilizada, o objeto muitas vezes olhado será visto como que pela primeira vez.

Tendo em vista que as características formais ou estruturas apresentadas anteriormente não são o aspecto definidor e fundamental da novela, pois que, também, encontrados em outros gêneros literários, o que caracteriza a novela como gênero é o seu caráter acabado. Para os formalistas, a novela é a obra literária plenamente acabada. O romance pode deixar uma questão em aberto, a novela não: aquilo que motivou a escritura da novela exige a solução final. Em *O processo*, um romance, a estrutura é aberta, enquanto em *Na colônia penal*, uma novela, observa-se uma estrutura fechada.

De um modo sumário, as questões que devem ser trabalhadas na análise de um texto em prosa, seja para sua compreensão, seja para sua caracterização enquanto gênero novelístico ou romanesco são, na fundamentação da narrativa: a priorização do relato propriamente dito (caso de *O processo*) e a priorização do relato cênico (caso de *Na colônia penal*). Na caracterização do gênero, há que levar em conta a abertura para intrigas paralelas (caso de *O processo*) e a intriga única (caso de *Na colônia penal*).

Os aspectos estruturais da narrativa – gênero (isto é, tanto a novela quanto o romance), foco narrativo, personagens, espaço e tempo – são os aspectos poéticos que se congregam para formar o texto final. A sua análise é, ao mesmo tempo, uma consequência direta das respostas às questões anteriores e a condição para que tais questões sejam respondidas. Embora não descartem os elementos extra-literários, o importante, para os formalistas russos, é que a análise do texto seja um momento para esmiuçar os aspectos formais, identificá-los, enquadrá-los a partir de um foco de interesse específico.

Ainda que se aceite que a obra literária possua uma capacidade expressiva própria a emancipá-la do seu entorno, não há como lhe assegurar uma existência no vácuo. Portanto, importa buscar a tecitura das interações possíveis entre o texto literário e a realidade convencional, aqui identificada com a realidade sócio-cultural-política, num primeiro momento dos países de língua alemã pós-guerra, e num segundo momento, do final dos anos sessenta e na década de setenta no Brasil.

<sup>79</sup> CHKLOVSKI, V. A construção da novela e do romance, p. 210.

As reflexões do crítico literário brasileiro Antonio Candido servirão de base para a construção dos raciocínios expostos no decorrer da demonstração da tese constitutiva deste trabalho. Conforme Antonio Candido<sup>80</sup>, a obra de arte faz parte da comunicação humana e como tal está inserida num sistema interativo que envolve várias instâncias, a saber: um comunicante – o escritor –; uma comunicação – a obra literária –; um comunicando – o público – e o efeito produzido por estes mesmos três elementos.

Dentre estes quatro aspectos, a questão nuclear investigada nesta tese encontra-se no âmbito do efeito causado pela obra de arte literária sobre o leitor. Considerações sobre o efeito causado pela obra de arte não devem eclipsar o “fato de a arte ser, eminentemente, comunicação expressiva, expressão de realidades profundamente radicadas no artista, mais que transmissão de noções e conceitos<sup>81</sup>”. Em outras palavras, é válido estudar o entorno da obra, mas nunca esquecendo de que a obra é algo em si e possui um caráter substancial que a identifica com o seu próprio ser, por mais tautológica que seja tal afirmação. Por outro lado, é comum que os leitores percebam as obras como intimamente relacionadas com suas concepções do mundo. Aí onde isso acontece, a obra de arte literária torna-se uma referência para o mundo exterior a ela, o chamado “mundo real”. Tal concepção por parte dos leitores é lugar comum e o termo “kafkiano” parece ser a realização lapidar deste tipo de realização, contudo, tal percepção da obra em relação à realidade convencional pode ser deformadora ou empobrecedora. Diz Antonio Candido:

Boa parte dos leitores, porém, põe o mundo imaginário quase imediatamente em referência com a realidade exterior à obra, já que as objectualidades puramente intencionais, embora tendam a prender a intenção, são tomadas na sua função mimética, como reflexo do mundo empírico. Isto é, em muitos casos, perfeitamente legítimo; mas esta apreciação quando muito unilateral, tende a deformar e empobrecer a apreensão da totalidade literária, assim como o pleno prazer estético no modo de aparecer do que aparece.<sup>82</sup>

Ao investigar o efeito da obra sobre o público e ao afirmar que a obra só está de fato acabada quando tal aspecto se concretiza, Candido traz temas para a crítica literária que não pareciam fazer parte do labor do estudioso de literatura, tais como: a função mesma da literatura e a sua validade dentro da sociedade humana. Para Candido, tais questões são de grande importância. Diz ele:

Tudo isso interessa na medida em que esclarecer a produção artística, e embora nos preocupemos aqui principalmente com um dos sentidos da relação (sociedade a arte), faremos as referências necessárias para que se perceba a importância do outro (arte a sociedade). Com efeito, a atividade do artista estimula a diferenciação dos grupos; a criação de obras modifica os recursos de comunicação expressiva; as obras delimitam e organizam o público.<sup>83</sup>

É justo, portanto, que o efeito da obra literária sobre o público seja um dos temas do labor de um

<sup>80</sup> Antonio Candido (\*1918) o maior crítico literário brasileiro, de formação sociológica, defende que a literatura não pode ser aprisionada nos limites estreitos de um *sociologismo*, e busca mostrar a obra de arte como um sistema de comunicação inter-humana na sua obra *Formação da Literatura Brasileira*.

<sup>81</sup> CANDIDO, Antonio (2000). A literatura e a vida social. \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. Série Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro. São Paulo: Publifolha, p. 20.

<sup>82</sup> ROSENFELD, Anatol (1976). Literatura e personagem. In: Candido, Antonio e outros. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, p. 42. A concepção literária de Rosenfeld, ao menos no texto citado, ainda que tangencie alguns aspectos considerados por Candido, afirma que a apreciação estética em si e inocente da obra de arte são a grande razão de ser da obra literária. O componente, por assim dizer social da obra literária, não entra, de fato, no texto citado. (cf. p. 48-49).

<sup>83</sup> CANDIDO, Antonio (2000). A literatura e a vida social. \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. Série Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro. São Paulo: Publifolha, p. 22

crítico literário<sup>84</sup>. No campo específico desta investigação sobre a obra de Franz Kafka, a questão do efeito produzido pela obra sobre o público brasileiro específico dos anos sessenta e setenta suscita alguns problemas que se pretende expor antes de uma análise mais detida dos estudos do crítico em pauta.

Como uma forma de delimitar as margens da investigação em tela, é importante lembrar dois pontos: de um lado, as obras selecionadas foram originalmente produzidas na distante Praga do Império Austro-Húngaro, por um autor judeu e falante de alemão, durante os anos em que se inscreve, somados aos anos imediatamente anteriores e posteriores, a Primeira Guerra Mundial; por outro lado, as obras analisadas nesta tese foram traduzidas no Brasil, que as recebeu traduzidas a partir de uma língua que não era a original em que foram escritas, durante os primeiros anos de uma ditadura civil-militar. Visto assim, o ambiente cultural original das obras literárias e o ambiente brasileiro no qual foram recebidas – numa distância temporal de meio século – não parecem oferecer muito para a busca das relações entre elas, nos moldes descritos por Antonio Candido. Isso é reforçado porque, quando Antonio Candido escreve sobre o efeito produzido pela obra literária sobre o público, ele o faz de um ponto de vista muito específico: autores brasileiros escrevendo para um público brasileiro. Além disso, quando Candido comenta o efeito de tais obras, ele está levando em consideração muito mais os efeitos do momento, ou seja, a reação do público que poderia – como inúmeras vezes aconteceu – levar o autor a reconsiderações, novas obras escritas sob o impacto de críticas positivas ou não.

Portanto, nestes estudos sobre o efeito que a edição das obras de Franz Kafka – especificamente *O processo* e *Na colônia penal* – exerceu sobre o público brasileiro que recebeu tais obras, o uso de considerações críticas de Antonio Candido, é feito de uma maneira moderada, adaptando aquilo que está expresso nos textos do crítico brasileiro e, de um certo modo, aclimatando seus estudos críticos aos propósitos específicos desta pesquisa.

Além disso, não é de interesse central tecer considerações sobre as condições de produção dos textos de Kafka à época de sua escritura, ainda que, perpendicularmente, se toque em tais condições como uma maneira de mais bem entrar no universo literário kafkiano.

Em outras palavras, os estudos de Antonio Candido permitirão a reflexão sobre o princípio de que a literatura interage com a realidade convencional, produzindo efeitos sobre um público delimitado e caracterizado. Desse modo, buscar-se-á entender em quais condições históricas as fantasmagorias de Franz Kafka chegaram, desde a distante Praga do começo do século XX até o público brasileiro, nas primeiras décadas da segunda metade do mesmo século. Sabe-se de antemão que os efeitos deste encontro não se fizeram esperar: Kafka é assumido pelo público culto brasileiro, que já havia sido, sob certos aspectos, apresentado de relance a este autor de nome estranho<sup>85</sup> por meio de alguns leitores que já haviam sido seduzidos pelos seus textos violentos, com descrições meticulosas de torturas, burocracias, porões ditatoriais, agressões e condenações sem culpa. Ou seja, o Brasil de uma nova ditadura nascente já era kafkiano antes da chegada dos textos traduzidos de Kafka<sup>86</sup>. A obra de Kafka apenas deu o nome

<sup>84</sup> Deste ponto de vista, partilha o crítico e historiador Carlo Guinzburg, no seu livro *Nenhuma ilha é uma ilha* (São Paulo: Companhia das Letras, 2004). Segundo o historiador, nesta obra, a ficção pode ter uma influência sobre o real.

<sup>85</sup> Conscientemente cria-se um paralelo entre o encontro histórico de Carpeaux com Kafka ocorrido no ano de 1921. Na ocasião Carpeaux estava em Berlin (Bayrischer Platz) e, como não conhecia o grupo de intelectuais presentes no local onde se encontrava, ficou num canto e foi apresentado a um “rapaz franzino, magro, pálido, taciturno”, a quem a tuberculose na laringe havia “embargado a voz”. Carpeaux não conseguiu entender o nome do rapaz, e pensou ter ouvido “Kauka”. O relato completo se encontra testemunhado no artigo do próprio Otto Maria Carpeaux: Meus encontros com Kafka (Cf. “Século kafkiano”, Folhetim, *Folha de São Paulo*, 03.07.1983, p. 6-7).

<sup>86</sup> O Professor Paulo Sérgio Pinheiro, um dos fundadores do Núcleo de Estudos da Violência da Universidade de São Paulo, em entrevista concedida a nós e reproduzida no Anexo, confirma que havia uma tradição violenta de resolução dos problemas políticos e sociais no Brasil, com especial ênfase para a fase do governo ditatorial de Getúlio Vargas.

mais próprio para o que os brasileiros já conheciam e que iriam aprofundar, sentindo a inscrição em suas peles e nos seus processos.

Este estudo que aborda o efeito da literatura na sociedade pressupõe a aceitação de que, pelo menos, algum tipo de produção literária é uma necessidade dos grupos humanos. Candido, a este respeito, chega a falar em uma “espécie de necessidade universal de ficção e de fantasia”<sup>87</sup>. O efeito da literatura acompanha, pois, a sua função na sociedade. De fato, estando a literatura a interagir com o grupo social ao qual é destinada, a sua razão de ser neste grupo tem a ver com o seu efeito – umas tantas vezes esperado, outras tantas vezes não – sobre a sociedade. A literatura cumpre sua função sob alguns aspectos, conforme levantamento do crítico:

- a) função psicológica: há uma necessidade universal de ficção e de fantasia no ser humano, ao lado da satisfação das necessidades mais elementares;
- b) função educativa: há um elo entre a formação da pessoa, o humanismo e a literatura;
- c) função de conhecimento do mundo e do ser: a literatura permite ao indivíduo e ao grupo um conhecimento de si mesmo e do outro, seja através de identificação, seja através de contrastes e da sua realidade mais ampla como ser no mundo.

Antonio Candido não toma partido por alguma das funções como dominante ou mais característica da produção literária, mas propõe o arremate de suas considerações da seguinte forma:

Sem procurar decidir, limitemo-nos a registrar as três posições e admitir que a obra literária significa um tipo de elaboração das sugestões da personalidade e do mundo que possui autonomia de significado; mas que esta autonomia não a desliga das suas fontes de inspiração no real, nem anula a sua capacidade de atuar sobre ele.

A primeira função da literatura não toca tão de perto esta investigação quanto a segunda e a terceira. Na segunda função identificada, Antonio Candido mostra que a literatura pode e foi, em umas tantas vezes, utilizada para educar segundo os interesses de um grupo dominante. A censura foi um modo de, muitas vezes, os grupos dominantes determinarem o que era bom, belo, uno e verdadeiro para a formação das pessoas. Segundo os conceitos éticos e morais vigentes, algumas obras eram consideradas subversivas ou imorais e o que em alguns momentos estava sob códigos proibidos, mais tarde retornou às salas das academias, às conferências públicas, como modelos do bem escrever.

Seguidores fiéis de Adolf Hitler queimaram livros subversivos na *Berliner Opernplatz* em 10 de maio de 1933<sup>88</sup>; a Igreja guardou as obras proibidas que possuíam ensinamentos aparentemente contrários aos seus, com medo que os ingênuos cristãos tivessem acesso ao *nome da rosa*; Salman Rushdie vive sob ameaça de morte desde que escreveu os seus *Versos Satânicos* e o governo civil-militar brasileiro (1964-1984) censurou jornais, revistas e produções editoriais, musicais e cinematográficas. Todos os perseguidores e censores tinham uma intenção: expurgar das suas sociedades o que não era, segundo suas concepções, o modelo ideal de produção cultural ou artística.

<sup>87</sup> Cf. CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Ciência e Cultura*, São Paulo, 24, (9): p. 804, Set. 1972.

<sup>88</sup> Cf. Deutscher Bundestag (1996). *Fragen an die deutsche Geschichte – Wege zur parlamentarischen Demokratie*. Bonn: Historische Ausstellung im Deutschen Dom in Berlin, p. 289. Lembremo-nos de que a queima foi levada a cabo em várias cidades universitárias alemãs por seguidores fiéis do Führer, inclusive na orgulhosa cidade de Göttingen, centro irradiador de cultura e de conhecimento na Alemanha e onde se contam dezenas de prêmios-Nobel.

Candido mostra no seu texto que a arte tem, quando se trata da formação principalmente dos jovens, a ambígua capacidade de educar para a virtude ou para o vício. De fato afirma Candido que há um

conflito entre a idéia convencional de uma literatura que *eleva e edifica* (segundo os padrões oficiais) e a sua poderosa força indiscriminada de iniciação na vida, com uma variada complexidade nem sempre desejada pelos educadores. Ela não *corrompe* nem *edifica*, portanto; mas trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver.<sup>89</sup>

A relação da sociedade com a obra de arte literária e o efeito que esta produz sobre aquela não é sempre pacífico, mas, muitas vezes, medido e controlado. Contudo, a literatura entra pelas frestas quando as portas e janelas estão fechadas: a produção literária condenada e censurada passará pela clandestinidade, como na obra *Fahrenheit 451*<sup>90</sup>, na qual, apesar da proibição e destruição de todos os livros encontrados, no submundo os livros continuavam a ser cultuados e lidos por uma sociedade proscrita.

Não só a literatura, mas a arte em geral<sup>91</sup>, tem uma história atribulada com a sociedade na qual está imbricada. Contudo, aqui o campo específico é a literatura. Tendo em vista, então, a função social da obra de arte literária, “trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal”, o efeito da literatura numa sociedade é expor e representar o mundo, de modo humanizador e contraditório, “talvez humanizador porque contraditório<sup>92</sup>”.

A leitura de uma obra literária possibilita ao leitor confirmar e negar, propor e denunciar, apoiar e combater, viver dialeticamente os problemas existenciais, o que, por sua vez, permite que se compreenda e se encontre um sentido para a realidade do entorno. A arte de Franz Kafka, neste sentido, possui muito do que pode haver de contraditório: na sua obra não há saída e se ali podemos identificar algum tipo de *Bildungsroman*, só o é por via negativa. Além disso, nas duas obras nas quais esta investigação está baseada e em praticamente a totalidade dos escritos do escritor, os personagens são anti-heróis; as situações são as mais angustiantes possíveis e as descrições minuciosas das torturas e dos processos são genuínas aulas de desrespeito aos direitos fundamentais, que poderiam compor um verdadeiro manual de tortura. Apesar disso, o próprio Candido<sup>93</sup> utiliza as obras para mostrar, ainda que pelo seu avesso, o grau de importância do respeito aos direitos mínimos do ser humano. De fato, conforme mais à frente é mostrado, a obra de Franz Kafka tornou-se referência entre leitores críticos de diversas áreas, para uma compreensão daquilo que, na falta de termos mais apropriados e sob a proteção da aura crítica de Antonio Candido, também se chama de bem e mal<sup>94</sup> e que está presente na sociedade.

A segunda função da literatura investigada por Candido toca centralmente esta pesquisa, ou seja,

<sup>89</sup> CANDIDO, Antonio (1995). O direito à literatura. \_\_\_\_ *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, p. 244.

<sup>90</sup> O livro foi escrito por Ray Bradbury em 1953, mas sua versão mais conhecida é a adaptação para o cinema realizada por François Truffaut.

<sup>91</sup> Lembramos, a título de curiosidade, da atitude do papa diante dos nus de Michelangelo na Capela Sistina: sua primeira vontade foi de mandar destruir as indecências, contentando-se depois em apenas mandar recobrir os nus mais ousados.

<sup>92</sup> CANDIDO, Antonio. O direito à literatura, p. 244.

<sup>93</sup> CANDIDO, Antonio (1980). A verdade da repressão. \_\_\_\_ *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 113-118.

<sup>94</sup> Durante o tempo em que dedicamos à pesquisa no Núcleo de Estudos da Violência, na Universidade de São Paulo, travei, um dia, uma discussão ferrenha com dois colegas de trabalho e amigos no cotidiano, Helder Ferreira e Viviane Cubas, sobre a validade dos conceitos de bem e mal. Disseram-me eles que tais conceitos levavam para vias perigosas, visto que justificariam valorações *a priori* das pessoas, levando à concepção de que existam pessoas boas e más em si. O que valeria, segundo suas formulações, seria o conceito do direito, determinando normas de conduta socialmente aceitas e as punições para quem infringisse o acordado, daí a percepção estritamente sócio-cultural dos direitos e dos conceitos de violência. Estamos simplificando muito a discussão, mas, resumidamente, nosso ponto de vista, pouco modificado desde então, é que os conceitos de bem e mal, presentes desde os primeiros filósofos, ainda estão por detrás da fundamentação filosófica do direito e a justiça.

aquela literatura que “toma posição em face das iniquidades sociais, as mesmas que alimentam o combate pelos direitos humanos”<sup>95</sup>. Antonio Candido, como uma forma de provar seu argumento, passa da literatura brasileira para a literatura considerada clássica mundial, mostrando que mesmo obras “menores” ou de má qualidade podem atuar sobre o conhecimento humano, tocando suas aspirações éticas e de justiça mais profundas. Contudo, sua ressalva é a seguinte:

A eficácia humana é função da eficácia estética, e portanto o que na literatura age como força humanizadora é a própria literatura, ou seja, a capacidade de criar formas pertinentes.<sup>96</sup>

Antonio Candido permanece, apesar de sua preocupação em demonstrar a função, por assim dizer, social da literatura, fiel ao seu princípio de supremacia do caráter artístico da obra, portanto, balizada no princípio da fruição estética, pois

negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade. [...] a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição de direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual.<sup>97</sup>

Como se depreende do texto, a percepção da literatura como um instrumento consciente de desmascaramento dá-se através da potencialidade do texto, num movimento que parte do leitor, cuja participação no processo de construção textual é de suma importância, pois, como o próprio Candido defende, “não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua”<sup>98</sup>.

Candido argumenta, ainda, que os grandes clássicos universais ultrapassam as barreiras e podem ter um significado em outras culturas, distantes no tempo e no espaço daquelas nas quais foram originalmente geradas e para as quais foram originalmente escritas.

Sobre o fenômeno da fruição, Candido afirma que:

O Fausto, o Dom Quixote, Os Lusíadas, Machado de Assis podem ser fruídos em todos os níveis e seriam fatores inestimáveis de afinamento pessoal, se a nossa sociedade iníqua não segregasse as camadas, impedindo a difusão de produtos culturais eruditos e confinando o povo a apenas uma parte da cultura, a chamada popular.

Segundo, portanto, o argumento de Antonio Candido, há uma interação real e uma possível entre literatura e sociedade. Devido ao distanciamento, já mencionado, entre a época da escritura das obras de Franz Kafka e a chegada dos textos para o português no Brasil, está-se focando apenas a ação do primeiro sobre o segundo pólo da interação, ou seja, a influência da literatura sobre a sociedade. Não se chega a ponto de afirmar que a literatura kafkiana transformou a sociedade brasileira, mas, dentro dos limites de “nossa sociedade iníqua” que segrega e impede a “difusão de produtos culturais eruditos e refinados”, a literatura produzida pelo autor, com especial atenção para os dois textos que fazem parte do corpus

<sup>95</sup> CANDIDO, Antonio (1985). O direito à literatura. \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, p. 250.

<sup>96</sup> CANDIDO, Antonio. O direito à literatura, p. 251.

<sup>97</sup> CANDIDO, Antonio. O direito à literatura, p. 256.

<sup>98</sup> CANDIDO, Antonio (2000). A literatura e a vida social. \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. Série Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro. São Paulo: Publifolha, p. 20.



selecionado, permitiu uma leitura, não melhor, mas diferenciada de um momento específico da história brasileira, ou, ao menos, conseguiu encontrar um *nome* para o que, até então, seguia *inominado*: o adjetivo “kafkiano”, enormemente alargado em seu conteúdo semântico.



# Capítulo 02

## Aspectos da recepção em língua alemã à obra de Kafka<sup>99</sup>

Es gibt „unendlich viel Hoffnung –, nur nicht für uns“  
(Franz Kafka)

A recepção crítica em língua alemã de *O processo* e de *Na colônia penal* (e de outros escritos de Franz Kafka), surgida já durante os anos da ascensão e do domínio do Nacional-Socialismo, mas, sobretudo, aquela surgida posteriormente, mostra com clareza, entre outros aspectos, a tentativa de se acharem nas obras do autor pontes que permitam uma reflexão sobre os acontecimentos do III Reich, uma explicação, um sentido para o ocorrido. A partir dos anos cinqüenta, juntamente com tal reflexão, a obra kafkiana será tema de várias discussões no bloco soviético, as quais problematizam a pertinência dos textos de Franz Kafka no contexto do chamado realismo socialista. Com o recrudescimento da censura e da violência praticadas nos países sob o controle soviético, a interpretação das narrativas e das situações literárias criadas por Franz Kafka também é colocada em paralelo com os eventos que se desenrolavam atrás da chamada cortina de ferro.

Os textos produzidos em língua alemã sobre a obra de Kafka, que perpassam ambas as ditaduras, e que legitimam o foco de nossa tese, permitem uma abordagem cronológica assim estruturada:

- a) As primeiras apreciações: Kurt Tucholsky, Brecht e Benjamin;
- b) Kafka no exílio - de 1935 até 1945;
- c) O redescobrimto de Kafka: leituras após a Segunda Guerra Mundial;
- d) A questão soviética (ditadura, censura e interpretação: situação kafkiana);
- e) Crítica atual.

---

<sup>99</sup> Este capítulo foi escrito durante nossa estada em Bielefeld e sob a orientação do professor Dr. Klaus-Michael Bogdal. Agradecemos ao DAAD e à Capes pela concessão da bolsa-sanduíche que nos possibilitou pesquisar na Universidade Bielefeld durante o ano de 2005 e começo do ano de 2006. Todas as traduções deste capítulo, quando não mencionado o tradutor, foram feitas por nós com a revisão de nossa orientadora, Profª. Dra. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa, a quem novamente agradecemos. Os textos no alemão original serão reproduzidos como notas de rodapé.



## As primeiras apreciações

Já desde as primeiras publicações em 1913, a obra de Franz Kafka vem sendo lida e criticada por círculos restritos, que se tornam com o tempo – a cada nova publicação – maiores. As apreciações que apresentamos neste capítulo, entretanto, têm a ver com as obras selecionadas para nosso *corpus* de investigação e incidem diretamente sobre nosso tema, ou seja, a leitura crítica e política das obras de Franz Kafka.

Num ensaio intitulado “In der Strafkolonie” veiculado na revista *Weltbühne* de 03 de junho de 1920, Tucholsky refere-se à novela *Na colônia penal* acabada de publicar em 1919. Conforme mostra o crítico brasileiro Luiz Costa Lima<sup>100</sup>, Tucholsky encontra dificuldades para achar um caminho interpretativo seguro para a novela em questão, resistindo, inclusive, a considerá-la como uma alegoria aplicável à esfera militar. Assim escreve Tucholsky:

Alegoria... A jurisdição militar...

Mas esta obra de arte é tão grande, que ela não necessita de nenhuma desculpa e uma alegoria não é de modo algum necessária.<sup>101</sup>

No ano de 1926 (Kafka falece em 1924), um ano após ser publicado pela primeira vez o romance *O processo*<sup>102</sup>, Kurt Tucholsky resenha-o também para a *Weltbühne*. Tendo em vista a data da publicação deste romance, é válido pensar que a crítica escrita por Kurt Tucholsky tenha sido influenciada pelo ambiente político, que já possuía em gérmen as sementes e os ideais nazistas. Duas perguntas fundamentais feitas por Tucholsky já no primeiro parágrafo da sua resenha apontam para um pasmo diante de uma obra tão inovadora: “Quem fala? O que é isto?” (“Wer spricht? Was ist das?”)<sup>103</sup>. Como a cumprir uma máxima filosófica, as perguntas suscitadas pelo texto kafkiano parecem ser mais importantes do que possíveis respostas que ali pudessem ser encontradas. E as perguntas são uma constante nesse ensaio. Costa Lima, embora não centre sua atenção sobre tais questionamentos quando aborda os primeiros estudos críticos surgidos em língua alemã sobre a obra de Franz Kafka, demonstra que Tucholsky percebe a impossibilidade de se resumir a obra do escritor a sátiras delimitadas a aspectos da sociedade humana. De fato, assim se manifesta, ainda, o pasmo de Tucholsky diante do romance, numa comparação sucinta com as novelas *Na colônia penal* e *A metamorfose*:

Então uma sátira da justiça? De modo algum.

Tampouco a Colônia Penal é uma sátira militar ou a *Metamorfose* uma sátira burguesa – trata-se de composições próprias, não destinadas à interpretação.<sup>104</sup>

A situação literária vivenciada por Josef K. no romance seria para Tucholsky tão insensata quanto

---

<sup>100</sup> Cf. LIMA, Luiz Costa (1993). *Limites da voz: Kafka*. Rio de Janeiro: Rocco.

<sup>101</sup> TUCHOLSKY, Kurt (sob o pseudônimo de Peter Panter) (1979). >In der Strafkolonie<. In.: MUHFEIT, Herbert & SPICKER, Friedmann (org.). *Franz Kafka – Kritik un Rezeption zu seinen Lebzeiten 1912-1924*. Frankfurt am Main: S. Fischer, p. 94: „Allegorie... Die Militärgerichtsbarkeit...

Aber dieses Kunstwerk ist so groß, daß es keiner Entschuldigung bedarf, und eine Allegorie ist erst recht nicht vonnöten.”

<sup>102</sup> Cf. TUCHOLSKY, Kurt (2004). *Der Prozeß*. \_\_\_\_\_. *Gesamtausgabe - Band 8: Texte 1926* (organizado por Gisela Enzmann-Kraiker, Christa Wetzel). Hamburg: Rowohlt. p. 148-154.

<sup>103</sup> Cf. TUCHOLSKY, Kurt. *Der Prozeß*, p. 148.

<sup>104</sup> TUCHOLSKY, Kurt (2004). *Gesamtausgabe - Band 8: Texte 1926* (organizado por Gisela Enzmann-Kraiker, Christa Wetzel). Hamburg: Rowohlt. p. 150-151:

“Also eine Justizsatire? Nichts davon.

So wenig, wie die <Strafkolonie> eine Militärsatire ist oder die <Verwandlung> eine Bourgeois-Satire – es sind selbständige Gebilde, die niemals auszudeuten sind”

a vida real (“ist so töricht, beinah so törich wie in der realen Welt”) e o último parágrafo do ensaio possui um apelo ao leitor: “Nós devemos ler, admirar, pensar” (“Wir dürfen lesen, staunen, denken”). Diante dos acontecimentos que se desenrolavam no ambiente alemão, com os conflitos crescentes entre um grupo de intelectuais que buscava uma democracia sob a égide da razão e da arte, a República de Weimar, e um povo insatisfeito que parecia estar se encantando cada vez mais com discursos autoritários de um ultra-nacionalismo crescente, o apelo de Kurt Tucholsky parece representar, tendo em conta o objeto literário que ele tinha às mãos, uma tentativa de trazer o leitor a uma reflexão sobre as opções tomadas e suas conseqüências<sup>105</sup>. O apelo de Tucholsky não surte efeito, também porque ele era um dos intelectuais que davam sustentação, com projetos literários inovadores, àquela república que tentava se fazer gerar tendo como ponto de partida a cidade de Goethe e de Schiller, mas que há muito perdera suas forças, tanto porque não satisfazia os anseios mais imediatos do povo que ela tão contraditoriamente representava, quanto porque o ultra-nacionalismo fazia-se sentir como uma solução para os males da nação. Desde então, a obra kafkiana encontra um novo foco de interpretação: seu texto passa a ser considerado algo profético, suas visões, que pareciam tão fantásticas, tornam-se reais a partir do pesadelo produzido pelas forças nazistas.

A primeira relação direta entre a obra de Franz Kafka e o Nacional-Socialismo é feita por Bertolt Brecht e desencadeia uma reação não muito animadora em Walter Benjamin, conforme documentam textos de ambos. Bertolt Brecht publica em 1934 o artigo “Über die moderne tchechoslowakische Literatur”<sup>106</sup>, no qual afirma preferir “a moderna literatura tcheco-eslovaca ao invés de qualquer outra literatura burguesa”. Em especial, ele considera a literatura de Franz Kafka digna de leitura profunda, pois ele teria representado de forma notável, mas não facilmente apreensível, a própria ditadura fascista, antecipando os campos de concentração, a insegurança judicial e o absolutismo do aparato do Estado. Assim conclui Brecht o seu breve comentário:

Escritores alemães devem ler sem falta estas obras, tão difícil é o momento, uma vez que a atmosfera opressiva é muito forte e, antes de mais nada, são necessárias chaves como nos textos herméticos.<sup>107</sup>

Não há no texto brechtiano a menção direta a nenhuma obra específica de Franz Kafka, mas sua leitura aponta para uma apropriação que se faria sentir nos anos seguintes e que suscitou uma discussão entre o dramaturgo e Walter Benjamin, o qual publicara, também no ano de 1934, o seu conhecido artigo “Franz Kafka – Zur zehnten Wiederkehr seines Todes” (“Franz Kafka – No décimo aniversário de sua morte”), que correspondia a uma homenagem ao aniversário de morte de Franz Kafka. Chama a atenção no texto de Brecht o apelo feito aos escritores alemães para que estes leiam as obras dos autores por ele mencionados, apelo que faz lembrar as linhas finais escritas por Kurt Tucholsky no seu artigo sobre o romance *O processo*. O teor da discussão entre Brecht e Benjamin, ou seja, as relações entre o fascismo alemão crescente e as narrativas de Franz Kafka, foi documentados por Brecht no seu diário<sup>108</sup>. Nas notas de Benjamin sobre a discussão com Brecht, o filósofo registra que o dramaturgo lia a obra kafkiana,

<sup>105</sup> Também o professor Luiz Costa Lima relaciona uma certa atmosfera política da segunda metade da década 1920 como responsável pela presença do tema militar no texto escrito por Kurt Tucholsky. (Cf. LIMA, Luiz Costa (1993). *Limites da voz: Kafka*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 17).

<sup>106</sup> BRECHT, Bertolt (1993). Über die moderne tchechoslowakische Literatur. \_\_\_\_\_. *Werke – Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knop, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller) – Band 22. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, p. 37-38.

<sup>107</sup> BRECHT, Bertolt. Über die moderne tchechoslowakische Literatur p. 37-38:

„Deutsche Schriftsteller werden unbedingt diese Werke lesen müssen, so schwer das ist, da die Stimmung der Ausweglosigkeit sehr stark ist und man zu allem Schlüssel braucht wie bei Geheimschriften.”

<sup>108</sup> Cf. MÜLLER, Michael (1996). *Erläuterungen und Dokumenten – Franz Kafka – Der Proceß*. Stuttgart: Philipp Reclam, p. 131.

notadamente o romance *O processo*, como um texto profético, já que o que aí é descrito, podia se ver ou vivenciar nas ações da Gestapo já na primeira metade da década de 1930. Apesar de Benjamin não se apropriar diretamente do que Brecht chamou de aspecto profético na obra de Kafka, o filósofo cita ou registra a opinião do dramaturgo em várias ocasiões: numa correspondência para Werner Kraft (apenas a menção da opinião de Brecht)<sup>109</sup>; nas anotações pessoais de 06.07.1934, 05.08.1934 e 31.08.1934<sup>110</sup>; em anotações esparsas a partir de setembro de 1934 (Dossiê de objeções e reflexões próprias)<sup>111</sup>.

Com a consolidação do Nacional-Socialismo e seus desdobramentos a obra de Franz Kafka será lida, cada vez mais, como uma profecia que se desdobrava diante dos olhos atônitos de intelectuais alemães, muitos deles já no exílio. Walter Benjamin, entretanto, não partilharia de tal condição de exilado: obrigado a fugir da sua Alemanha, quando os ventos eram-lhe contrários, precisou também deixar a sua querida Paris, onde os nazistas instalavam seus controles e seus *olheiros*. Na fronteira com a Espanha, tomada pela burocracia, ao lado de uns tantos outros fugitivos, preferiu não se arriscar, e tornou-se ele mesmo um personagem kafkiano na moenda tecnocrática nazista, na qual seria, de qualquer forma, incluído se fosse deportado na condição de judeu para a Alemanha, e se matou.

---

<sup>109</sup> Cf. SCHWEPPENHÄUSER, Hermann (org.) (1981). *Benjamin über Kafka: Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, p. 97.

<sup>110</sup> Cf. SCHWEPPENHÄUSER, Hermann (org.). *Benjamin über Kafka*, p. 149-154.

<sup>111</sup> Cf. SCHWEPPENHÄUSER, Hermann (org.). *Benjamin über Kafka*, p. 160-161.





## Kafka no exílio - de 1935 até 1945<sup>112</sup>

Na primavera europeia de 1935, são publicados pela Editora Schocken de Berlin os primeiros quatro volumes das obras completas de Franz Kafka, organizados por Max Brod, cujo volume III intitulava-se exatamente *Der Prozeß*<sup>113</sup>. Esta nova edição do romance possuía pequenas diferenças em relação à primeira edição de 1925 e era acompanhada dos fragmentos rejeitados/riscados por Franz Kafka. Uma das primeiras reações a esta publicação, veiculadas pela crítica, fez-se sentir num artigo curto escrito por Klaus Mann já no ano em que se iniciou a publicação das obras completas, ou seja, a partir do ano de 1935, conforme excerto abaixo reproduzido:

A edição integral das obras de Franz Kafka, que a Editora Schocken de Berlin oferece é a mais nobre e significativa publicação que hoje vem da Alemanha. O Ministério da Propaganda não a proibiu. Pois este acontecimento intelectual dá-se em uma completa “splendid isolation”, bem à margem da Câmara Cultural do Reich, em um gueto, que realmente não precisa de se envergonhar da distância que o separa do novo empreendimento cultural alemão. [...] Estão disponíveis até o momento em sólida apresentação, os romances „América”, „O processo”, „O Castelo” e um volume „Contos e prosa curta”.

Uma das mais genuínas e notáveis obras literárias da época é-nos oferecida hoje finalmente em seu conjunto em uma organização bela e cuidadosa. Mas que presente! Será que ainda há um círculo de leitores capaz e com disposição para saborear tão elevados, difíceis e inéditos encantos? Para compreender o tom obstinado e a objetiva perfeição de uma prosa poética? Para enfrentar a grotesca e comovente visão do sonho venturoso, profundo e terrível e de um gênio religioso pleno de respeito? Um tal círculo de leitores – se ele existir em algum lugar – sentirá frente às obras de Kafka da Editora Schocken, o mesmo sentimento de gratidão, que eu hoje expresso.<sup>114</sup>

O artigo curto possui alguns aspectos que chamam a atenção: a importância que Mann dá ao lançamento, considerando-o a mais nobre e significativa publicação na Alemanha naquele momento; a ironia ao insinuar que a obra de Franz Kafka passou despercebida, ou seja, não foi proibida pelos censores da época – em cujo comando estava o poderoso *Propagandanminister* Josef Goebbels – e a provocativa pergunta acerca da eventual existência de um círculo de leitores com capacidade e disposição para obras que suscitavam sentimentos elevados, difíceis e tão novos. A pergunta, um questionamento retórico, parece dizer que não haveria mais tais salas de leitura. A ascensão de Adolf Hitler trazia em seu

<sup>112</sup> Apropriamo-nos, para denominar este nosso sub-capítulo, do termo usado por Müller para referir-se ao período no qual a obra kafkiana é publicada no estrangeiro enquanto era censurada no III Reich. Na obra de Müller, estão organizadas e comentadas as edições de *O processo*, bem como as críticas feitas ao romance durante os anos de suas várias edições em alemão [Cf. MÜLLER, Michael (1996). *Erläuterungen und Dokumente – Franz Kafka – Der Prozeß*. Stuttgart: Philipp Reclam, p. 131].

<sup>113</sup> Cumpre recordar que as edições organizadas por Max Brod possuíam pequenas *correções*, feitas de próprio punho pelo organizador, às narrativas e a alguns dos títulos kafkianos como, por exemplo, o título de *Der Prozess* não gravado com “c”, senão com “z”.

<sup>114</sup> MANN, Klaus (1993). *Zahärtzte und Künstler: Aufsätze, Reden, Kritiken 1933-1936*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, p. 315-316:

„Die Gesamtausgabe der Werke Franz Kafkas, die der Schocken-Verlag, Berlin, anbietet, ist die edelste und bedeutendste Publikation, die heute aus Deutschland kommt. Das Propagandaministerium verbietet sie nicht. Denn dieses geistige Ereignis vollzieht sich in einer vollkommenen <<splendid isolation>>, ganz <<abseits von der Reichskulturkammer>>, in einem Ghetto, das sich seiner Abgesondertheit vom neudeutschen <<Kultur>>-Betrieb wahrhaftig nicht zu schämen braucht. [...] Es liegen, in einer noblen und soliden Ausstattung, bis jetzt vor: die Romane <<Amerika>>, <<Der Prozeß>>, <<Das Schloß>> und ein Band <<Erzählungen und kleine Prosa>>. [...]

Eines der reinsten und merkwürdigsten Dichterwerke der Epoche wird uns hier endlich in seiner Gesamtheit dargeboten in schöner, sorgfältiger Anordnung. Was für ein Geschenk! Gibt es noch ein Leserschaft, die fähig und bereit ist, hohe, schwierige und sehr neue Reize auszukosten? Den eigenwilligen Ton und die objektive Vollkommenheit einer dichterischen Prosa zu begreifen? Vor der grotesken und rührenden Vision, dem tiefen, schauerlichen und begnadeten Traum eines religiösen Genies ehrfurchtsvoll zu stehen? Eine solche Leserschaft – wenn sie denn irgendwo existiert – wird, angesichts der Kafka-Ausgabe des Schocken-Verlages, dieselbe Dankbarkeit empfinden, die ich hier ausspreche.”

bojo a sua destruição e, neste sentido, a queima dos livros em tantas cidades universitárias alemãs representou também a incapacidade para a apreciação de obras provocativas, como por exemplo, as narrativas kafkianas. Cumpre lembrar que a queima dos livros dos “inimigos da Grande Alemanha” foi levada a cabo por fiéis estudantes universitários<sup>115</sup>.

A obra de Franz Kafka passou despercebida pela censura, mas isso não iria durar muito tempo. No ano de 1938, ratificando uma proibição mais genérica de 1933, o nome de Franz Kafka é incluído entre os autores censurados e toda a sua obra é proibida de ser editada e de circular na Alemanha nazista<sup>116</sup>. O potencial crítico à política nazista latente nos textos kafkianos justifica a ironia de Klaus Mann ao afirmar que o Ministério da Propaganda não teria censurado a obra já em 1935. Daí se depreende que o controle sobre a produção intelectual na Alemanha de Hitler não era tão rígido ainda no começo do seu governo.

No mesmo ano da publicação do ensaio de Klaus Mann (1935), J[ohannes] U[rzidil], publica em Praga uma resenha dos romances *Der Prozeß* e *Das Schloß*, na qual Kafka é apresentado como profeta, cuja assombrosa obra (“das erstaunliche Werk”) permanecerá dando “testemunho de nossa época despedaçada e sofrida”<sup>117</sup>. Não há no texto de Urzidil o porquê de a obra kafkiana ser considerada profética, mas considerando-se a situação do tempo vivido pelo crítico, há que se atentar para o fato de que as trágicas visões kafkianas estariam permanentemente abertas ao momento histórico, em especial o momento vivenciado pelos membros da comunidade judaica em Praga ou na Alemanha cada vez mais envolvida pelo governo ditatorial nascente de Adolf Hitler.

A tendência para relacionar a literatura de Franz Kafka com a situação em que vivia a Alemanha, tendo em vista especialmente a situação dos judeus, atinge inclusive Max Brod que, mesmo não abandonando a interpretação religiosa, encontra na obra do companheiro marcas que lhe permitiram uma leitura até mesmo política. Brod identifica no romance do amigo paralelos entre o momento histórico e descrições kafkianas, demonstrando que já desde os primeiros parágrafos do romance *O processo* era possível vislumbrar muitas semelhanças entre personagens e os homens da SS (*SS-Männer*) em especial trazendo à memória do leitor a vestimenta dos algozes de Josef K.<sup>118</sup>. Entretanto, a questão fundamental para Brod estaria vinculada não à situação política em geral, senão que ao destino dos judeus, de modo que o personagem central kafkiano corresponderia a um símbolo do próprio judaísmo (*Symbol des Judentums*)<sup>119</sup>. Desse modo, houve uma certa inclusão do autor Franz Kafka, morto em 1924, entre os exilados, conforme assinala Müller:

Poder-se-ia contar também com Kafka entre os „autores exilados”: as obras proibidas do autor, morto em 1924, ganhavam na Alemanha, depois de 1933, uma singular atualidade no exterior. Ele foi entendido por muitos como profeta que, em seus romances e contos – sobretudo em *O processo* – já pressentia o futuro desenvolvimento político e social e já anunciava a “catástrofe alemã”.<sup>120</sup>

<sup>115</sup> Para uma compreensão de toda a movimentação para a destruição dos livros, com os documentos, manifestações, fotos, cidades, apoio e crítica, cf.: SAUDER, Gerhard (org.) (1983). *Die Bücherverbrennung*. München: Carl Hanser Verlag.

<sup>116</sup> Cf. STROTHMANN, Dietrich (1968). *Nationalsozialistische Literaturpolitik – Ein Beitrag zur Publizistik im Drittem Reich*. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, p. 222).

<sup>117</sup> U[RZIDIL], J[ohannes]. Franz Kafka, >>Der Prozeß<<, >>Das Schloß<<. In.: BORN, Jürgen (org.) (1983). *Franz Kafka Kritik und Rezeption 1924-1938*. Frankfurt am Main: S. Fischer, p. 394-395:

„Unter den Zeugen unserer zerrissenen und leidenden Zeit wird das erstaunliche Werk des Prager Dichters weiterleben”.

<sup>118</sup> Cf. BORN, Jürgen (2000). Kafkas Roman „Der Prozeß” Das Janusgesicht einer Dichtung. \_\_\_\_\_. „Das zwei in mir kämpfen...” und andere Aufsätze zu Franz Kafka. Furth im Wald: Vitalis, p. 70.

<sup>119</sup> Cf. MÜLLER, Michael (1996). *Erläuterungen und Dokumenten – Franz Kafka – Der Prozeß*. Stuttgart: Philipp Reclam, p. 134.

<sup>120</sup> MÜLLER, Michael. *Erläuterungen und Dokumenten – Franz Kafka – Der Prozeß*, p. 133:

„Man könnte auch Kafka zu den >>Exilautoren<< rechnen: die in Deutschland verbotenen Werke des 1924 Verstorbenen gewannen nach 1933 im Ausland eine seltsame Aktualität: Er wurde von vielen als Prophet angesehen, der in seinen Romanen und Erzählungen vor allem in *Der Prozeß* – die zukünftigen politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen schon vorausgesehen und die >>deutsche Katastrophe<< schon angekündigt habe.”

Uma posição semelhante à de Max Brod seria adotada pela filósofa alemã Hannah Arendt, que em 1944, residindo nos Estados Unidos da América, publica o seu estudo *The Jew as Pariah*, no qual defende a tese de que nas obras kafkianas estaria sendo representado o aniquilamento (*Vernichtung*) do povo judeu sob o Nacional-Socialismo<sup>121</sup>.

Embora não faça parte da recepção em língua alemã à obra de Kafka, tema deste capítulo, é interessante observar que André Gide na França, durante o tempo da ocupação nazista, também tem sua experiência kafkiana, ao modo de Josef K., do ponto de vista da burocracia que envolvia o momento histórico francês, na sua controversa participação na Segunda Guerra Mundial, ou seja, a necessidade de vistos, carimbos e selos somados à necessidade de ir de lugar em lugar buscando autorizações para circular pela França. Tal situação levou-o a pensar que tudo era muito kafkiano, conforme anotou o escritor em seu diário: “... Tudo isto é muito Kafka. Cada vez mais penso n*O processo*”<sup>122</sup>.

Segundo o estudioso Michael Müller<sup>123</sup>, a expressão *kafkaesk*, como sinônimo de algo labiríntico, ameaçador e assustador tomou corpo na cultura erudita alemã a partir da década de 1940. A construção de tal alargamento semântico deveu-se fundamentalmente à apropriação da obra kafkiana por parte dos existencialistas franceses que estariam buscando um entendimento mesmo da existência humana, a partir das pontes criadas entre a situação literária e a *existência por um fio* forjada pelos nazistas. Desde então, surge na crítica kafkiana um novo termo que vai permanecer como uma das suas linhas interpretativas mais produtivas: a poética do Absurdo. O absurdo descrito nas obras de Franz Kafka, contudo, não estaria vinculado a um universo onírico e impossível, senão que à percepção da vida mesma como uma experiência existencial absurda, fadada a um sem-sentido fundamental, que lançaria o ser humano a um vácuo, no qual ele não encontraria nenhuma saída. Todavia, a forma primordial de tal interpretação foi formulada, fora da língua alemã, por Albert Camus no seu *O mito de Sísifo – um estudo sobre o absurdo*, publicado em 1942 em francês e traduzido para a língua alemã em 1958<sup>124</sup>. O importante em tal interpretação é constatar a consolidação do autor kafkiano como um *autor exilado*, pois se na Alemanha sua obra é censurada, na França e nos Estados Unidos, um público amplo a lê e cria textos tendo-a como modelo literário<sup>125</sup>. Por esta época, isto é, na vigência do nazismo, tendo em vista as traduções das obras de Franz Kafka, especialmente para o francês e para o inglês, a chamada situação kafkiana *descola-se* da realidade alemã, e toda e qualquer situação política, mais ou menos semelhante aos pesadelos burocráticos e absurdos de Josef K., pode ser com ela identificada.

<sup>121</sup> Cf. MÜLLER, Michael. *Erläuterungen und Dokumenten – Franz Kafka – Der Prozeß*, p. 134.

Além disso, Hannah Arendt relaciona o tema do pária com a obra kafkiana, especificamente com o romance *O castelo*, ao tecer comentários sobre a situação do personagem principal K. em relação ao castelo, no qual ele jamais é admitido (Cf. ARENDT, Hannah (2000). *Die verborgene Tradition*. \_\_\_\_\_. *Die verborgene Tradition: Essays*. Jüdischer Verlag: Frankfurt am Main, p. 68-78). O romance *O processo* e seu aspecto profético é refletido também por Arendt num artigo incluído no mesmo livro, mas aí o profetismo é lido como o resultado de um olhar atento de Franz Kafka sobre a realidade de seu tempo, identificada com a estrutura política surgida no final do século XIX, fundamentada em princípios deterministas que levavam para a esfera social princípios do darwinismo. Tal realidade não teria se alterado até, pelo menos, a primeira metade do século XX (Cf. ARENDT, Hannah (2000). Franz Kafka. \_\_\_\_\_. *Die verborgene Tradition: Essays*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag, p. 104-105).

<sup>122</sup> Apud MÜLLER, Michael. *Erläuterungen und Dokumenten – Franz Kafka – Der Prozeß*, p. 135:

“...All das sehr >Kafka<. Immerfort denke ich an den *Prozeß*.”

<sup>123</sup> Cf. MÜLLER, Michael. *Erläuterungen und Dokumenten – Franz Kafka – Der Prozeß*, p. 135.

<sup>124</sup> Cf. CAMUS, Albert (1980). *Der Mythos von Sisyphus*. In: POLIZTER HEINZ (org.). *Franz Kafka*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 163.

<sup>125</sup> A presença de Franz Kafka nos meios culturais de língua inglesa e francesa, principalmente, pode ser aquilatada no ensaio escrito por Weiskopf no ano de 1945, no qual ele já fala de um modismo em torno das obras do autor tcheco e de sua influência na literatura da década de 1930 e 1940 [Cf. WEISKOPF, F. C. Franz Kafka und die Folgen – Mythos und Auslegung (1945). In: JARMATZ, Klaus Dr. und allii (1970). *Kritik in der Zeit – Der Sozialismus – seine Literatur – ihre Entwicklung*. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag, p. 95-99]



## O redescobrimento de Kafka: leituras após a Segunda Guerra Mundial

Com o fim do III Reich cumpria uma verdadeira re-elaboração de categorias mentais que permitissem um entendimento do que se passara durante o “torpor” nazista. Enquanto a “moda Kafka” continuava em voga no estrangeiro, os leitores alemães, em grande parte, ainda desconheciam a obra kafkiana. De tal maneira isso era verdade até o ano de 1947 que, nessa época, para fazer algum comentário à obra kafkiana, era preciso introduzir informações banais que permitissem situar o escritor dentro do contexto da língua e da cultura alemã, como no excerto abaixo reproduzido:

O grande escritor Franz Kafka, um escritor judeu precocemente morto em 1924 em Praga, antecipou em seu romance *O processo* uma situação do homem de nosso tempo profeticamente representada. Um homem K. – um qualquer um – é detido e submetido a um longo e penoso processo, contra ele montado pelo mais alto poder, contra o qual ele também não se atreve a se sublevar, e cujos desdobramentos ele não entende [...] E nós sabemos igualmente, que o pesadelo da burocratização da existência, de forma alguma, permanece confinado à Alemanha. O homem-soviético padece com ele não menos que o inglês. Entretanto, a Alemanha leva um quê de vantagem sobre os outros sofreadores: entre nós, a burocracia desenvolveu-se às raias do grotesco, na medida em que se dispôs a administrar e distribuir o nada. Em toda parte as pesadas engrenagens do aparelhamento pedem satisfação ao homem e oprimem o seu *locus* existencial. Na Alemanha, todavia, há o risco de que as engrenagens triturarem o homem, pois os dentes do mecanismo mal dispõem, fora dele, de algo para agarrar.<sup>126</sup>

A literatura kafkiana, já conhecida por uns poucos leitores críticos de língua alemã como narrativas que permitiriam paralelos com os horrores infringidos pelo governo nazista, bem como toda uma literatura secundária sobre o autor e sua obra, chegam às estantes alemãs em profusão, após terem feito sua incursão pelo universo existencialista francês e terem sido traduzidas e re-traduzidas para a língua inglesa, francesa e espanhola. Os paralelos com a história recente alemã, contudo, são feitos por meio de imagens que remetem à estrutura mesma do nazismo, com sua burocracia não de todo abandonada com o fim do III Reich.

A Alemanha iniciava, assim, o seu redescobrimento (“*Wieder-Entdeckung*”) da obra kafkiana, mas não a partir dos originais em si, senão que a partir de textos críticos escritos em francês e inglês – muitos deles traduzidos para a língua alemã – e que já interpretavam as obras de Franz Kafka<sup>127</sup>. No

<sup>126</sup> Cf. F.M.: Prozeß der Bürokratie. In: *Der Ruf*. Jg.2, Nr. 12. 15. Juni 1947. S. 3. Apud.: MÜLLER, Michael (1996). *Erläuterungen und Dokumenten – Franz Kafka Der Prozeß*. Stuttgart: Philipp Reclam, p. 138-140:

„Der große Schriftsteller Franz Kafka, ein 1924 in Prag jung verstorbener Jude, hat in seinem Roman >Der Prozeß< eine Situation des Menschen unserer Tage prophetisch gestaltend vorweggenommen. Ein Mensch K. – ein Irgendjemand – wird ergriffen und einem langwierig-peinlichen Verfahren überliefert, das höhere Mächte gegen ihn veranstalten, deren Walten er nicht begreift, gegen die er sich aber auch nicht aufzulehnen wagt. Sie sprechen schließlich ein Todesurteil, dem er sich unterwirft. [...] Und wir wissen ebenfalls, daß der Alpdruck der Bürokratisierung des Daseins keineswegs auf Deutschland beschränkt blieb. Der sowjet-Mensch seufzt unter ihr nicht minder als der Engländer. Etwas allerdings hat Deutschland den anderen Leidenden voraus: Bei uns entwickelte sich der Bürokratismus vollends zur Groteske, indem er sich anschickt, das Nichts zu verwalten und zu verteilen. Überall rücken die schwerfälligen Räder der Apparatur dem Menschen auf den Leib und bedrängen seinen Daseinraum. In Deutschland jedoch besteht die Gefahr, daß die Räder den Menschen zermalmen, da die Zähne des Werks außer ihm kaum etwas anderes mehr zum Greifen haben.“

<sup>127</sup> Cf. MÜLLER, Michael. *Erläuterungen und Dokumenten – Franz Kafka Der Prozeß*, p. 140-142.

momento mesmo em que a obra kafkiana adentrava a sociedade ledora alemã, iniciava-se a controversa tentativa de os alemães construir um tempo novo, tendo como fundamento um chão limpo das ideologias nazistas, o chamado “Stunde Null”, ou seja, “momento zero”. A entrada do autor tcheco de língua alemã neste ambiente e neste momento foi, portanto, como uma *avant première*, a descontar os anos em que ele passara desapercibido do grande público, mesmo tendo sido publicado em Berlim em 1925 e em 1935<sup>128</sup>. O grande mote interpretativo da obra kafkiana neste período será encontrado no existencialismo, fundamentado em língua alemã pelo filósofo Martin Heidegger e na língua francesa, principalmente, pelo filósofo Jean Paul Sartre e por Albert Camus.

No ano de 1948, Max Brod publica o seu estudo “Franz Kafkas Glauben und Lehre (Kafka und Tolstoi)” [“O credo e a doutrina de Franz Kafka (Kafka e Tolstoi)”], no qual, entre vários aspectos, o testamentário oficial do escritor tcheco relaciona especificamente a narrativa *Josefina, a cantora, ou o povo dos ratos (Josefine, die Sängerin, oder das Volk der Mäuse)* com a catástrofe da diáspora judaica sob o governo encabeçado por Adolf Hitler. Max Brod afirma explicitamente que Kafka foi o profeta desta fase da história alemã e do destino dos judeus sob o Nacional-Socialismo<sup>129</sup>.

No ano de 1951, Hans Egon Holthusen lança o seu *Der unbehauste Mensch (O homem desalojado)*, que tanto demonstra o quanto a obra kafkiana, já tornada *cult* em outros países, era pouco conhecida na Alemanha, quanto demonstra que ela poderia ser usada para uma reflexão sobre o nazismo:

Um escritor, grande e original, como Franz Kafka que, com antecedência, já por volta de 1910, apresentava em geniais parábolas, o mundo da burocracia total, do terror e do medo, em que vivemos, era lido nos anos vinte na Alemanha.

Após a derrota, devido à cultura política sem sentido do nazismo, precisou ser reintroduzido com grande dificuldade na Alemanha, a partir da América, onde brotou recentemente um admirável culto a Kafka.<sup>130</sup>

Günter Anders publica, também, em 1951 o seu *Kafka: pro und kontra*, e torna-se uma referência fundamental para os críticos da obra kafkiana. A interpretação de Anders será criticada por Max Brod que a leu como uma espécie de rebaixamento da memória do amigo Kafka. Na sua crítica a Anders, Brod acaba confirmando o quanto sua própria interpretação é dependente de aspectos biográficos e o quanto ele instrumentaliza e reduz a obra kafkiana com objetivos político-religiosos, seguindo um caminho diametralmente oposto ao trilhado pelo crítico Günter Anders. O texto de Anders, na verdade, celebra a obra kafkiana do ponto de vista estético e, de certo modo, profético, superando a camisa de força da interpretação biográfica e retomando – sob alguns aspectos – a leitura benjaminiana, que se fundamen-

<sup>128</sup> Sobre a recepção bastante positiva em torno da primeira edição do romance *Der Prozeß* (com a “correção” aplicada sobre o título original kafkiano *Der Proceß*), levada a cabo por Max Brod, cf. BORN, Jürgen (org.) (1983). *Franz Kafka Kritik und Rezeption 1924 – 1938*. Frankfurt am Main: S. Fischer, p. 89-134. As resenhas totalizam 16 textos publicados entre os anos de 1925 e 1927. E sobre a publicação do romance nas *Gesammelte Werke*, também organizadas por Max Brod e parceria com Heinz Politzer, no ano de 1935, cf. o mesmo autor e livro, entre as páginas 392 e 395, num total de três resenhas.

<sup>129</sup> Cf. BROD, Max (1989). *Franz Kafkas Glauben und Lehre* (1948). \_\_\_\_\_. *Über Franz Kafka*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, p. 250. O livro corresponde a uma coletânea dos textos publicados por Max Brod sobre Franz Kafka e a data de publicação do artigo, cujo excerto reproduzimos, é 1948, pela editora Mondial Verlag.

<sup>130</sup> HOLTHUSEN, Hans Egon (1951). *Der unbehauste Mensch – Motive und Probleme der Modernen Literatur*. München: R. Piper & Co. Verlag, p. 141-142:

„Ein großer und ursprünglicher Dichter wie Franz Kafka, der schon um 1910 die Welt der totalen Bürokratie, des Terrors und der Angst, in der wir heute leben, in genialen Parabeln vorweg gekommen hatte, wurde schon in den zwanziger Jahren in Deutschland gelesen.

Nach dem Zusammenbruch mußte er, infolge der sinnlosen Kulturpolitik der Nazi, von Amerika aus, der Kafka-Kult neuerdings die wunderlichsten Blüten treibt, unter großen Schwierigkeiten wieder nach Deutschland eingeführt werden.”

tara no aspecto estético da obra, feita na década de 1930. Apesar de ver a obra kafkiana como *terrivelmente* atual, não há o uso explícito do termo profeta aplicado ao autor tcheco. As pontes entre a obra kafkiana e a realidade violenta do século XX, contudo, são explícitas, como no excerto a seguir, no qual ele comenta a presença do belo admirável nos escritos de Franz Kafka:

Mas já passou o tempo dessa admiração. As câmaras de gás abriram-se e fecharam-se. Hoje há coisas mais importantes a fazer do que pasmar-se diante do Superpoder apresentado como “belo”. Esse conceito de beleza precisa ser abolido. Tanto mais quanto a cobertura de “belo” e “terrível” contribui para esclarecer o fascínio que Kafka hoje em dia exerce.<sup>131</sup>

O texto de Anders elimina a contemplação do belo em Kafka como algo pacífico. A guerra levada a cabo pelos alemães e a sombra deixada na história pelos campos de extermínio e pelas câmaras de gás lançaram novas luzes sobre a obra kafkiana. Em que sentido, contudo, a obra kafkiana permite uma reflexão sobre os horrores do passado, tão presentes na memória dos homens e das mulheres da segunda metade do século XX? Também aqui, Anders aponta um caminho:

Mas esse *ser fitado* é, na Europa atual, algo terrivelmente conhecido. Pois viveu-se *sob os olhos do mundo*, isto é, não como quem olha, mas como quem é olhado; em suma – *sob controle*. Embora o terror efetivo ou pelo menos uma etapa do tempo do terror hoje tenha passado, o corte desse trauma desce visivelmente muito fundo para que possa cicatrizar imediatamente; antes, é mantido aberto, aliás por meios como a leitura de Kafka; e não só é mantido aberto, mas também fruído como “bem cultural”.<sup>132</sup>

Tanto quanto os personagens kafkianos viviam “sob os olhos do mundo”, como, por exemplo, os Ks. (Josef K. de *O processo* e K. de *O castelo*), os seres humanos viviam – e de uma certa forma ainda vivem – historicamente tal situação sob as ditaduras reinantes no século XX. Um aspecto fundamental no excerto acima, contudo, é a afirmação do autor de que é, entre outros meios, por intermédio da literatura kafkiana que a ferida do passado *sob controle* permanece aberta. Os leitores da obra kafkiana, portanto, liam o texto kafkiano como que num espelho a refleti-los a eles mesmos e, segundo Anders, neste sentido, os orgulhosos leitores dos anos cinquenta, identificados com os franceses que liam a obra kafkiana como um modismo existencialista, poderiam ser comparados com os primeiros leitores das obras kafkianas por volta de 1925 (ano da primeira publicação de *O Processo*). Ambos os públicos leitores viam-se na condição de – na obra kafkiana – *ouvirem falar* de si mesmos, numa escritura que os situava como seres insignificantes no mundo, dispondo-os contraditoriamente como centro da narrativa, como é o caso de Josef K., o protagonista do romance kafkiano<sup>133</sup>.

Os leitores franceses orgulhosos tinham à sua frente pessoas como Sartre e Camus, os quais identificavam na obra de Kafka o absurdo existencial da humanidade. Portanto, a atualidade do texto kafkiano perpassa a realidade dos anos vinte, chega aos anos cinquenta e tem como miolo histórico e divisor fundamental de águas, o próprio nazismo, tornado o grande referencial para a reflexão sobre a falta de sentido fundamental da existência humana no século XX, abandonada a si mesma e sem o

<sup>131</sup> ANDERS, Günter (1993). *Kafka: pró e contra*. (Tradução de Modesto Carone). São Paulo: Perspectiva, p. 64. O original em alemão foi publicado no ano de 1951 pela C. H. Beck'sche Verlagbuchhandlung, em Munique. A crítica de Max Brod pode ser conferida no seu texto, publicado originalmente em 1954, *Ermordung einer Puppe Namens Franz Kafka* (Assassínio de uma boneca de nome Franz Kafka), [BROD, Max (1962). *Franz Kafka – Eine Biographie*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, p. 340-358]

<sup>132</sup> ANDERS, Günter. *Kafka: pró e contra*, p. 65.

<sup>133</sup> ANDERS, Günter. *Kafka: pró e contra*, p. 68.

consolo romântico dos sistemas filosóficos idealistas do século XIX. O culto à obra kafkiana que tomara vulto nos anos imediatamente seguintes à Segunda Guerra Mundial é visto de maneira muito crítica por Anders:

– Sob o terror fascista, no qual pessoa nenhuma sabe *o quê*, em dado momento, é exigido dela, por que alguma coisa é exigida – mas onde se espera dela o cumprimento mais escrupuloso do indevassável ou do desconhecido. Desse ângulo, o culto atual francês e o alemão a Kafka é um sistema muito duvidoso: oculta uma afirmação indireta e inconsciente daquele estado horrível em que ninguém se achava digno de saber, mas estava obrigado a agir com exatidão. O que foi fisicamente insuportável é agora admirado em roupagem poética; e o horror do passado, ao invés de ser mantido sóbrio, é lembrado em versão debruada.<sup>134</sup>

A afirmação de fundo do texto de Anders tem a ver com o culto estético que esconde o que há de horrível no texto ou que lê o horrível como algo esteticamente louvável. A questão fundamental é que Franz Kafka não representou o terrível de modo a torná-lo belo, senão que o representou com uma técnica literária que desmistificava o poder (*Macht* ou *Gewalt*), apresentando-o sobriamente como fundamentado em controles das mínimas mesquinhas humanas para mostrar o quanto o humano sob tal poder é tornado mesquinho. Isso não significa que não haja beleza na narrativa kafkiana, senão que é preciso ver a que se presta tal beleza.

O fato é que os leitores e críticos alemães não recebem à época a obra de Franz Kafka como um produto em estado *virgem*, senão como uma obra já lida e comentada, manuseada e, de um certo modo, maculada por umas tantas interpretações. Theodor Adorno elabora, sob tal impacto em 1955, e, portanto, sob a mesma atmosfera que influenciou a crítica de Günter Anders, seu ensaio *Anotações sobre Kafka*<sup>135</sup>, no qual se percebe que, para pensar o texto kafkiano como algo novo e, a partir daí, forjar um caminho interpretativo original, foi-lhe necessário primeiramente ler o que outros críticos haviam escrito e avaliar o alcance de suas demandas. Especificamente sobre a relação entre a obra kafkiana e o nazismo, Adorno parte de uma reflexão feita por Klaus Mann:

Klaus Mann insistiu na semelhança entre o reino de Kafka e o Terceiro Reich. A alusão política imediata é certamente estranha a uma obra “cujo ódio contra aquele que deve ser combatido” é implacável demais para configurar a fachada através da menor concessão a qualquer tipo de realismo estético, o que significaria a aceitação do que está por trás da fachada – em todo caso, o teor material de sua obra cita antes o Nacional-Socialismo do que o domínio oculto de Deus. Fracassa também a tentativa da Teologia dialética de se apropriar da sua obra, não apenas devido ao caráter mítico dos poderes em jogo, ressaltado com pertinência por Benjamin, mas também e, sobretudo, porque em Kafka ambigüidade e incompreensão jamais são atribuídas ao outro enquanto tal, como ocorre por exemplo em *Pavor e tremor*, mas também aos homens e às relações humanas.<sup>136</sup>

Neste longo ensaio, Adorno busca o tempo todo contrapor o seu pensamento ao de outros críticos,

<sup>134</sup> ANDERS, Günter. *Kafka: pró e contra*, p. 82.

<sup>135</sup> ADORNO, Theodor (1998). *Anotações sobre Kafka*. \_\_\_\_\_. Prismas (Trad.: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida). Série Temas. São Paulo: Ática, p. 239-270. O original em alemão – *Aufzeichnungen zu Kafka* – foi publicado no ano de 1955 no *Die Neue Rundschau* [Cf. CAPUTO-MAYR, Maria Luise & HERZ, Julius Michael (2000). *Franz Kafka – Internationale Bibliographie der Primär- und Sekundärliteratur – Eine Einführung* (2., erweiterte und überarbeitete Auflage). 2 volumes (Band I: Bibliographie der Primärliteratur 1908-1997 e Band II: Kommentierte Bibliographie der Sekundärliteratur 1955-1997). München: K. G. Saur].

<sup>136</sup> ADORNO, Theodor. *Anotações sobre Kafka*, p. 255-256.



ora combatendo-os, como é explicitamente feito contra as interpretações religiosas orquestradas por Max Brod, ora defendendo-os, como é o caso de Walter Benjamin, acima lembrado. De todo o modo, a Parte 6 do ensaio é toda dedicada a um aprofundamento da leitura feita por Klaus Mann e busca construir pontes entre as narrativas kafkianas e a realidade política do nazismo. Adolf Hitler e Goebbels são comparados a conspiradores com função de polícia, personagens comuns tanto em *O processo*, quanto em *O castelo* e, em menor grau, na novela *Na colônia penal*. O Partido Nazista é lembrado como tendo a mesma ambigüidade com suas vítimas que os membros da estrutura judicial kafkiana, sendo que os inacessíveis magistrados de Kafka e os seus subalternos fazem uso de uma violência sem controle. No texto de Adorno não passa despercebido nem mesmo o aspecto erótico presente na obra de Kafka e de grande importância na construção de vários personagens, em especial, de Josef K.. Mas também nesta dimensão, Adorno identifica algo do III Reich, lembrando que

assim como, segundo o rito do Terceiro Reich, as moças não podiam dizer “não” aos condecorados, também a maldição kafkiana, o grande tabu, aboliu todos os pequenos tabus que pertencem à esfera individual.<sup>137</sup>

Tanto no romance kafkiano como na novela que estamos considerando como *corpus* representativo para nossa análise, há uma quebra dos tabus e de ditos valores ocidentais. Assim, levando-se em conta a novela *Na colônia penal*, a punição à luz do dia de um condenado, que desconhece sua culpa e que não teve nenhum direito à defesa, choca-se com conceitos modernos de justiça e fere a sensibilidade de leitores ilustrados do século XX. Também, a esfera pessoal, que é um valor dito inviolável, é rechaçada no romance *O processo* em vários aspectos e, para ficar apenas com dois exemplos, citamos: a inviolabilidade do lar e a descrição dos hábitos sexuais das personagens femininas. No primeiro caso, a situação evidente é colocada no início do romance, quando a vida e o quarto do protagonista Josef K. são invadidos pelos *guardas* que lhe vêm comunicar o processo. No segundo, há a exposição pública da vida de várias personagens femininas: da senhorita Bürstner, de Leni e da esposa do “oficial de justiça”. Em ambos aspectos o narrador kafkiano escancara na esfera pública aquilo que deveria pertencer ao foro íntimo. Esses são alguns exemplos de tabus ou valores que são reiteradamente abolidos pelo narrador kafkiano e que, de algum modo, encontram eco no histórico do III Reich.

Tanto quanto os textos de Walter Benjamin e de Günter Anders, as anotações de Theodor Adorno tornam-se uma referência fundamental na fortuna crítica do autor tcheco. As relações tecidas entre realidade e literatura não são gratuitas, senão que fundamentadas numa análise minuciosa do texto. Tais textos expõem o que há de mais literário no texto kafkiano – naquele sentido mesmo de literaridade dos formalistas russos – ao lado do que há de mais atual da experiência humana refletida nas narrativas.

Apesar de, ao referirem-se à obra kafkiana, nem todos os críticos falarem num “profetismo” *per se*, entendido como uma experiência religiosa, – talvez quem use o termo mais explicitamente seja exatamente Max Brod –, senão em paralelos possíveis entre a obra do autor e a realidade histórica que lhe é posterior, o certo é que o uso do epíteto “profeta” para o escritor tornou-se mais um dos lugares comuns recorrentes na produção secundária surgida em torno de Franz Kafka. No simpósio “*Kunst und Prophetie*” *Texte des Kafka-Symposiums in Klosterneuburg (II. Teil)* [“*Arte e Profecia*” *Textos do Simpósio Kafka em Klosterneuburg (Parte II)*], ocorrido no final da década de 1970<sup>138</sup>, por exemplo, tal epíteto é

<sup>137</sup> ADORNO, Theodor. Anotações sobre Kafka, p 260.

<sup>138</sup> Cf. os textos do simpósio em *Literatur und Kritik*: Februar 1980: 141, p. 14-39.

frontalmente questionado e “defendido”. Três textos publicados, oriundos deste evento, denotam com clareza as controvérsias surgidas em torno do “profetismo kafkiano”. Veja-se como exemplo o questionamento de Peter Kampits:

Será que Kafka é um “herói religioso alçado à estatura de um profeta”, como Brod afirmou, ou sua profecia consiste na predição, através de um modo sublime ou direto, de terror e tortura, na antecipação de um poder anônimo e totalitário que, sem explicações domina misteriosamente o homem, assim como Adorno certa vez formulou? Das conversas com Janouch procede a seguinte declaração de Kafka sobre a tarefa do escritor: “É tarefa do escritor conduzir o que é separado e mortal à vida infinita, a casualidade à regularidade. O escritor tem uma tarefa profética.”<sup>139</sup>

O ensaio publicado por Kampits, estabelecendo paralelos entre declarações e excertos kafkianos, bem como estudos filosófico-lingüísticos feitos por Wittgenstein, aponta para um estreitamento do conceito de “profetismo” quando aplicado a Franz Kafka, ou seja, o escritor não teria uma capacidade parapsicológica de descrever o futuro, senão que, na sua tentativa de tornar compreensível o que era, então, incompreensível, mostrou o quanto o próprio século XX – já desde o momento em que o escritor tcheco inicia sua produção literária – é *kafkiano*. E é no estudo mesmo da linguagem kafkiana que será encontrada a potencialidade, por assim dizer, “profética” da narrativa kafkiana. Daí a aproximação entre o escritor tcheco e o filósofo austríaco, pois por caminhos diferentes ambos exploram os limites mesmos da linguagem. Na sua escritura, Kafka rompe os limites da língua (*Grenzen der Sprache*), removendo desse modo, os limites mesmos do mundo (*Grenzen der Welt*) – para ficar em categorias claramente wittgensteinianas – e é exatamente neste rompimento dos limites que o texto kafkiano encontra sua dimensão profética, tornando claro o que não era tão claro dentro dos limites da linguagem:

Se agora, a princípio, se considerar profecia, no dito sentido triplo, como anúncio, predição e visão do realmente real, certamente, poder-se-á caracterizar Kafka como profeta. Mas, se não se reduzir profecia nem a uma visão apocalíptica, nem a uma predição de acontecimentos futuros, poder-se-á considerar profecia também como uma tentativa de tornar acessível o inacessível, uma tentativa de dizer o que, realmente, não pode ser dito e, por isso, também – como costuma ser o caso dos profetas – não pode ser ouvido.<sup>140</sup>

De uma certa forma completando a reflexão de Peter Kampits, Jürgen Born no seu *Vorahnungen bei Kafka? (Pressentimentos em Kafka?)*<sup>141</sup> questiona o que haveria de premonitório nas narrativas kafkianas. Entretanto, Born não estabelece pontes entre a realidade do mundo e construção literária do autor tcheco, senão que cruza eventos da vida pessoal do autor e determinados textos, desde os primeiros escritos, até alguns dos últimos, sem aprofundar, contudo, nenhum deles. É claro para Born que não se

<sup>139</sup> KAMPITS, Peter (1980). Phophetie und Sprache im Werk Franz Kafkas. In: *Literatur und Kritik*: 141, p. 14-15, Februar 1980:

„Ist Kafka ein „religiöser Held vom Rang eines Propheten“, wie Brod behauptet hatte, oder besteht seine Prophetie in der Vorhersage von Terror und Folter in sublimier oder direkter Weise, sie dies Adorno einmal formulierte, in der Vorwegnahme einer anonymen und totalitären Macht, die rechtfertigungslos und rätselhaft über den Menschen herrscht? Aus den Gesprächen mit Janouch wird folgende Äußerung Kafkas zur Aufgabe des Dichters übermittelt: „Der Dichter hat die Aufgabe, das isolierte Sterbliche in das unendliche Leben, das Zufällige in das Gesetzmäßige hinüberzuführen. Er hat eine prophetische Aufgabe“

<sup>140</sup> KAMPITS, Peter. Phophetie und Sprache im Werk Franz Kafkas, p. 21:

„Nimmt man nun Prophetie im eingangs genannten dreifachen Sinne als Verkündigung, Voraussage und Sehen des eigentlich Wirklichen zumal, so kann man Kafka sicher als Propheten bezeichnen – wenn man Prophetie weder auf apokalyptische Vision noch auf Vorwegnahme künftiger Ereignisse reduziert, sondern sie auch den Versuch ernstnimmt, das Unfaßbare faßbare zu machen, das zu sagen, was eigentlich nicht gesagt werden kann und darum auch nicht – wie dies bei Propheten der Fall zu sein pflegt – gehört wird.“

<sup>141</sup> BORN, Jürgen (1980). Vorahnungen bei Kafka?. In: *Literatur und Kritik*: 141; p. 22-28, Februar 1980.

trata de encontrar sinais de pré-cognição ou outros aspectos de fundamento parapsicológico nas narrativas kafkianas, senão que anotar o quanto a experiência literária kafkiana consegue dar forma àquilo que, de algum modo, já se fazia presente – por assim dizer em estado larval – na vida do autor no momento em que ele transformava o entorno e seus questionamentos pessoais em matéria literária.

Os textos compilados do simpósio *Kunst und Prophetie* encerram-se com o artigo de Roman Karst *Die Realität des Phantastischen und die Phantasie des Reales Kafka und Gogol (A realidade do fantástico e a fantasia do real em Kafka e Gogol)*<sup>142</sup>. Karst posiciona-se diante de um aspecto fundamental na obra kafkiana – e que encontra ecos na obra de Gogol, apesar de as realizações literárias serem diametralmente opostas – ou seja, o estabelecimento dos limites entre a fantasia e o real na narrativa. É claro para o autor do artigo que uma discussão sobre arte e profecia esbarra na própria conceituação da representação do real na narrativa literária e, no caso do *realismo* kafkiano, tal questão é alargada pela dificuldade mesma em *encaixar* o escritor tcheco nalguma camisa de força realista. Contudo, o autor do artigo encontra uma solução criativa para o impasse kafkiano e o faz utilizando a situação de Josef K., protagonista de *O processo*, como ilustração exemplar do fantástico a invadir o real ou vice-versa. Na ficção kafkiana, o personagem é detido, mas tal detenção insere-se num campo tão fantástico, que ele pode continuar exercendo suas funções usuais – tais como os relacionamentos em sociedade e o seu trabalho no banco – *como se* sua vida permanecesse como antes. Há na obra kafkiana essa invasão do fantástico sem que o tecido do real seja, de fato, desfeito, ou, usando a expressão de Roman Karst “o empírico barateia a existência do fantástico” („das Empirische [billigt] die Existenz des Phantastischen”)<sup>143</sup>. Conforme demonstra Karst, na literatura kafkiana, o real e o fantástico não possuem fronteiras delimitadas, o que justificaria, inclusive, a aparente contradição existente no fato de alguns críticos considerarem Kafka como um escritor de literatura fantástica, enquanto outros o incluem na listagem dos autores realistas e, até mesmo, uns poucos, buscando suspender um juízo crítico, o inserem na categoria realismo-fantástico. Tal aspecto não passa incólume no artigo em pauta, que percebe o quanto o real e o fantástico na obra de Kafka estão emaranhados, tornando difícil separar ambos aspectos, de forma que se tem de decidir sobre onde se encontra um e onde se encontra o outro aspecto. Um exemplo desse emaranhamento do real e do fantástico faz-se presente, segundo o autor do ensaio, no capítulo intitulado “O espancador” (die Prügelszene)<sup>144</sup> – capítulo quinto na tradução de Modesto Carone<sup>145</sup> – no qual o ambiente absolutamente concreto do banco onde Josef K. trabalha é invadido pelo fantástico, ou seja, nesse mesmo banco há um quarto de despejo no qual os próprios agentes, que comunicam a detenção de K. no primeiro capítulo, são espancados.

Ainda, sobre a relação entre o real e a fantasia, num aprofundamento das diferentes realizações entre o autor tcheco e o russo, Karst defende que Kafka representa a realidade da fantasia, enquanto Gogol a fantasia da realidade. Tal diferenciação faz com que a prosa kafkiana resulte num espelho, no qual o esboço da ilusão (a própria arte literária) descreve o mundo com grande precisão e ao mesmo tempo com grande distanciamento, daí a percepção de que os personagens kafkianos sejam construídos sem emoção, de maneira fria, mas com realística fidelidade dos detalhes<sup>146</sup>. No ensaio é demonstrado, ainda, que em ambos os autores, a representação do real e do fantástico presta-se a uma descrição do poder burocratizado, sendo que, em Kafka, é possível apontar os serviços ou repartições públicas como

<sup>142</sup> KARST, Roman. (1980). Die Realität des Phantastischen und die Phantasie des Reales Kafka und Gogol. In: *Literatur und Kritik*: 141: p. 28-39, Februar 1980.

<sup>143</sup> Cf. KARST, Roman. Die Realität des Phantastischen und die Phantasie des Reales Kafka und Gogol. p. 30.

<sup>144</sup> KARST, Roman. Die Realität des Phantastischen und die Phantasie des Reales Kafka und Gogol. p. 33.

<sup>145</sup> Cf. KAFKA, Franz (1998). *O processo*. (Tradução e Posfácio: Modesto Carone). São Paulo: Companhia das Letras: São Paulo, p. 105-113.

<sup>146</sup> Cf. KARST, Roman. Die Realität des Phantastischen und die Phantasie des Reales Kafka und Gogol. p. 34.

um pesadelo (“Alptraum”), em que as rodas de um grande mecanismo oficial destroem toda a obra de nossa existência. Tal situação é perceptível nos três romances de Franz Kafka (*América*, *O processo* e *O castelo*)<sup>147</sup>. O ensaio de Karst encerra-se com uma reflexão sobre o poder do mal presente em ambos autores:

A máquina administrativa de Gogol encarna o poder do mal, o aparato oficial reúne os princípios negativo e positivo. As trevas de Gogol são tão terríveis que só podem ser dissipadas através da gargalhada. A ambigüidade de Kafka é tão misteriosa que, freqüentemente, só permite a aproximação através de conjecturas<sup>148</sup>.

A questão do real e do fantástico na narrativa kafkiana é fundamental para um entendimento das apropriações políticas da obra do autor tcheco, inclusive para uma compreensão da crise suscitada pelo escritor no ambiente soviético, conforme apresentaremos a seguir. Por enquanto importa a percepção de que, no final dos anos setenta, a literatura produzida por Kafka permanece como uma obra aberta a permitir paralelos entre a arte literária e a realidade histórica. E tais paralelos fundamentam-se exatamente na capacidade apresentada pelo texto kafkiano de abrir-se para o real e para o fantástico de maneira tão complexa e abrangente.

---

<sup>147</sup> KARST, Roman. Die Realität des Phantastischen und die Phantasie des Reales Kafka und Gogol. p. 38.

<sup>148</sup> KARST, Roman. Die Realität des Phantastischen und die Phantasie des Reales Kafka und Gogol. p. 39:

„Gogols Verwaltungsmaschine verkörpert die Macht des Bösen, Kafkas Beamtenapparat vereinigt das negative und positive Prinzip. Gogols Dunkelheit ist so entsetzlich, daß sie nur vom Gelächter erhellt werden kann. Kafkas Vieldeutigkeit ist so geheimnisvoll, daß ihr oft nur mit Vermutungen näherkommen werden kann.”

## A questão soviética (ditadura, censura e interpretação: situação kafkiana)

O único motivo para a proibição das obras de Franz Kafka na Alemanha de Hitler, ou seja, até o ano de 1945, era a origem judaica do escritor. Não havia, portanto, nenhum recurso viável que pudesse suspender tal proibição, mesmo evidenciando-se o valor intrínseco da obra. O mesmo não acontece na ditadura soviética, pois, ali, o autor Franz Kafka torna-se um problema por outros motivos. A sua obra constituía um entrave à aplicação da crítica marxista, tendo sido fonte de debate em inúmeras ocasiões. Neste sentido, o “caso literário de Franz Kafka” torna-se, portanto, exemplar para discutir as controvérsias inerentes ao uso da literatura a serviço da política, conforme demonstra Ehrhard Bahr:

A relação entre política e literatura não é, em geral, o principal interesse do historiador da literatura. Todavia, a realidade, obriga sempre à confrontação com este problema. Geralmente, a literatura não se encontra entre aquelas instâncias que podem mudar o mundo, apesar de alguns escritores, para mencionar apenas Brecht, disso estarem convencidos. Os discípulos fiéis da escola “l’art por l’art” realmente subestimam o poder da palavra, o que, de outro lado, sempre foi respeitado pelas ditaduras de todo tipo. Censura literária e queima de livros, exílio e prisão e até mesmo suicídio e assassinato são os trágicos testemunhos do poder da literatura. Parece altamente irônico, que ditadores sempre tenham dado mais atenção à literatura, do que aqueles críticos literários que separam a arte da política. [...]

O poder da literatura em nosso tempo nunca se mostrou tão convincente como no caso de Franz Kafka. Ele foi um escritor que, mesmo não tendo realmente desejado mudar o mundo, inquietou ditadores através de sua arte, na medida em que projetou justamente o horror, que eles pretendiam, como no caso da narrativa *Na colônia penal*, que parecia ser e que se tornou, de fato, realidade nos campos de concentração dos anos 30 e 40.<sup>149</sup>

Por um lado, poder-se-ia argumentar que, sendo Franz Kafka um clássico da literatura moderna, sua obra possuía um valor em si, independente da origem étnica ou social do autor; por outro lado, tendo em vista a ideologia marxista, era necessário encontrar na mesma obra uma razão utilitária para sua leitura e divulgação. A questão parecia insolúvel de um ponto de vista pragmático, já que a obra kafkiana apontaria para uma contra-revolução, ou seja, os seus textos tendiam para a inação – aceitação do mundo como uma realidade sombria, contra a qual nada haveria a ser feito, a não ser render-se ao maquinário dilacerante da burocracia judiciária e política – e como tal não conduziam à construção do homem

<sup>149</sup> BAHR, Ehrhard (publicado originalmente em 1970 a partir de uma versão em inglês traduzida por Frank Schnur) (1980). Kafka und der Prager Frühling. In: POLIZTER HEINZ (org.). *Franz Kafka*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 516-517:

„Das Verhältnis zwischen Politik und Literatur gehört gewöhnlich nicht zu den Hauptinteressen des Literaturhistorikers. Die Wirklichkeit jedoch zwingt immer wieder zur Konfrontation mit diesem Problem. Im allgemeinen wird Literatur nicht zu jenen Mächten gezählt, die die Welt verändern können, obwohl einige Schriftsteller, um nur Brecht zu nennen, davon überzeugt sind. Die treuen Anhänger der „l’art por l’art“-Schule unterschätzen wirklich die Macht des Wortes, die andererseits von Diktaturen jeder Art schon immer respektiert worden ist. Literarische Zensur und Bücherverbrennung, Exil und Gefängnis und sogar Selbstmord und Totschlag sind die tragischen Zeugnisse der Macht der Literatur. Es scheint höchst ironisch, daß Diktatoren der Literatur stets mehr Achtung erwiesen haben, als jene Literaturkritiker, die Kunst und Politik trennen. [...]

Die Macht der Literatur hat sich in unserer Zeit nirgends so überzeugend gezeigt, wie im Falle Franz Kafka. Er war ein Dichter, der die Welt eigentlich nicht verändern wollte, und doch beunruhigte er Diktatoren durch seine Kunst, indem er genau jene Greuel projizierte, die sie beabsichtigten, wie etwa in der Erzählung >In der Strafkolonie<, die zu sein schien, aber in den Konzentrationslagern der 30er und 40er Jahre zu Realität wurde.“

revolucionário. Tal discussão tomou corpo na crítica soviética a partir da implementação da doutrina socialista e realista no começo da chamada era Stalin. Desde então, o escritor passou a ser considerado como um representante da literatura e da decadência imperialista. Um entendimento da doutrina realista soviética ajuda a situar Franz Kafka e sua obra na recepção crítica surgida já no ano de 1934, durante o Primeiro Congresso da União dos Escritores Soviéticos (“Erster Unionkongreß der Sowjetsschriftsteller”). O realismo socialista é defendido como “o método principal da literatura estética e da crítica da União Soviética”. Tal método exigia do escritor “a representação verdadeira, historicamente concreta, da realidade em sua evolução revolucionária” para, com isso, “a representação fiel, concreta e artística [...] coadunar-se com a tarefa de modelar e educar o homem proletário no espírito do socialismo”<sup>150</sup>. Diante de tal proclamação e lida sob um tal foco, a obra kafkiana era a própria anti-revolução, visto que nela a realidade era apresentada deformada, não se moldando a uma cartilha libertadora do indivíduo, em suma, a obra kafkiana era a própria negação das normas do realismo socialista. Uma prova a mais de tal negação era, conforme Bahr, a afirmação anotada por Brod, e que demonstraria o supra-sumo da inação:

Kafka é um buscador, subjugado pelo vazio, pela desesperança e pela desorientação de suas aspirações. Tal como Kafka disse uma vez ao seu amigo Max Brod: Há “infinitamente muita esperança –, apenas não para nós”.<sup>151</sup>

Tal ponto de vista não era, contudo, partilhado por todos os membros da elite cultural soviética, pois mesmo autores considerados representantes do decadentismo burguês eram citados como sendo especialmente importantes para o desenvolvimento mesmo da literatura engajada soviética:

No começo do ano de 1957 houve uma revitalização do debate em torno da literatura da época. As questões fundamentais, recém-discutidas durante o IV Congresso Alemão de Escritores, tinham que ser esclarecidas de vez. Hans Mayer, uma das personalidades marcantes da crítica na fase anti-fascista-democrática, desenvolvera, numa fala em radiodifusão, intitulada “A literatura contemporânea”, depois publicada em *Sonntag*, uma concepção contrária àquela existente no comunicado de Becher sobre a conjuntura, em princípio correta, do IV Congresso Alemão de Escritores. [...] Referindo-se a diferentes correntes da literatura burguesa não-realista, apontou, sobretudo, para Kafka, Musil, e Joyce, como modelos de uma literatura socialista contemporânea, porque, indubitavelmente, tais escritores exerciam influência duradoura sobre a literatura. A literatura socialista acabara de consumir a renovação dessa herança e de ultrapassar tais posições literárias. Entretanto, Mayer continuava considerando como modelos os grandes fundadores do Modernismo, tentando justificar o apoio de uma teoria idealista da época.<sup>152</sup>

A crise em torno da “questão Kafka” envolvia uma tomada de posição dos críticos, colocando-se

<sup>150</sup> Cf. BAHR, Ehrhard. Kafka und der Prager Frühling, p. 518.

<sup>151</sup> BAHR, Ehrhard. Kafka und der Prager Frühling, p. 520:

„Kafka ist ein Suchender, überwältigt von der Leere und Hoffnungs- und Ziellosigkeit seines Strebens. Wie Kafka einmal zu seinem Freund Max Brod sagte: Es gibt „unendlich viel Hoffnung –, nur nicht für uns“

<sup>152</sup> JARMATZ, Klaus Dr. (Berlin, abril 1969). Vorwort *Kritik in der Zeit*. In: JARMATZ, Klaus Dr. und allii (1970). *Kritik in der Zeit – Der Sozialismus – seine Literatur – ihre Entwicklung*. Halle (Saale); Mitteldeutscher Verlag, p. 61-62:

„Zu Beginn des Jahres 1957 wurde die Diskussion um die Gegenwartsliteratur wieder lebendiger. Die bereits auf dem IV. Deutschen Schriftstellerkongreß (*sic.*) erörterten Grundfragen mußten zu Ende geklärt werden. Hans Mayer, in der anti-faschistisch-demokratischen Etappe eine der markantesten Kritikerpersönlichkeiten, hatte in einem Rundfunkvortrag >>Zur Lage in der Gegenwartsliteratur<<, der vom >>Sonntag<< nachgedruckt wurde, zu der prinzipiell richtigen Grundposition des IV. Deutschen Schriftstellerkongresses im Referat von Becher eine Gegenkonzeption entwickelt. [...] Verschiedene Strömungen bürgerlicher nichtrealistischer Literatur deklarierte er als Vorbild für die sozialistische Gegenwartsliteratur und bezog sich vor allem auf Kafka, Musil, Joyce, die zweifellos auf die Literatur einen nachhaltigen Einfluß ausübten. Die sozialistische Literatur hatte die Aufarbeitung dieses >>Erbes<< bereits vollzogen und war über solche literarischen Positionen hinausgeschritten. Mayer aber stellte die großen Begründer des Modernismus als Vorbild hin und versuchte, die Hilfe einer idealistischen Zeitgeisttheorie zu rechtfertigen.“

ora pró, ora contra a literatura do escritor tcheco. Em 1957, ou seja, um ano antes de Georg Lukács escrever o ensaio no qual explicitamente buscava colocar a literatura kafkiana no limbo da cultura engajada soviética, Paul Reimann lança o texto “Die gesellschaftliche Problematik in Kafkas Romanen” (“A problemática social nos romances de Kafka”)<sup>153</sup>, no qual, apesar de Kafka não ser apresentado como um autor capaz de superar as fronteiras das ideologias burguesas, também não é compreendido como o porta-voz da burguesia capitalista. No conjunto de suas obras, Kafka poderia ser lido, inclusive, como um crítico da sociedade e como alguém que teria dado voz às vítimas mesmas desta sociedade. Além disso, Kafka teria a capacidade de expor em suas narrativas as verdadeiras relações no próprio interior da ordem capitalista.

No ano de 1958, o grande crítico socialista Georg Lukács lança o estudo que pretende, expondo os princípios da literatura realista socialista, enquadrar a literatura contemporânea e apresentar rumos e fundamentos para a literatura engajada no bloco soviético. O seu posicionamento quanto à obra kafkiana, ainda segundo Bahr, explicita bem o choque entre a obra do autor tcheco e a doutrina por ele defendida:

Entre 1948 e 1957 não se publica nenhum livro sobre Kafka nos países comunistas. Em 1958, George Lukács publica o volume “Contra o Realismo mal entendido”. Este trabalho ainda espelha o ponto de vista comunista tradicional sobre Kafka. Lukács, “o velho guardião” da estética marxista, constata no mundo moderno uma cisão entre realismo e anti-realismo ou decadência, e entre paz e guerra. Na literatura alemã, identifica ele esses opostos em Thomas Mann, de um lado, e em Kafka, de outro. De certo modo, Lukács é um Max Brod negativo, na medida em que, lá, onde Brod vê Deus, ele percebe um nada transcendental em Kafka. “O Deus de Kafka, os juízes superiores em *O processo*, o verdadeiro administrador do castelo em *O Castelo* representam a transcendência da alegoria kafkiana: o nada... Se aqui existe um Deus, então é um Deus do ateísmo religioso: *Atheos absconditus*.” Para Lukács, Kafka é “o clássico... do medo cego e em pânico diante da verdade. Resumindo Lukács: na obra de Kafka o homem tem medo diante da realidade, pois ela é determinada por um nada transcendental que é ininteligível e, simultaneamente, imutável<sup>154</sup>.

Kafka, portanto, é entendido como um escritor clássico, mas não admirável, senão condenável em sua apresentação do mundo. Se não há Deus na obra kafkiana, também não há espaço para a construção de um mundo onde o mesmo Deus dele fora banido. A obra kafkiana encaminha o ser humano para um medo diante da realidade e, enquanto tal, leva-o ao nada fundamental e não à revolução e elaboração do mundo segundo um projeto socialista.

Seguindo, contudo, uma certa lógica marxista de que o mundo real em que o ser humano está materialmente inserido é algo em processo, cujo ápice seria a construção da sociedade socialista, os textos kafkianos também foram relidos e reinterpretados por outros tantos críticos e, ora reabilitados, ora condenados.

<sup>153</sup> BAHR, Ehrhard. Kafka und der Prager Frühling, p. 524.

<sup>154</sup> BAHR, Ehrhard. Kafka und der Prager Frühling, p. 523:

„Zwischen 1948 und 1957 war kein Buch über Kafka in den kommunistischen Ländern erschienen, 1958 aber erschien Georg Lukács' Buch >Wider den mißverstandenen Realismus<. Diese Arbeit spiegelt noch die traditionelle kommunistische Einstellung zu Kafka. Lukács, der „Große alte Mann“ der marxistischen Ästhetik, stellt in der modernen Welt einen Zwiespalt zwischen Realismus und Anti-Realismus oder Dekadenz und zwischen Frieden und Krieg fest. In der deutschen Literatur sieht er diese Gegensätze in Thomas Mann auf der einen Seite und Kafka auf der anderen vertreten. In gewisser Hinsicht ist Lukács ein negativer Max Brod, insofern er überall dort, wo Brod Gott sieht, ein transzendentes Nichts bei Kafka wahrnimmt. „Kafkas Gott, die höheren Richter im >Prozeß<, die wirkliche Schloßverwaltung im >Schloß< repräsentieren die Transzendenz der Kafkaschen Allegorien: das Nichts... Wenn hier ein Gott vorhanden ist, so ist er ein Gott des religiösen Atheismus: *Atheos absconditus*.” Für Lukács ist Kafka „der Klassiker... der blinden und panischen Angst vor der Wirklichkeit“. Fassen wir Lukács zusammen: In Kafkas Werken hat der Mensch Angst vor der Realität, da sie von einem transzedenten Nichts bestimmt wird, das unverständlich und zugleich unveränderbar ist.”

No Congresso de 1963 em Liblice, aspectos da posição lukacsiana são mantidos, mas surge um apelo para uma leitura mais profunda da obra de Kafka, problematizando o seu potencial de contribuição para um enfoque mais crítico da sociedade contemporânea. Novamente é Roman Karst quem apela para o bom senso dos críticos soviéticos, insistindo para que eles percebam que Kafka escrevera em nome da humanidade, tendo sofrido na literatura aquilo que o ser humano concreto sofria em sua própria existência. Neste sentido, Ernst Fischer, crítico e membro do Comitê Central do Partido Comunista Austríaco, pede que os estudiosos da literatura tragam Kafka de volta do seu “involuntário exílio” (“aus unfreiwilligem Exil”).

Sobre a crítica feita à obra kafkiana, é preciso, portanto, um pouco mais de atenção, pois, como apontou Eduard Goldstück a expressão “fantasia patológica” não podia ser empregada, assim sem mais, nas interpretações do que Kafka escrevera sobre as “chicanas burocráticas e as crueldades da vida pública” („bürokratische[n] Schikanen und Grausamkeiten auf unser öffentliches Leben).”<sup>155</sup> Referindo-se à conferência *La Délimitarisation de la culture*<sup>156</sup> de Jean-Paul Sartre, proferida em 1963, em que este faz uma reflexão sobre a condição humana, fundamental para a construção do mundo socialista, Eduard Goldstücker declara que a crítica socialista feita até então à obra kafkiana correspondia a um “sociologismo vulgar” (“vulgäres Soziologiesieren”).

A literatura de Franz Kafka passa, então, a ser vista como um realismo deformado, mas tão realista quanto as pinturas de Picasso e, neste sentido, as críticas feitas anteriormente às suas obras, corresponderiam a erros dogmáticos praticados por críticos marxistas. A obra kafkiana passa a ser lida como uma construção que apresenta a alienação (“Entfremdung”) do ser humano no mundo contemporâneo. Tal abordagem da obra kafkiana deve-se, principalmente, às críticas feitas por Roger Garaudy, conhecido filósofo e membro do Partido Comunista Francês<sup>157</sup>.

No ano de 1964, boa parte dos contos kafkianos, entre eles a novela *Na colônia penal*, é publicada em revistas de língua russa e ucraniana e, em 1965, surge *O processo* na União Soviética. As comemorações dos 80 anos de nascimento de Franz Kafka constituem-se em um momento rico para novas reflexões sobre a obra do autor e para o surgimento de novas edições e peças de teatro, por exemplo, em solo tcheco. O próprio Georg Lukács faz uma revisão de sua crítica ao autor:

Georg Lukács que, entretanto, durante o tumulto húngaro de 1956 fora ministro da cultura no curto governo democrático de Imre Nagys, esclareceu no ano de 1964, que Kafka era “um artista extremamente importante e que deveria ser levado a sério”.<sup>158</sup>

Como se viu, a presença de Franz Kafka na crítica literária soviética entre as décadas de 1950 e 1970 é sempre motivada por alguma crise, ou seja, as posições em torno da obra do autor tcheco são tomadas a partir de polêmicas em torno dos conceitos de “arte engajada” versus “l’art pour l’art”. As leituras de suas obras ou demonstram o quanto elas são perniciosas à formação do novo homem soviético, ou enriquecedoras da estética literária soviética.

A situação política na União Soviética, a violência e o autoritarismo crescentes vão forjando a

<sup>155</sup> Cf. BAHR, Ehrhard. Kafka und der Prager Frühling, p. 521.

<sup>156</sup> BAHR, Ehrhard. Kafka und der Prager Frühling, p. 525.

<sup>157</sup> BAHR, Ehrhard. Kafka und der Prager Frühling, p. 527-529.

<sup>158</sup> BAHR, Ehrhard. Kafka und der Prager Frühling, p. 530:

„Georg Lukács, der inzwischen Kulturminister im Imre Nagys kurzlebiger demokratischer Regierung während des ungarischen Aufstandes von 1956 gewesen war, erklärte im Jahre 1964, daß Kafka ‚ein ernstzunehmender und äußerst wichtiger Künstler‘ sei.”



desilusão de vários críticos comunistas notórios que, a partir do final dos anos sessenta, seguem deixando o partido e o próprio mundo soviético<sup>159</sup>. O destino de vários intelectuais pertencentes ao quadro pensante do regime soviético parece reproduzir as mazelas kafkianas, em especial quando se pensa no personagem Josef K., protagonista de *O processo*. *O processo* tomou forma na vida soviética e o destino de Josef K. é o mesmo destino dos intelectuais soviéticos<sup>160</sup>. Ao listar uma série de intelectuais que fizeram estudos sobre a literatura kafkiana e que foram presos ou degredados, assim se expressa o crítico Efim Etkind no seu ensaio sobre a presença de Franz Kafka no ambiente intelectual e literário soviético:

Em 1966 termina a primeira fase dos conflitos entre Kafka e a União Soviética. Quem são os homens que conseguiram uma vitória tão improvável quanto duvidosa? Todos são um Josef K.

[...]

Todos os pesquisadores de Kafka da União Soviética tiveram um destino kafkiano; são todos identificáveis com Josef K.

O fenômeno Kafka na União Soviética é extraordinário, a história da literatura universal nestes novos tempos não tem conhecimento de algo semelhante. Um escritor estrangeiro desconhecido é tomado por dissimulado companheiro combatente, sua obra torna-se clandestina, sua obra é impressa e divulgada com risco de vida, ele ganha a mais alta honraria: a proibição por parte da censura.

De modo misterioso Kafka conseguiu profetizar processos sociais e políticos e destinos humanos num país que lhe era absolutamente estranho, e refletir fielmente um futuro desconhecido em romances parabólicos. Talvez uma outra palavra seja mais adequada para isso: pré-refletir.<sup>161</sup>

A invasão da Tchecoslováquia pelos soviéticos em 1968, durante um governo autoritário e centrado nos comandos vindos de Moscou, expõe novamente a pertinência do problema Kafka nos meios intelectuais do bloco socialista. Ao mesmo tempo, a obra kafkiana – como acontecera durante os anos da ditadura nazista – parece ir se atualizando na própria política soviética, ou seja, ela ia sendo colocada ao lado dos eventos históricos e servindo para ilustrar a realidade:

O significado de Kafka em conexão com uma situação política tensa tornou-se evidente de modo simbólico, em 1968, durante a invasão soviética da Tchecoslováquia e a ocupação de Praga. Heinrich Böll, que foi testemunha ocular dos acontecimentos, assim descreveu uma cena de rua praguense: “Diante da casa onde o escritor Kafka nasceu está um tanque de guerra, o cano aponta para o busto de Kafka”. A associação do escritor Kafka com o desenrolar político na Tchecoslováquia acabou estampada nesta cena de rua fortuita. Como Heinrich Böll esclarece: “Aqui... símbolo e realidade tornaram-se congruentes.”<sup>162</sup>

<sup>159</sup> Cf. BAHR, Ehrhard. Kafka und der Prager Frühling, p. 534.

<sup>160</sup> Cf. ETKIND, Efim (1978). Franz Kafka in Sowjetischer Sicht. In: David, Claude (org.) *Franz Kafka - Themen und Problemen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, p. 233.

<sup>161</sup> ETKIND, Efim. Franz Kafka in Sowjetischer Sicht, p. 236-237:

„1966 war die erste Phase des Streits um Kafka in der Sowjetunion beendet. Wer sind die Männer, die einen so unwahrscheinlichen, wenn auch zweifelhaften Sieg errungen haben? Jeder ist ein Josef K.

[...]

Alle Kafka-Forscher der Sowjetunion haben ein kafkaesken Schicksal gehabt, sind mit Josef K. identifizierbar.

Das Phänomen Kafka in der Sowjetunion ist außerordentlich, die Geschichte der Weltliteratur in der Neuzeit kennt kaum etwas ähnliches. Ein unbekannter fremder Schriftsteller wird als getarnter Mitkämpfer aufgefaßt, seine Werke werden heimlich, unter Lebensgefahr abgetippt und verbreitet, er erringt die höchste Ehre: das Zensurverbot.

Auf geheimnisvolle Weise ist es Kafka gelungen, gesellschaftliche und politische Vorgänge und menschliche Schicksale in einem ihm völlig fremden Land zu prophezeien und eine unbekante Zukunft in parabelartigen Romanen getreu widerzuspiegeln. Vielleicht paßt ein anderes Wort hierfür besser: vor-zuspiegeln.”

<sup>162</sup> BAHR, Ehrhard. Kafka und der Prager Frühling, p. 517:

„Kafkas Bedeutung im Zusammenhang mit einer gespannten politischen Situation wurde auf symbolische Art 1968 während der sowjetischen Invasion der Tschechoslowakei und der Besetzung Prags deutlich. Auf folgende Weise beschrieb Heinrich Böll, der Augenzeuge der Geschehnisse war, eine Prager Straßenszene: „Vor Kafkas Geburtshaus stand ein Panzer, das Rohr auf die Kafka-Büste gerichtet.“ Die Verbindung des Dichters Kafka mit der politischen Entwicklung der Tschechoslowakei kam in dieser zufälligen Straßenszene deutlich zum Ausdruck. Wie Heinrich Böll erklärte: „Hier... wurden Symbol und Wirklichkeit kongruent.”

Os paralelos traçados entre a obra kafkiana e a realidade tcheca continuam sendo feitos:

Na noite de 20 para 21 de agosto de 1968 postaram-se as tropas dos países do pacto de Varsóvia sob comando soviético nas cercanias tchecoslovacas. A invasão teve todos os aspectos de um pesadelo kafkiano – apenas que era realidade. Uma nação amiga ocupava um país irmão, para defender seus cidadãos de si própria. Os inocentes eram chamados de culpados, os agressores apresentavam-se como amigos e protetores. Dir-se-ia com Kafka: “Uma gaiola foi procurar um pássaro”. Mas não era apenas nos (estados) soviéticos que esse absurdo kafkiano havia se dado: em várias cidades haviam sido arrancadas as placas das ruas, de modo a que o invasor sem o guia se perdesse – uma situação que podia vir de uma parábola kafkiana.<sup>163</sup>

Pelo que se verifica nos limites do período aqui tratado, o elemento político na recepção à literatura kafkiana, de uma forma ou de outra, sempre está presente, quer esta recepção tenha ocorrido em países de língua alemã, quer na União Soviética ou na própria Tchécoslováquia.

---

<sup>163</sup> BAHR, Ehrhard. Kafka und der Prager Frühling, p. 533-534:

„In der Nacht vom 20. zum 21. August 1968 besetzten Truppen der Länder des Warschauer Paktes unter sowjetischer Führung tchechoslowakisches Gebiet. Die Invasion hatte alle Aspekte eines kafkaeskes Alptraumes – nur war er Wirklichkeit. Eine befreundete Nation besetzte einen Bruderstaat, um seine Einwohner vor sich selbst zu schützen. Die Unschuldigen wurden schuldig gesprochen, die Angreifer gaben sich als Freunde und Beschützer aus. Um mit Kafka zu sprechen: „Ein Käfig ging einen Vogel suchen.“ Es waren aber nicht allein Sowjets, die diese kafkaeske Absurdität geschaffen hatten: In vielen Städten hatten die Tschechen alle Straßenschilder entfernt, so daß die Eindringlinge ohne Wegweiser die Orientierung verlieren mußten – eine Situation, die aus einer Kafka-Parabel stammen könnte.“

## Crítica atual

Na década de 80, percebe-se, na recepção à obra de Kafka, um certo esgotamento das leituras políticas, que criam paralelos entre as narrativas do escritor e o período nazista ou o período stalinista. Procuram-se novos enfoques. Entretanto, após 1989, ano da reunificação alemã e início do fim do bloco soviético, uma parte da crítica volta a debruçar-se sobre tal aspecto da obra kafkiana. De um certo modo, reaprecia o que foi escrito e re-posiciona-se diante do material surgido nos anos das mencionadas ditaduras e nas reflexões feitas sobre estas a partir do “filtro kafkiano”. Entre estes críticos, há que mencionar os nomes de Dietrich Wachler, Hans Helmut Hiebel, Walter Sockel, Wolfdietrich Schnurre, Walter Müller-Seidel, Joseph Vogl e Heinz-Peter Flocken.

No ano de 1981, Dietrich Wachler questiona a falta de critérios na interpretação de cunho político da obra kafkiana em seu *Mensch und Apparat bei Kafka – Versuch einer soziologischen Interpretation (Homem e aparelho em Kafka – Tentativa de uma interpretação sociológica)*<sup>164</sup>, em que, como o título sugere, o aspecto examinado é o sociológico a partir da novela *Na colônia penal*. Dietrich Wachler busca delimitar, neste ensaio, o âmbito em que a obra kafkiana permitiria paralelos entre a realidade histórica e a ficção. Segundo ele, paralelos com as narrativas kafkianas – especificamente com a novela *Na colônia penal* – só podem ser feitos sob o ponto de vista do desenvolvimento da perfeição técnica e de aparelhos programados que causam fascínio sobre fanáticos, sem que a devida importância ao especificamente humano seja dada. Assim, situações como torturas, execuções e extermínios em massa, levados a cabo por oficiais jesuítas, jacobinos, oficiais prussianos, agentes nazistas (KZ-Beamter) e especialistas em lavagem cerebral, seriam os limites nos quais poderiam ser traçados paralelos com a narrativa kafkiana.

No ano de 1983, Hans Helmut Hiebel publica *Die Zeichen des Gesetzes: Recht und Macht bei Franz Kafka (Os sinais da lei: direito e poder em Franz Kafka)*<sup>165</sup>. Neste estudo, Hiebel analisa a questão do direito, do poder/violência (“Macht”) e do desejo (“Begehren”) no mito Franz Kafka. Ou seja, o estudioso faz uma avaliação crítica de tais questões separando, por assim dizer, o joio do trigo. Analisando de modo profundo os mitos que envolvem a questão da punição e da justiça, fundamentalmente o paraíso perdido judaico-cristão e o Prometeu clássico grego, Hiebel desvela as pontes existentes entre a narrativa kafkiana e a questão da lei inscrita. A lei inscrita, inclusive, encontra um espaço privilegiado para reflexão na narrativa *Na colônia penal*, analisada pelo autor em um sub-capítulo, no qual outras novelas ou narrativas curtas kafkianas são destrinchadas. A narrativa é lembrada como a representação da lei a ser lida e experimentada na carne mesma do punido. Além disso, a narrativa permite reflexões sobre o despotismo e sobre o mito do assassinio ancestral do pai – representado na pessoa do antigo comandante da colônia –, conforme apresentado por Freud em *Totem und Tabu (Totem e Tabu)*<sup>166</sup>. O romance *O processo*, abordado em um capítulo à parte<sup>167</sup>, é referido como a construção labiríntica da lei e da conseqüente punição do ser humano. O estudo do romance apresenta a questão da cisão do eu, levada a cabo pelo narrador kafkiano e que se faz perceber também na sociedade moderna, a partir do controle sistemático da vida dos cidadãos e do rompimento dos limites entre o público e o privado. O

<sup>164</sup> WACHLER, Dietrich. *Mensch und Apparat bei Kafka: Versuch einer soziologischen Interpretation*. In: *Sprache im technischen Zeitalter*, Heft 78/15: p. 150, Juni 1981.

<sup>165</sup> HIEBEL, Hans Helmut (1989). *Die Zeichen des Gesetzes: Recht und Macht bei Franz Kafka* (2., korrigierte Auflage). München: Wilhelm Fink Verlag.

<sup>166</sup> HIEBEL, Hans Helmut. *Die Zeichen des Gesetzes*, p. 144-149.

<sup>167</sup> HIEBEL, Hans Helmut. *Die Zeichen des Gesetzes*, 180-234.

romance é analisado capítulo por capítulo, demonstrando o encaminhamento do processo sofrido por Josef K. como um criptograma do direito, uma escritura labiríntica na qual o personagem, uma vez engolfado, não tem saída. O livro de Hiebel é amplamente ilustrado, construindo ligações entre a obra literária e a arte pictórica, que também busca, em vários casos, representar aspectos da justiça e do poder/violência. Além disso, o texto dialoga constantemente com outros textos, literários ou científicos, tanto a demonstrar a atualidade dos temas abordados por Franz Kafka, como o situando entre os grandes clássicos da literatura universal.

Contudo, a análise mais completa da novela demonstrando tanto o contexto histórico no qual a obra foi escrita e publicada, como as vias interpretativas aplicadas à narrativa kafkiana, é realizada em 1986 por Walter Müller-Seidel, no seu *Kafkas Erzählung ‚In der Strafkolonie‘ im europäischen Kontext* (A narrativa de Kafka ‘Na colônia penal’ no contexto europeu)<sup>168</sup>. O autor busca, em primeiro lugar, situar a narrativa kafkiana diante dos eventos históricos do seu tempo, ou seja, dentro da existência concreta de colônias penais, tanto na Europa, quanto em outros rincões do planeta. Na sua investigação histórica, Müller-Seidel demonstra o quanto os conhecimentos jurídicos de Franz Kafka permitiram-lhe construir uma narrativa verossímil, tendo como pano de fundo descrições fundadas em livros de direito, em documentação oficial e em descrições feitas por outros escritores ou cientistas. Em seguida, considera o momento histórico amplo no qual a narrativa foi elaborada, ou seja, o contexto da Primeira Guerra Mundial, marcado pela evolução técnica utilizada nos campos de batalha e a própria atmosfera sombria que envolveu a realidade pessoal de Franz Kafka, tendo como pano de fundo a cidade de Praga. A partir da página 146 de seu livro, Müller-Seidel estuda mais profundamente o caráter dito profético na novela *Na colônia penal*, fazendo menção a autores que leram a narrativa kafkiana tendo como referência os funestos acontecimentos do século XX, em especial a ascensão nazista e o holocausto judeu (Shoah)<sup>169</sup>, tais como Theodor Adorno, Walter Benjamin, Hans Egon Holthusen, Walter H. Sokel e Wolfdietrich Schnurre. Adorno e Benjamin teriam refletido, segundo Müller-Seidel, com certa profundidade sobre os sinais proféticos presentes nos textos de Franz Kafka. Hans Egon Holthusen, ainda segundo Müller-Seidel, comenta, em 1951, a obra kafkiana no seu livro *Der unbehauste Mensch (O homem desalojado)*<sup>170</sup>, tendo em vista a holística união da burocracia e da crueldade dos anos trinta, em evidência na realidade política européia. Walter H. Sokel identifica, na opinião do estudioso, o poder totalitário e a experiência existencial como elementos da cultura do irracionalismo moderno, presentes na novela kafkiana, mas deixando claro que Franz Kafka com sua obra não é nenhum porta-voz dos campos de concentração, senão que a obra *Na colônia penal* soa como um alerta diante da realidade. Também Wolfdietrich Schnurre, no seu *Der Schattenfotograf (O fotógrafo das sombras)*<sup>171</sup>, compara os campos de concentração, considerados bestialmente simples na sua perfeita lógica mortal, com o aparato kafkiano – verdadeiro personagem principal da novela *Na colônia penal* – entendido como complicado e antiquado, nos seus arabescos floridos. A partir do levantamento de tais reflexões, Müller-Seidel tece seus próprios comentários, demonstrando o quanto ainda é pertinente uma reflexão sobre a narrativa kafkiana tendo como referência o horror nazista. Müller-Seidel interpreta a narrativa kafkiana do ponto de vista da história da deportação, buscando na história antiga (Egito, Israel, Grécia e Roma) os fundamentos para um tal procedimento judicial, lembrando que, tanto os personagens da colônia kafkiana, quanto as vítimas dos campos de concentração são pessoas deportadas, vivendo situações com muitas coisas em

<sup>168</sup> Cf. MÜLLER-SEIDEL, Walter (1986). *Kafkas Erzählung ‚In der Strafkolonie‘ im europäischen Kontext*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlangsbuchhandlung, p. 146-155.

<sup>169</sup> Cf. MÜLLER-SEIDEL, Walter. *Kafkas Erzählung ‚In der Strafkolonie‘ im europäischen Kontext*, p. 146-147.

<sup>170</sup> Cf. HOLTHUSEN, Hans Egon (1951). *Der unbehauste Mensch – Motive und Probleme der Modernen Literatur*. München: R. Piper & Co. Verlag, p. 141-142.

<sup>171</sup> SCHNURRE, Wolfdietrich (1978). *Der Schattenfotograf – Aufzeichnungen*. München: List Verlag.

comum. O uso pejorativo da expressão “deportação dos judeus” remete, ainda, a uma aceitação do povo judeu como um povo espiritualmente doente, que devia ser afastado do povo saudável. Durante a Primeira Guerra Mundial, os alemães também haviam praticado a política da deportação de pessoas como uma prática punitiva. Entretanto, a deportação de indivíduos encontra no nazismo sua forma atualizada e, diante do que há de terrível no seu objetivo, ela suplanta em crueldade o procedimento antigo. Oficiais nazistas falavam de forma mentirosa e velada em evacuação (Aussiedlung, Umsiedlung ou Evakuierung) dos judeus, tendo claro que o objetivo era o extermínio em si como solução conveniente (“günstige Losung”) para o *problema judeu* (Judenfrage). Tal manipulação *eufemística* dos termos teria sido feita pelo próprio Görings, Chefe da Polícia Secreta e apontaria para um aspecto kafkiano da ditadura hitlerista. Müller-Seidel cita ainda que um professor de Kafka, Hans Groß, publicara no ano de 1904 o livro *Die Deportation und das Strafrecht (A deportação e o direito punitivo)*, no qual ele defenderia ser necessário livrar a sociedade daqueles elementos considerados perniciosos, ou seja, aqueles que a seleção natural negativa, de alguma forma, permitira que permanecessem entre os membros não perniciosos. A solução para corrigir tal fenômeno seria a deportação<sup>172</sup>. O cinismo da afirmação é evidente, mas apontaria, nos anos vinte, para uma percepção do povo judeu como aquele povo espiritualmente doente (Juden und Geistesranke), o que justificaria, segundo Müller-Seidel a deportação do mesmo para os campos de concentração e de extermínio.

Como que a questionar um suposto desconhecimento, tanto por parte das vítimas, quanto por parte dos alemães de forma geral, dos verdadeiros objetivos de Adolf Hitler quanto ao destino ou solução final para os judeus, Müller-Seidel demonstra o quanto já estava no planejamento racional do líder nazista a pena de morte e a eliminação sumária dos inimigos, para a construção da grande nação ariana. A pena de morte estava prevista no programa do partido de 1922, sendo que no seu parágrafo 18 havia a enumeração de crimes puníveis com tal pena. Contudo, o programa do partido não era claro quanto à criminalização (undeutliche Kriminalisierung), deixando em aberto ao Estado a decisão final sobre outros crimes que poderiam ser punidos da mesma maneira<sup>173</sup>. Outro aspecto que tem tudo de kafkiano é exatamente esta criminalização obscura, deixando a porta aberta para a detenção e execução arbitrárias. A criminalização de amplos grupos humanos (Kriminalisierung ganzer Menschengruppen) – situação que pode ser reconhecida, por exemplo, no conceito de “culpa indubitável” da novela *Na colônia penal*, ou na realidade do tribunal, contra o qual não há como se defender, presente no romance *O processo* –, contudo, necessitava mais do que o que fora escrito no programa do partido, e o entendimento de uma tal criminalização perpassa a história europeia e deita raízes na história mesma do anti-semitismo. Müller-Seidel assinala que um entendimento do que se passara nos países de língua alemã serve para a construção de uma ponte entre o anti-semitismo geral e aquele que levou à deportação e morte dos cerca de seis milhões de judeus durante os anos do Nacional-Socialismo. O autor enumera eventos que ilustram bem um tal processo em curso na mentalidade alemã na década de 1920. Apenas para ilustrar, menciona-se um exemplo dado por Müller-Seidel, no qual o processo contra um agitador judeu é permeado de frases, anotadas pelo Juiz Dr. Beinert em 6 de março de 1924 do tipo: “o povo alemão reconhece cada vez mais e mais, que o judaísmo é o grande culpado por nossa desgraça, e cada vez mais pessoas percebem isso” („Das deutsche Volk erkennt mehr und mehr, daß das Judentum schwere Schuld an unserem Unglück trage und das erfassen immer weitere Kreise”)<sup>174</sup>. Em outras palavras, de um crime pessoal, passa-se para a culpabilização de todo um povo. Tanto quanto, em várias narrativas kafkianas, a culpa individual

<sup>172</sup> Cf. MÜLLER-SEIDEL, Walter. *Kafkas Erzählung ‚In der Strafkolonie‘ im europäischen Kontext*, p. 149.

<sup>173</sup> MÜLLER-SEIDEL, Walter. *Kafkas Erzählung ‚In der Strafkolonie‘ im europäischen Kontext*, p. 154.

<sup>174</sup> MÜLLER-SEIDEL, Walter. *Kafkas Erzählung ‚In der Strafkolonie‘ im europäischen Kontext*, p. 154.

dilui-se de tal maneira que é possível apenas falar em culpa ancestral – como no caso do prisioneiro da colônia penal e do personagem Josef K. –, também em grande parte da sociedade alemã, dos anos vinte e trinta, não foi mais necessário buscar uma culpa para a punição e a deportação dos judeus para os campos: para tanto basta o fato de eles serem judeus (ou homossexuais, ou ciganos, ou deficientes). O livro de Müller-Seidel corresponde, portanto, a um importante documento da fundamentação história sobre a qual a narrativa kafkiana *Na colônia penal* foi colocada em paralelo com os horrores que tiveram lugar na sociedade alemã, sob o domínio do Nacional-Socialismo. As pontes entre as descrições literárias e os eventos que se deram entre as décadas de 1920 e 1940 demonstram não só a elevada potencialidade de significados do texto literário kafkiano, como também correspondem a verdadeiras teorizações da violência, tendo como fundamento a obra literária.

Joseph Vogl publica no ano de 1990 um estudo intitulado *Ort der Gewalt: Kafkas literarische Ethik (Lugar da violência: a ética literária de Kafka)*<sup>175</sup>. O estudo de Vogl possui, em linhas gerais, a mesma fundamentação teórica de *Crítica da violência – crítica do poder*<sup>176</sup> de Walter Benjamin, pois o fundamento para um estudo crítico da violência é feito através da senda da ética. Contudo, Vogl estuda o tema especificamente na literatura kafkiana, revelando que, em Franz Kafka, na construção das imagens de violência, há uma verdadeira hipertrofia do gênero criminal ou do romance de aventura, de modo que o escritor pode ser colocado tanto ao lado de Sade (com a questão do sado-masiquismo), quanto de Nietzsche, com sua *Genealogia da Moral*. Na obra kafkiana está representada não só a origem da lei, senão que sua execução, do ponto de vista de um ato teatral, numa língua nativa inscrita e manifestada pelo corpo em um complexo social. Tal manifestação literária pode, segundo Vogl, ser sempre criada com representações de avarias, de formas de dominação, de “disciplinizações” e de técnicas punitivas, ancorando-se, desta forma, a reflexão no rumo de fatos históricos. Inicialmente a novela *Na colônia penal* é utilizada para uma explanação das relações entre o corpo e o sado-masiquismo<sup>177</sup>, em seguida, o mesmo texto é usado como fundamento para as discussões sobre a origem e a execução da lei<sup>178</sup>. As citações do romance *O processo* são mais genéricas e servem para ilustrar aspectos trabalhados em outros textos de Franz Kafka, além de *Na colônia penal*. O livro de Joseph Vogl, em síntese, busca tanto a identificação de uma teoria crítica da violência, desde a sua fundamentação ética, quanto uma ilustração dos mesmos conceitos, em descrições literárias kafkianas – busca também encontrada em outros autores, tais como Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, Sigmund Freud ou Michel Foucault.

Seguindo uma trilha bem próxima à de Müller-Seidel, mas não fazendo pontes entre a realidade nazista ou soviética, senão que, tal qual Joseph Vogl, buscando identificar uma verdadeira teoria do poder e da violência, presente na obra kafkiana, Heinz-Peter Flocken, no ano de 1991, defende em sua tese de doutorado<sup>179</sup> que os textos de Kafka situam-se no protocolo essencial de um mundo inscrito (“im wesentlichen Protokolle einer verschrifteten Welt”). O adjetivo “verschriftet” conduz à percepção de um mundo legal, fundado em leis inscritas, daí a busca de identificar uma teoria do poder nos dois textos de Kafka, nos quais a lei é inscrita com maior evidência, ou seja, *O processo* e *Na colônia penal*. Segundo a tese de Flocken, ambos os textos possuiriam, no cerne, uma verdadeira teoria do poder, sendo que, na novela kafkiana, o aspecto da lei inscrita é evidente a partir mesmo da desmetaforização da metáfora

<sup>175</sup> VOGL, Joseph (1990). *Ort der Gewalt: Kafkas literarische Ethik*. Wilhelm München: Fink Verlag.

<sup>176</sup> Cf. BENJAMIN, Walter (1986). *Crítica da violência – crítica do poder*. \_\_\_\_\_. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. (Trad.: Willi Bolle). São Paulo: Cultrix e Editora da Universidade de São Paulo.

<sup>177</sup> Cf. VOGL, Joseph. *Ort der Gewalt: Kafkas literarische Ethik*, p. 40-53.

<sup>178</sup> Cf. VOGL, Joseph. *Ort der Gewalt: Kafkas literarische Ethik*, p. 170-195.

<sup>179</sup> FLOCKEN, Heinz-Peter (1991). *Der 'Lüstling des Entsetzens' – Franz Kafkas Protokolle der Macht*. (Tese de Doutorado). Düsseldorf: Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.

jurídica: inscrever a lei significa, na novela, que o condenado terá tatuada no seu corpo a própria lei descumprida. Julgamento, esclarecimento da culpa e punição aglutinam-se num só momento e marcam indelevelmente o condenado. Mas também Josef K., o protagonista do romance, vai fazer sua *via-crucis* dentro dos labirintos da lei, representada na estrutura hierárquica sem fim e sem finalidade, fundada nos protocolos escritos dos meandros do processo. A tese de Flocken ilustra uma tendência bastante clara dos estudos kafkianos mais modernos que os relacionam com o tema da violência e da justiça, ou seja, não há mais a necessidade de relacionar os textos com algum evento histórico delimitado – as ditaduras de Hitler ou soviética, por exemplo. O que importa é a identificação, na estrutura mesma do texto, de uma teoria da violência, da justiça, do poder ou de algum outro tema que possa ser encontrado na sua escritura.

Numa linha interpretativa muito próxima da praticada por Heinz-Peter Flocken, pode ser incluído o livro *Kafka. Topographie der Macht*<sup>180</sup>, de Sylvelie Adamzik, publicado em 1992, em que também se busca uma teoria da violência de fundo nas narrativas kafkianas, violência esta identificada com o funcionamento da máquina burocrática. No estudo de Adamzik, os textos fundamentais são *O processo* e *O castelo*, cujos personagens principais – Josef K. e K. respectivamente – possuem tanto em comum, que podem ser tratados como sendo um o desdobramento do outro. Também neste estudo, a questão do protocolo, aspecto fundamental do universo jurídico, faz-se presente, como uma manifestação a mais do poder e como o aspecto mais evidente da sua burocracia.

Em 1995, num compêndio sobre a literatura kafkiana a ser aplicado no contexto escolar alemão, Karlheinz Fingerhut, ao apresentar as interpretações possíveis de *O processo*, comenta o aspecto político presente na recepção do romance kafkiano. O autor afirma que escritores no exílio durante o período do nazismo, tanto por serem socialistas como pela origem judia, relacionaram *O processo* com a própria situação em que viviam. Romances de Anna Seghers, Stephen Hermlin, Louis Fürnberg e Peter Weiss conteriam reminiscências da obra kafkiana. Também Kurt Tucholsky e Bertolt Brecht seriam autores que fizeram tal relação. Além disso, é retomada a leitura política de Hannah Arendt que reconhece na prosa kafkiana a realização concreta dos campos de concentração. Todos eles fizeram uma interpretação sociológica da prosa kafkiana, a partir da qual, por exemplo, o romance *O processo* foi lido como um espelhamento da realidade em que tais escritores, críticos ou dramaturgos estariam envolvidos durante os anos da ditadura nazista<sup>181</sup>.

No ano de 1996, investigando a questão política na obra de Franz Kafka no seu *Politik im Werk Kafkas*<sup>182</sup> (*Política na obra de Kafka*), Dusan Glisovic identifica o aparato de *Na colônia penal* como uma máquina de tortura e como uma metáfora da violência/poder (*Macht*) incontrolável<sup>183</sup>. Além disso, lembrando a afirmação de Deleuze e Guattari, segundo a qual “um homem que escreve nunca é apenas um escritor, senão que um homem político”<sup>184</sup>, Glisovic demonstra o quanto na prosa kafkiana o aspecto político não se sobrepõe, senão que se encontra de maneira discreta na estrutura formal do texto, à espera de ser identificado. Assim como à época do III Reich, a produção cinematográfica sob o controle de Goebbels não era excessivamente agressiva ou transparente, deixando vislumbrar mais um modelo a ser admirado do que propriamente algo a ser repudiado, a literatura kafkiana é sutil no seu modo de ser

<sup>180</sup> ADAMZIK, Sylvelie (1992). *Kafka. Topographie der Macht*. Frankfurt am Main: Stromfeld/Roter Stern.

<sup>181</sup> Cf. FINGERHUT, Karlheinz (1996). *Kafka für die Schule*. Berlin: Volk und Wissen Verlag, p. 128.

<sup>182</sup> GLISOVIC, Dusan (1996). *Politik im Werk Kafkas*. Tübingen: Francke Verlag.

<sup>183</sup> Cf. GLISOVIC, Dusan. *Politik im Werk Kafkas*, p. 100.

<sup>184</sup> DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Apud: GLISOVIC, Dusan (1996). *Politik im Werk Kafkas*, p. 156-157.

política. Mesmo sem escrever sobre política propriamente dita, a leitura de textos de Franz Kafka permite uma reflexão sobre a situação humana quando aviltada por estados totalitários<sup>185</sup> e, por isso, constitui-se num auxílio privilegiado quando se trata de pensar a experiência dos campos de concentração ou a truculência do Estado nazista.

Em 2002, Rainer Grübel, num ensaio intitulado *Wert, Kanon und Zensur (Obra, cânone e censura)*<sup>186</sup>, demonstra que a obra kafkiana continua a ter potencial para uma reflexão sobre a censura praticada pelos estados totalitários. O texto afirma que o controle ideológico sobre autores ou obras completas pode ter uma série de motivos, sendo um deles o conteúdo dessas mesmas obras que se, de algum modo, for contra uma ideologia dominante, sofrerá censura. Como exemplo, cita as obras de Franz Kafka tanto durante a vigência do Nacional-Socialismo, quanto do real socialismo (realexistierender Sozialismus) na União Soviética<sup>187</sup>.

A par da exposição de artigos e livros que incidem e ajudam a demonstrar a veracidade das hipóteses desta tese, há que apresentar também algumas conclusões a que chegaram simpósios promovidos pela Sociedade Austríaca de Franz Kafka, que buscaram mapear aspectos da literatura kafkiana. Os textos comentados a seguir correspondem àqueles em que as relações entre a ditadura soviética e os textos de Franz Kafka voltaram a ser postos em destaque.

No ano de 1991, durante o *Kafka-Symposium 1991, Klosterneuburg: Franz Kafka in der kommunistischen Welt (Simpósio-Kafka de 1991 em Klosterneuburg: Franz Kafka no mundo comunista)*<sup>188</sup>, a tônica das apresentações incide sobre o significado da presença da obra kafkiana nos países do antigo bloco soviético bem como sobre a recepção de suas obras em países que pertenceram ao COMECON (Polónia, países com língua servo-croata, República Tcheca, Hungria etc.). O tema do medo diante da obra kafkiana, demonstrado por críticos e membros do antigo partido comunista, é, por exemplo, o centro da atenção de Eduard Goldstücker em seu estudo “Warum hatte die Kommunistische Welt Angst vor Franz Kafka?”<sup>189</sup> (Por que o mundo comunista teve medo de Franz Kafka?). O crítico Goldstücker, ao situar a recepção mais ampla de Kafka após a Segunda Guerra, apresenta a questão central de seu texto: “... por que entre todos os escritores exatamente Franz Kafka é sentido como o inimigo mortal?” (“... warum unter allen Schriftstellern eben Kafka als der Erzfeind empfunden wurde?”)<sup>190</sup>. A resposta mais imediata parece-lhe provir da utilização da obra de Franz Kafka por críticos ocidentais para achincalhar a própria política soviética, expondo as narrativas kafkianas em paralelo com o horror e com as chicanas burocráticas do sistema stalinista. Mas, em seguida, o crítico também aponta para outras vozes. Muitas delas defendiam a importância da obra kafkiana para uma reflexão do realismo soviético e de seus objetivos.

Endre Kiss apresenta o seu texto “Kafkaesk (Die Bedeutung eines Wortes im real existierenden Sozialismus oder Franz Kafkas Prozeß gegen Josef St.)”<sup>191</sup> [Kafkiano (O sentido de uma palavra no real

<sup>185</sup> Cf. GLISOVIC, Dusan. *Politik im Werk Kafkas*, p. 157.

<sup>186</sup> GRÜBEL, Rainer (2002). *Wert, Kanon und Literatur*. In: ARNOLD, Heinz Ludwig & DETERING, Heinrich (org.) *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: DTV, p. 601-622.

<sup>187</sup> Cf. GRÜBEL, Rainer. *Wert, Kanon und Literatur*, p. 621.

<sup>188</sup> WINKLER, Norbert & KRAUS, Wolfgang (org.) (1993). *Franz Kafka in der kommunistischen Welt – Kafka-Symposium 1991, Klosterneuburg*. (Schriftenreihe der Franz Kafka-Gesellschaft 5). Wien: Böhlau Verlag.

<sup>189</sup> GOLDSTÜCKER, Eduard (1993). *Warum hatte die Kommunistische Welt Angst vor Franz Kafka?* In: WINKLER, Norbert & KRAUS, Wolfgang (org.) *Franz Kafka in der kommunistischen Welt – Kafka-Symposium 1991, Klosterneuburg*. (Schriftenreihe der Franz Kafka-Gesellschaft 5). Wien: Böhlau Verlag, p. 21-31.

<sup>190</sup> GOLDSTÜCKER, Eduard. *Warum hatte die Kommunistische Welt Angst vor Franz Kafka?*, p. 25.

<sup>191</sup> KISS, Endre (1993). *Kafkaesk (Die Bedeutung eines Wortes im real existierenden Sozialismus oder Franz Kafkas Prozeß gegen Josef St.)*. In: WINKLER, Norbert & KRAUS, Wolfgang (org.) *Franz Kafka in der kommunistischen Welt – Kafka-Symposium 1991, Klosterneuburg*. (Schriftenreihe der Franz Kafka-Gesellschaft 5). Wien: Böhlau Verlag, p. 46-61.



Socialismo ou o Processo de Franz Kafka contra Josef St.”). O estudo de Kiss se propõe a reavaliar o realismo praticado por Franz Kafka, tendo como referência o romance *O processo*, dentro da proposta estética socialista. A abreviação “St.” parece apontar tanto para o nome Stalin quanto para a palavra “System” (sistema), e tem a função de situar o escrito kafkiano dentro da proposta sistêmica de um realismo a ser utilizado para a formação do povo sob o controle socialista. A conclusão do autor é que a reflexão sobre o realismo praticado pelo escritor tcheco conduziu a uma nova concepção do próprio realismo socialista, principalmente porque o “realismo socialista, esta mais perfeita censura de todos os tempos, não era mais possível”<sup>192</sup>.

Michael Rudnitzki apresenta um ensaio, com o título “Franz Kafka in der totalitären Welt”<sup>193</sup> (“Franz Kafka no mundo totalitário”), fortemente marcado por lembranças dos tempos de juventude. No seu texto, Rudnitzki discute as várias possibilidades de abordagem do tema Franz Kafka no mundo comunista, tema central do Simpósio: a própria questão do fim vindouro do mundo socialista; Kafka como profeta do século e da realidade socialista, lembrando que vários cidadãos soviéticos, incluindo o autor do texto, poderiam contar *cento e uma* histórias kafkianas (kafkaeske Geschichte). Rudnitzki demonstra o quanto sua geração foi obrigada a receber Franz Kafka como o próprio porta-voz do modernismo burguês decadente. Na universidade, Kafka não era apresentado de um ponto de vista estético, mas de uma perspectiva ideológica, levando o autor a buscar por caminhos próprios um entendimento da obra kafkiana, inclusive fazendo traduções pessoais das narrativas<sup>194</sup>. Rudnitzki identifica a atmosfera que o envolvia no final dos anos sessenta com a da literatura kafkiana, confessando que o seu interesse pessoal pela obra de um autor tão controverso dentro da cultura soviética significou um risco, um risco por ele *traduzido* a partir das narrativas de Franz Kafka. O autor conclui, afirmando que toda tentativa do sistema burocrático do partido na União Soviética para tornar Franz Kafka um “não existente” ou, no máximo, um autor altamente ininteligível, fracassou.

O *Kafka-Symposium 1995, Das Phänomen Franz Kafka (Simpósio-Kafka de 1995, O fenômeno Franz Kafka)*<sup>195</sup> problematiza o profetismo na literatura kafkiana. Kurt Krolop dá a conhecer sua opinião sobre o tema com a palestra “Kafka als Prophet?”<sup>196</sup> (“Kafka como profeta?”) como a afirmar que a questão em torno do profetismo em Kafka não se encerrara. Em sua palestra, Krolop analisa sucintamente as relações entre Kafka e o profetismo tendo como pano de fundo a situação alemã e européia conturbada após o final dos anos 1920, com o surgimento e ascensão do nazismo. A palestra corresponde, na verdade, a um diálogo com uma outra proferida no final dos anos 1970, no *Simpósio da Sociedade austríaca de Franz Kafka* e publicada em 1980<sup>197</sup>.

O que se examinou acima permite dizer que a história das vítimas, tanto da ditadura nazista, quanto da ditadura soviética, também foi lida e entendida como uma atualização das narrativas de Franz Kafka, muito em particular, de *O processo* e de *Na colônia penal* e, mais do que isso, tais paralelos encontraram um enorme espaço em reflexões acadêmicas e críticas no âmbito do território de língua

<sup>192</sup> KISS, Endre. Kafkaesk (Die Bedeutung eines Wortes im real existierenden Sozialismus oder Franz Kafkas Prozeß gegen Josef St.), p. 57

<sup>193</sup> RUDNITZKI, Michael. (1993). Franz Kafka in der totalitären Welt. In: WINKLER, Norbert & KRAUS, Wolfgang (org.). *Franz Kafka in der kommunistischen Welt – Kafka-Symposium 1991, Klosterneuburg*. (Schriftenreihe der Franz Kafka-Gesellschaft 5). Wien: Böhlau Verlag, p. 102-109.

<sup>194</sup> RUDNITZKI, Michael. Franz Kafka in der totalitären Welt, p. 107.

<sup>195</sup> KRAUS, Wolfgang & WINKLER, Norbert (org.) (1997) *Das Phänomen Franz Kafka (Vorträge des Symposiums der Österreichischen Franz Kafka-Gesellschaft in Klosterneuburg im Jahr 1995)*. Praga: Vitalis.

<sup>196</sup> KROLOP, Kurt (1995). Kafka als Prophet? In.: KRAUS, Wolfgang & WINKLER, Norbert (org.). *Das Phänomen Franz Kafka (Vorträge des Symposiums der Österreichischen Franz Kafka-Gesellschaft in Klosterneuburg im Jahr 1995)*. Praga: Vitalis, 1997, p. 127-137.

<sup>197</sup> Cf. BORN, Jürgen (1980). Vorahnungen bei Kafka?. In: *Literatur und Kritik*: 141: p. 22-28, Februar 1980.

alemã. Esta constatação legitima o viés da investigação por nós apresentada, fundamentando a possibilidade de uma reflexão sobre o uso da obra literária kafkiana (em tradução ou no original) como instrumento ou filtro para um entendimento – ou para um determinado foco perceptivo – da realidade política brasileira à época da ditadura civil-militar. Não se pretende evidentemente um *utilitarismo redutor* da literatura, senão que uma determinada postura crítica partilhada por nomes fundamentais da crítica literária do século XX.

A discussão sobre a censura e o controle da obra de arte literária, embora em grau menor, mas igualmente presente na ditadura civil-militar brasileira, permite a construção de pontes que unem os terríveis eventos históricos ocorridos sob as forças nazistas e soviéticas e também os desmandos autoritários que tiveram lugar no Brasil entre as décadas de 1960 e 1980. As três situações – e outras que poderiam ser a elas somadas – podem ser classificadas de kafkianas, em algumas de suas nuances.

# Capítulo 03

## Testemunhos brasileiros



# Testemunhos de recepção reprodutiva, informativo-crítico-valorativa e produtiva

O que vimos e ouvimos nós vos anunciamos,  
para que também vós tenhais comunhão conosco.

(1 Jo, 1,3)

## Traduções brasileiras de *O processo* e de *Na colônia penal* e seu acolhimento na imprensa durante e depois dos anos da ditadura.

É um fato que o número das interpretações das obras de Kafka como filtros perceptivos da realidade brasileira durante o tempo da ditadura, particularmente os livros escolhidos como corpus de nossa pesquisa, pode ser considerado tímido se comparado ao número das interpretações de cariz semelhantes surgidas após a década de oitenta. Isto encontra explicação através de dois fatos. De um lado, há a considerar a própria existência da censura surgida após a instauração do AI-5 e que perdurou até o início da segunda metade da década de 1970. A partir desta data e já no governo de Ernesto Geisel é possível encontrar textos profundos sobre o assunto. De outro lado, há que levar em conta o distanciamento histórico da realidade da própria ditadura que se encerra consensualmente com a eleição de Tancredo Neves e a posse do presidente José Sarney em 1985. A partir de então, mais textos reflexivos sobre esta realidade vêm a lume.

O presente capítulo abre-se para um território de potenciais pesquisas por demais amplo que, evidentemente, não nos propomos a explorar ou analisar na íntegra<sup>198</sup>. Interessa a esta tese apenas identificar um número representativo de testemunhos de recepção que comprovem as hipóteses por nós levantadas e evidenciadas.

O romance *O processo*, recorde-se, foi traduzido pela primeira vez, para o português na variante brasileira por Torrieri Guimarães em 1964 e fez parte do projeto da editora Livraria Exposição do Livro, que pretendia lançar toda a obra disponível de Franz Kafka no Brasil.<sup>199</sup>

O ano da primeira tradução de *Der Proceß* coincide com a implantação no Brasil do regime ditatorial civil-militar. Conforme se afirmou anteriormente, ao se analisarem aspectos do romance kafkiano em paralelo com a situação política brasileira do final dos anos sessenta e começo dos anos setenta, há um progressivo controle sobre a produção jornalística e intelectual e o cerceamento da liberdade política, com uma maciça intervenção nas decisões do Congresso Nacional, até mesmo o seu fechamento com a implantação do AI-5, quando começa a haver mais fortemente a cassação de mandatos, torturas, pri-

<sup>198</sup> Os dados deste levantamento encontram-se na Pesquisa de Iniciação Científica (Fapesp, relatório final entregue em novembro de 1998): *A Recepção de Kafka em São Paulo: corpus e primeiras interpretações - Parte II*. Pesquisador Eduardo Manoel de Brito, e *A Recepção de Kafka em São Paulo: corpus e primeiras interpretações - Parte I*. Pesquisadora Maria Célia Ribeiro Santos. Orientação de Celeste Henriques Marquês Ribeiro de Sousa. Este levantamento tem sido atualizado pelos pesquisadores.

<sup>199</sup> Obtivemos esta informação em entrevista com Torrieri Guimarães (28/03/2003). Segundo ele, o editor chamava-se Eli Behar, era judeu e conhecera Max Brod, o testamentário oficial de Kafka. Behar teria negociado diretamente com Brod os direitos autorais dos livros de Franz Kafka para a tradução no Brasil.

sões e exílio de intelectuais e políticos. É este ambiente de progressivo medo e silenciamento e de burocratismo cada vez maior que recebe as primeiras traduções das obras de Franz Kafka, entre elas, *O processo* e *Na colônia penal*.

A tradução do romance feita por Torrieri Guimarães será reeditada, ainda, como já se disse, pela Editora Tecnoprint em 1966 e pela Editora Hemus em 1969 e pela Editora Abril em 1979. Além da tradução levada a cabo por Torrieri há os seguintes registros de tradução durante os anos da ditadura militar: em 1971, por Marques Rebêlo, pela Tecnoprint; em 1975, por Torrieri Guimarães, pela Abril; em 1977, por Manoel Paulo Ferreira e Syomara Cajado, pelo Círculo do Livro.

A tradução do romance feita em 1977 por Manoel Paulo Ferreira e Syomara Cajado inova ao trazer incluídos os prefácios escritos por Max Brod para a primeira, segunda e terceira edição da obra. Os prefácios escritos por Brod não contêm análises da obra, senão que justificam a sua desobediência em não destruir os textos kafkianos, segundo uma ordem dada pelo próprio Franz Kafka, e apresentam comentários sobre a ordenação dos capítulos do romance, bem como inserções de passagens e capítulos inacabados nas edições posteriores à primeira edição alemã. A tradutora Syomara Cajado ainda assina sozinha em 1985 uma tradução do romance editado pelo mesmo Círculo do Livro, apesar de a tradução ser a mesma de 1977.

O romance *O processo* é uma das obras mais reverenciadas de Franz Kafka junto ao público brasileiro. É possível afirmar que, quando no Brasil se faz uso do adjetivo “kafkiano” para descrever acontecimentos políticos e mazelas judiciárias, o personagem kafkiano Josef K. é a fonte primeira de inspiração. Isso não significa, contudo, que *O processo* seja um romance lido por todos os que fazem uso do adjetivo “kafkiano”. Na verdade, como acontece em mais de cem línguas modernas, “kafkiano”<sup>200</sup> é um adjetivo presente na língua formal dicionarizada para caracterizar alguma situação que possua semelhança profunda ou remota com o processo vivido pelo personagem kafkiano. Em outras palavras, a pessoa que utiliza o adjetivo não necessariamente conhece e está se referindo às vicissitudes do personagem Josef K. Em alemão há mesmo dois adjetivos para referir a diferença apontada: “kafkasch” (para “kafkiano” como pertencente à obra de Kafka) e “kafkaesk” (para “kafkiano” como pertencente ao âmbito semântico do absurdo).

A primeira versão em português do Brasil para a novela *Na colônia penal* também foi feita por Torrieri Guimarães, no ano de 1965, para a editora Exposição do Livro e as balizas político-culturais brasileiras da recepção deste texto no Brasil são praticamente as mesmas identificadas para *O processo*. É importante salientar, no entanto, que a novela não foi publicada isoladamente, senão que como parte de uma coletânea intitulada *A colônia penal*. Esta edição traduzida e organizada por Torrieri Guimarães corresponde a uma miscelânea de textos kafkianos, numa ordem pensada pelo tradutor, incluindo obras de vários e diferentes períodos da produção do autor tcheco e de diferentes matizes. A edição, portanto, não prima por uma orientação de cunho crítico-literário. Além disso, o tradutor não leva em conta a ordenação dos textos incluídos, de tal modo que o leitor crítico fica desorientado, acreditando terem sido os agrupamentos, levados a cabo pelo tradutor, organizados pelo próprio Franz Kafka em vida, o que não é verdade. A novela *Na colônia penal*, por exemplo, que foi publicada como edição isolada por Franz Kafka, encontra-se incluída no agrupamento *Um médico rural – relatos breves*. Esta questão do

<sup>200</sup> Cf. BRADBURY, Malcolm (1989). Franz Kafka. \_\_\_\_\_. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, p. 215-238.

ordenamento dos textos é sobremaneira importante, visto que Franz Kafka considerava a ordenação dos textos, ou seja sua lógica interna, um elemento constitutivo da própria obra. Some-se a isso o fato de que a narrativa *Na colônia penal* é uma novela e não se encaixaria no agrupamento “relatos breves”.

Assim como no caso do romance *O processo*, Torrieri Guimarães não é o único, no Brasil, a traduzir a novela *Na colônia penal* durante os anos da ditadura. O texto também é traduzido por A. Serra Lopes, no ano seguinte, em 1966, e está presente na antologia *Os melhores contos de Kafka*, publicada pela Arcádia. Leandro Konder, crítico marxista, faz da novela uma outra tradução em 1969, incluída na coletânea *A Metamorfose / Na colônia penal / O artista da fome*, publicada pela Civilização Brasileira.

Além disso, durante as décadas de sessenta, setenta, oitenta, os textos de Torrieri Guimarães continuam a ser editados. Já em 1969, por exemplo, *A colônia penal* volta a ser publicada, agora pela Ediouro. E, surpreendentemente na década de noventa, porque a essa altura já existiam as traduções de Modesto Carone a partir do original alemão. Sem dúvida, tal número de traduções atesta um interesse crescente do público, submetido a um regime ditatorial, pelas obras do autor tcheco.

De fato, a referência para a tradução dos textos de Kafka durante o período da ditadura é Torrieri Guimarães, visto ser ele quem estava à frente do projeto formal de traduzir toda a obra de Kafka para o português do Brasil pela editora Livraria Exposição do Livro<sup>201</sup>. Além disso, tendo em vista que suas traduções foram reimpressas e que, numas tantas ocasiões, editadas por outras editoras, é bastante lógico que as versões mais disponíveis fossem as assinadas por Torrieri Guimarães e que toda uma geração que viveu sob a ditadura e que não lia Kafka em outra língua que não a portuguesa do Brasil, praticamente teve seu contato com Kafka só através de tais versões brasileiras.

Só em 1983 vêm a lume os primeiros textos de Franz Kafka traduzidos diretamente do alemão como um labor especial de Modesto Carone, professor e crítico literário. O Brasil vive, então, um período de distensão: a ditadura chega ao fim em 1984, com a eleição ainda indireta de um civil – Tancredo Neves - para ocupar a Presidência da República, as liberdades estão, em princípio, restabelecidas e, no âmbito intelectual, procede-se a uma reflexão sobre os desatinos cometidos.

Do mesmo modo que Torrieri Guimarães se transformou numa referência, quando se considera a tradução sistemática da obra do autor de origem tcheca nos anos sessenta e setenta, também Modesto Carone passou a ser uma referência – pelo menos até os primeiros anos do século XXI – para as traduções da obra de Franz Kafka feitas diretamente do alemão. Modesto Carone traduzira no começo dos anos setenta o estudo fundamental *Kafka: pró e contra*, de Günter Anders, a partir do original em língua alemã. Os textos traduzidos anteriormente ao trabalho de Modesto Carone – considerados duplamente infieis, por serem traduções e por serem traduções a partir de uma segunda língua que não a original – são execrados pela imprensa e pelos críticos de literatura e comentadores em geral. A pureza da escritura de Kafka somente seria possível de ser lida em português numa construção de uma língua intermediária entre o português atual e o alemão cartorial de Franz Kafka, daí a importância de um tradutor que conhecesse profundamente tanto os labirintos próprios da língua germânica, quanto à intencionalidade do autor dos textos originais. Os textos de Franz Kafka, traduzidos por Modesto Carone são sempre posfaciados, ocasiões nas quais o tradutor busca dar conta, diante dos leitores, do seu laborioso trabalho

<sup>201</sup> Esta entrevista encontra-se transcrita ao final deste trabalho em “Anexos”.

de tradução, deixando claro que não é uma simples transposição do alemão para o português, mas de construções lingüísticas que equivaleriam aos labirintos lingüísticos de Franz Kafka.

Quanto ao romance e à novela em pauta, do ponto de vista da tradução a partir dos originais em língua alemã, verifica-se que há respeito pela cronologia da publicação dos originais, ou seja, Modesto Carone traduz primeiramente *A colônia penal* (1986), numa edição na qual inclui a narrativa *O veredicto* e, no ano de 1988, Carone dá a conhecer ao público brasileiro sua versão do romance *O processo*. Ambos os textos são publicados pela Editora Brasiliense. Em 1991, o volume contendo as duas novelas já estava na sua terceira edição e o romance, já no ano de lançamento no mercado editorial (1997) havia sido sete vezes reimpresso.

A presença da obra de Franz Kafka no Brasil, concretizada através de traduções, é marcada, *grosso modo*, por dois grandes *booms*: um processa-se durante os anos sessenta e atravessa os chamados anos de chumbo da ditadura civil-militar (pós-instauração do AI-5 e primeira metade dos anos setenta) e compreenderia uma primeira leitura do mundo kafkiano; outro desenvolve-se a partir da chamada distensão e englobaria uma segunda leitura, reflexiva, desse mesmo mundo, o que fortalece os laços da associação que pretendemos estabelecer entre ambiente político brasileiro e traduções da obra de Kafka no país, já que, no primeiro momento, pode-se inferir da correspondência entre aumento de violência política e aumento de interesse pela leitura de Kafka uma superposição de realidades afins: lia-se pelo filtro do imaginário de Kafka, veiculado na tradução de suas obras, o que se vivia na realidade. No segundo momento, lê-se Kafka para, através da estratégia da comparação, se poder racionalizar o que se viveu, para dar à memória a possibilidade de uma organização própria que facilite a re-elaboração dos medos. Estamos, é claro, nos limitando às leituras realizadas a partir do filtro político das obras, apesar de sabermos que outras foram feitas durante os dois grandes *booms*<sup>202</sup>.

### Recepção informativo-crítico-valorativa

Bem antes de haver à disposição do público leitor obras de Kafka em tradução brasileira, já se falava, entretanto, de Kafka e já se publicava sobre Kafka no país.

Conforme carta de Antonio Candido a nós endereçada em 31 de julho de 2002, há, por volta de 1939, em certo segmento do meio intelectual brasileiro, um sentimento de entusiasmo pela obra de Franz Kafka, entusiasmo esse despertado pelo físico e professor da Universidade de São Paulo, Mário Schemberg que trazia os textos de Kafka em tradução francesa para um grupo de amigos. O grupo era formado por Antonio Candido, Gilda de Moraes Rocha, Paulo Emílio Salles Gomes, entre outros. O primeiro livro lido pelo grupo foi *La Métamorphose*, numa coletânea de cerca de dez narrativas curtas, editada por Alexandre Vialatte. O romance *El Proceso* é por ele lido no começo de 1941, numa edição em espanhol, sendo que nesse momento, o grupo de estudantes já procura por conta própria os textos de Kafka, para tecer considerações em grupo a respeito das leituras. Mas só em 1942 vem a lume no Brasil o primeiro texto crítico sobre Kafka. Trata-se de um ano em que a Alemanha e a Europa ainda estão em guerra. O *Reich* acredita que sairá vitorioso e que a *Weltanschauung* nazista será imposta ao mundo. A higienização racial e cultural é realizada com vigor máximo em todos os territórios considerados do

<sup>202</sup> Segundo nosso ponto de vista, as leituras sob o filtro psicológico, filosófico existencialista, estético ou historiográfico foram praticamente estudados à exaustão, em especial, nos países de língua alemã.



*Reich*. No Brasil, durante os primeiros anos da guerra, o nazismo é visto e recebido com uma certa simpatia por parte do governo de Getúlio Vargas. O regime chega a negar o visto a alguns judeus. Nos últimos anos, todavia, o regime passa a apoiar os Aliados, colocando-se contra a Alemanha. Muitos refugiados alemães encontram, contudo, acolhida no país<sup>203</sup>. É neste ambiente político, portanto, que Carpeaux publica o texto “Franz Kafka e o mundo invisível” no jornal carioca *Correio da Manhã*, em janeiro de 1941<sup>204</sup>. Segundo carta de Antonio Candido, a única pessoa do seu grupo de amigos que deve ter lido este ensaio, à época da publicação no jornal, foi Paulo Emílio Salles Gomes, “que tinha o hábito de comprar os jornais cariocas”. Carpeaux, no seu texto, apegase, contudo, à tradição de interpretação religiosa do romance de Kafka, afirmando que o romance kafkiano é uma apologia, na qual, sob o véu de uma alegoria, está sendo representada a “acusação contra a justiça do tribunal divino”. O crime cometido pelo protagonista Josef K. – o qual Carpeaux insiste em afirmar que se chama na obra de Kafka, “simplesmente K.”, confundindo-o, talvez, com o protagonista de *O castelo* – é o pecado original e a prisão é “o signo da predestinação”. O texto de Carpeaux representa a primeira abordagem crítica “oficial” e documentada dos estudos sobre Franz Kafka no Brasil, colocando o escritor como um dos grandes expoentes da literatura universal e relacionando-o com inúmeros outros autores, tais como Tchecov, Kleist e Hoffmann, além de citar a admiração de André Gide pelas obras em pauta, sem explorar em seu ensaio qualquer tipo de relação com o entorno em que as obras foram produzidas.

Por volta do ano de 1946, sabe-se que Antonio Candido tem acesso à novela *Na colônia penal*, num volume francês, que contém outras narrativas, como *A Construção da Muralha Chinesa*, aforismos, trechos do diário e outros escritos. (O crítico não menciona quem mais, além dele, leu este texto naqueles anos).

Nesta fase, que poderíamos considerar como introdutória à recepção da obra de Kafka no Brasil, isto é, no período anterior ao aparecimento das traduções, o período que vai de 1939 a 1956, além da apreciação emitida por Carpeaux, percebem-se duas vertentes predominantes nos textos surgidos na imprensa paulista<sup>205</sup> que cita Franz Kafka: há, por um lado, comentários sobre obras ou reprodução de estudos sobre Kafka publicados no exterior e, por outro, a literatura de Kafka como referência para outros autores, mostrando algo de “kafkiano” nos textos literários contemporâneos à época. Tanto uns como outros, estes textos são muito incipientes, faltando-lhes conteúdo que demonstre leituras mais aprofundadas. Há, de forma geral, a percepção de novidade, mas parece que os articulistas citam autor e obra mais por ouvirem falar, do que propriamente por uma leitura dos textos em si<sup>206</sup>. Durante a década de 1940, por exemplo, não foi encontrada nenhuma menção à obra *Na colônia penal* na imprensa paulista investigada (*Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*) e as menções ao romance *O processo* são superficiais.

1956 marca o surgimento da primeira tradução de uma obra de Kafka em terras brasileiras, com a publicação de *A metamorfose* e o começo de uma outra fase que se espalha pelos anos sessenta e setenta. Com a tradução sistemática da obra kafkiana a partir da década de sessenta e, diante da realidade da ditadura civil-militar brasileira, isto é, diante de uma intensificação da violência nos porões da polícia política, cada vez mais acirrada por parte dos mantenedores do governo, bem como de um crescente

<sup>203</sup> CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (2001). *O anti-semitismo na Era Vargas. Fantasmas de uma geração (1930-1945)*. São Paulo: Perspectiva.

<sup>204</sup> Este mesmo artigo viria a ser republicado no livro do mesmo autor intitulado *A cinza do Purgatório – Ensaio* (CARPEAUX, Otto Maria (1942). *Kafka e o mundo invisível*. \_\_\_\_ *A cinza do purgatório – Ensaio*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil).

<sup>205</sup> Consideramos os textos publicados pela imprensa paulista uma amostragem representativa da recepção da obra de Kafka no Brasil.

<sup>206</sup> O material recolhido e organizado sobre esta recepção aguarda oportunidade de publicação.

silenciamento e de um progressivo silêncio, vários críticos da obra de Franz Kafka passam a encontrar, nas descrições do autor de origem tcheca paralelos com a realidade político-social brasileira. A produção de literatura dita secundária aumenta tanto na chamada imprensa especializada, representada por revistas e jornais acadêmicos, quanto na imprensa não especializada, representada em nossos estudos pelos dois jornais e de maior circulação no Estado de São Paulo, nomeadamente *O Estado de São Paulo* e a *Folha de São Paulo*, e pelas duas revistas não acadêmicas, de alcance nacional, surgidas nos anos da ditadura brasileira, a saber *Veja* e *Isto é*. Portanto, verifica-se também, no âmbito da recepção informativo-crítico-valorativa, um primeiro *boom* kafkiano que se estende *grosso modo* pelos anos sessenta, por assim dizer, em simultâneo com as traduções de Torrieri Guimarães. Trata-se de artigos, notas, comentários que ainda chamam a atenção do leitor para o caráter religioso, freudiano, existencial, metafísico dos textos em pauta. O segundo *boom* kafkiano, no âmbito da recepção informativo-crítico-valorativa, inicia-se com as traduções de Modesto Carone, já nos primeiros anos da democratização brasileira, ou seja, a partir de 1985, quando há uma certa mudança no foco interpretativo da crítica jornalística, pois ainda que continuem as interpretações de índole religiosa, freudiana ou existencialista da obra de Kafka, passa a haver uma depuração maior do valor literário mesmo da obra, ou seja, a percepção estético-literária ocupa o lugar predominante. Ao mesmo tempo, a abertura do regime permite uma aproximação de viés político à obra, uma apreciação mais evidente do que aquela que se fizera nos anos da ditadura e, neste sentido, a obra kafkiana passa a ser apreciada como uma escritura que permite paralelos com os desmandos autoritários recentemente ocorridos no Brasil.

Os textos críticos que corroboram as hipóteses levantadas nesta tese e, que, portanto, ajudam a demonstrá-las, surgem de forma encoberta durante os primeiros anos da década de setenta e, explicitamente, durante os anos da abertura política, iniciada já no final dos anos setenta e concluída com a eleição de Tancredo Neves, portanto um civil, para o cargo da presidência da República. Ou seja, tais textos estão presentes, embora com repercussões variadas, tanto no *primeiro boom* da recepção informativo-crítico-valorativa kafkiana, quanto no segundo. Tudo leva a crer, portanto, que é no final dos anos sessenta e começo dos anos setenta que se forma, no Brasil, a idéia de caracterizar o momento político vivido através da expressão “universo kafkiano”, opinião partilhada pelo tradutor Modesto Carone, conforme apresentaremos no capítulo seguinte a este.

No campo da crítica literária kafkiana produzida em livros, a obra de Leandro Konder *Kafka – vida e obra*, de 1966, ocupa um lugar fundamental. Neste livro, há um capítulo específico sobre *Na colônia penal* que se inicia da seguinte maneira:

Penetrando com seu olhar arguto e sensível, nas mazelas da sociedade em que vivia, Kafka pôde enxergar nela, em germe, deformações que nos anos seguintes viriam a se manifestar de maneira mais direta, mais clara, e em escala internacional.

Ele soube ver no burocrata disciplinado e desumanizado da acanhada monarquia dos Habsburgos, em potencial, os carrascos militares do Terceiro Reich de Hitler.

O texto parte da idéia de que o olhar de Kafka era arguto o suficiente para, descrevendo o que via, perceber o que estava oculto sob as aparências. O imaginário poético de Franz Kafka, ou o seu “profetismo” é, desse modo, analisado de um ponto de vista sociológico e histórico, não gratuito, focalizado na realidade vivenciada por Franz Kafka, e nos anos de vigência do nazismo. O texto de Kafka é usado como espelho de realidades políticas violentas.

Um enfoque de cariz político das obras de Kafka, ainda que não trabalhando com a realidade nacional, também é encontrado, por exemplo, num artigo de Nogueira Moutinho, crítico do Caderno “Ilustrada”, do jornal *Folha de São Paulo*. Em texto publicado em 16.09.1968 à página 3, intitulado “Este admirável mundo novo”, o articulista utiliza, pela primeira vez na grande imprensa, o adjetivo “kafkiano” com uma abordagem exclusivamente política, sem remeter, porém, a alguma obra específica do autor de origem tcheca. A ocasião para tal uso foi a resenha do livro *O novo Estado industrial*, de Keneth Galbraith, no qual a situação do mundo dividido entre duas potências (EUA e URSS) levaria a conseqüências funestas, pois a situação do mundo seria individualmente shakespeariana (lembrando o dilema de Hamlet) e “coletivamente kafkiana”. Em outras palavras, o adjetivo aparece se auto-explicando e caracterizando um estado de desordem política mundial.

No começo da década de 1970, quando o endurecimento das forças repressoras da ditadura civil-militar brasileira se faz evidente, como uma conseqüência direta do AI-5 de 1969, aparece publicado no jornal *Folha de São Paulo*, Caderno “Ilustrada”, de 05.03.1970, à página 24, um questionário curioso para testar o nível de cultura do leitor, questionário esse tirado de um “teste” formulado pela escola preparatória para vestibulares MED de São Paulo. O questionário apresenta um trecho que resume a prisão de Josef K. no romance *O processo*. Seguem-se 5 respostas, entre as quais apenas uma identifica a procedência do excerto, tal como segue:

“A prisão de Joseph K. ocorreu sem que tivesse cometido crime algum. Joseph K. fica sabendo que foi acusado, mas não vem a saber por que nem por quem.” Tal trecho pertence à obra de Kafka:

- a) A sangue Frio ( ); b) O Caso Dreifus ( ); c) Kaputt ( );  
d) O Processo ( ); e) Metamorfose ( ).

O teste realça tanto o grau de penetração do romance mais cultuado de Franz Kafka junto ao público brasileiro até o final da década de 1990, quanto oferece um resumo da situação considerada exemplar do que se convencionou chamar “situação kafkiana”. Tal recorte em meio a tantos outros possíveis, mas silenciados, no âmbito da obra do autor, pode ser considerado sintomático de uma maneira de ler a realidade política brasileira da época, reconhecendo-a em projeção sobre o trecho apresentado, sem deixar de levar em conta o título das outras narrativas também a apontar, quase que por completo, para contextos politizados.

No ano de 1972, o crítico Antonio Candido faz conhecer uma interpretação sua da obra *O processo* na revista *Opinião*<sup>207</sup>. A importância e a atualidade do artigo intitulado “A verdade da repressão” podem ser medidas pelo número de vezes em que o crítico brasileiro o fez publicar: uma primeira versão em 1972; uma em 1980<sup>208</sup> e a última em 1991<sup>209</sup>. Assim cita o articulista o romance kafkiano:

Mas foi Kafka, n’*O processo*, quem viu o aspecto por assim dizer essencial e ao mesmo tempo profundamente social (da polícia). Viu a polícia como algo inseparável da justiça, e esta assumindo cada vez mais um aspecto de polícia. Viu de que maneira a função de reprimir (mostrada por Balzac como função normal da sociedade) adquire um sentido transcendente, ao ponto de acabar se tornando a sua própria finalidade. Quando isso ocorre, ela desvenda aspectos básicos do homem, repressor e reprimido.

<sup>207</sup> CANDIDO, Antonio. A verdade da repressão – *Opinião*, 11(I): p. 15-22, 1972.

<sup>208</sup> CANDIDO, Antonio. A verdade da repressão. \_\_\_\_ (1980). *Teresina etc.* São Paulo: Paz e Terra, 113-118.

<sup>209</sup> CANDIDO, Antonio. A verdade da repressão – *Revista da USP* (Dossiê Violência), 9: p. 27- 30, 1991.

Para entrar em funcionamento, a polícia-justiça de Kafka não tem necessidade de motivos, mas apenas de estímulos. E uma vez em funcionamento não pode mais parar, porque a sua finalidade é ela própria. Para isso, não hesita em tirar qualquer homem do seu trilho até liquidá-lo de todo, física ou moralmente. Não hesita em pô-lo (seja por que meio for) à margem da ação, ou da suspeita de ação, ou da vaga possibilidade de ação que o Estado quer reprimir, sem se importar se o indivíduo visado está envolvido nela. Em face da importância ganha pelo processo punitivo (que acaba tendo o alvo espúrio de funcionar, pura e simplesmente, mesmo sem motivo), a materialidade da culpa perde o motivo.<sup>210</sup>

O texto de Antonio Candido, considerando-se o momento histórico vivido no Brasil, a formação sociológica e a militância socialista do crítico, corresponde a uma denúncia contra a polícia brasileira, cuja identificação como repressora social arbitrária só é possível fazer a partir do texto de Kafka. Dito de outro modo, o crítico utiliza a literatura kafkiana – ao lado de textos de Balzac, Hugo e Dostoievski, além do filme *Inquérito a respeito de um cidadão acima de qualquer suspeita*, de Elio Petri – para tecer uma crítica histórica e datada à polícia violadora dos direitos humanos elementares do governo ditatorial brasileiro do começo dos anos setenta. A reforçar a crítica, há ainda o fato de Candido analisar no seu ensaio os métodos utilizados pela polícia para chegar à verdade que lhe interessa e lhe convém, a saber, o interrogatório, o vasculhamento do passado, a exposição da fraqueza, a violência física e moral, que também estão presentes no mencionado texto de Kafka. A polícia não deseja, segundo o crítico, a verdade do acusado, mas o surgimento de uma outra verdade, uma verdade que se amolde a seus limitados e quiçá escusos interesses ideológicos. Tal verdade só pode ser atingida através da violação da personalidade do indivíduo, perpetrada pela polícia, até lhe alcançar a dissolução dos valores, como a lealdade, a discrição, o pudor, o controle emocional, através da perícia, ou seja, das técnicas de tortura, por exemplo, e da brutalidade profissional.

O texto de Antonio Candido pode, desse modo, ser considerado o primeiro registro da utilização explícita da obra kafkiana para o entendimento de um aspecto fundamental da estrutura ditatorial brasileira que teve início no ano de 1964, mas que se manifestou na sua forma mais infame a partir do final da década de 1960 e se estendeu até a primeira metade da década de 1970.

Sintomaticamente, no começo da década de setenta, em paralelo com o embrutecimento progressivo das forças repressoras do governo ditatorial brasileiro surge uma série seguida de artigos na imprensa sobre a censura às obras de Franz Kafka nos países do bloco soviético. Em cinco artigos publicados pelo jornal *Folha de São Paulo*<sup>211</sup>, a obra de Franz Kafka é tomada como referência para uma reflexão sobre a existência nefasta da censura nos países do bloco soviético. Também neste caso, há uma relação explícita entre o conteúdo do texto literário kafkiano e a realidade externa soviética em sua conexão com a brasileira no ponto da censura<sup>212</sup>.

Em um artigo da revista *Veja* (14.02.1973, p. 87), num comentário à antologia *A solidão segundo...*, que trataria do tema da solidão em diferentes autores, tais como Ernest Hemingway, Carson Mc

<sup>210</sup> CANDIDO, Antonio. A verdade da repressão – *Revista da USP* (Dossiê Violência), 9: p. 28, 1991.

<sup>211</sup> Cf. *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada: “Kafka pernicioso”, autor não mencionado, 01.06.1973, p. 25; “Tchecoslováquia ignora Kafka”, autor não mencionado, 05.06.1974, p. 31; “Tchecoslováquia reabilitará Kafka?”, autor não mencionado, 07.07.1974, página não identificada; “Novas do universo concentracionário”, por Nogueira Moutinho, 29.08.1974, p. 42; “Revista Soviética edita Kafka”, autor não mencionado, 03.09.1974, p. 38.

<sup>212</sup> Cf. STEPHANOU, Alexandre Ayub (2001). *Censura no regime militar e militarização das artes*. Coleção História – 44. Porto Alegre: EDIPUCRS, p. 272-273.

Cullers, Franz Kafka, Ray Bradbury e Jorge Luís Borges, organizado por Hermenegildo de Sá Cavalcanti, o articulista Geraldo Galvão Ferraz menciona a obra *Na colônia penal*, incluída na seleta, como sendo:

[...] um clássico da literatura contemporânea, [...] um libelo contra o autoritarismo e a desumanização, simbolizados por uma máquina corretiva assustadora pelos paralelos que permite traçar com nosso tempo.

Neste caso, o articulista da revista, Geraldo Galvão Ferraz, não associa o texto de Kafka ao bloco soviético, senão que aponta para o tempo presente, e tal tempo significava para os brasileiros os primeiros anos da década de setenta, sob um governo autoritário e violento.

A utilização da obra de Franz Kafka para dar forma a realidades políticas fica também patente em uma homenagem feita a Hannah Arendt por ocasião de seu falecimento, publicada no jornal *Folha de São Paulo*, Caderno de Domingo, de 14.12.1975, à página 78, por Nogueira Moutinho. Aqui é tecida a relação entre o universo literário descrito por Franz Kafka em *O processo*, em especial o capítulo intitulado *Na catedral*, e a “glosa científica” praticada pela filósofa, que buscou demonstrar como a política da mentira dos sistemas autoritários teria sido elevada a uma regra no século XX.

Em 5 e em 13 de fevereiro de 1977 saem publicados no jornal *O Estado de São Paulo* dois comentários, o primeiro sem mencionar o autor e o segundo assinado por Clóvis Garcia, sobre a encenação da peça *O processo*, uma adaptação para o teatro do romance homônimo de Kafka, num momento histórico que já não correspondia ao mais sombrio da ditadura brasileira, o que leva a crer que tanto a adaptação do romance quanto os comentários parecem ser um sinal de que uma abertura política já permitia críticas mais diretas ao regime. Trata-se de uma peça dirigida por Celso Nunes no Teatro Oficina. Embora a peça receba críticas dirigidas ao cenário, que seria pesado e carregado, ao trazer ao palco o ambiente de um cortiço brasileiro, desviando a atenção do espectador do texto falado, o protagonista da peça vive uma situação idêntica à do personagem Josef K. no romance de Kafka *O processo*. A transferência do mundo imaginário do romance de língua alemã para o mundo imaginário do teatro brasileiro é manifesta. Além disso, no primeiro comentário é reproduzida a opinião de Paul Betti, o ator principal, que acaba por fazer a ponte entre a realidade do teatro e a vida, ao declarar que, na peça, trata-se de “incorporar o mundo kafkiano à nossa realidade, num espetáculo contundente e oportuno”.

Também, num artigo escrito, curiosa e sintomaticamente sem título, por Josué Guimarães para o mesmo jornal em 01.10.1978, é possível perceber um ambiente mais aberto para as críticas ao governo. Em cima de uma foto de barata, foto esta que, no fundo funciona como título, numa referência à obra *A metamorfose*, o articulista escreve o seguinte:

De Brasília informam que após a votação no Colégio Eleitoral, os meninos desfilarão pelas avenidas principais abanando para o público (que ficou proibido de votar) com artísticas bandeirinhas do Brasil. E a seguir os jornais de todo o mundo dirão que venceu o candidato do governo, sendo derrotado o candidato da oposição. Se Kafka fosse vivo teria matéria para escrever dez novos romances.

Não há aqui meios-termos. Franz Kafka é explicitamente tomado como referência para uma crítica à política brasileira nos últimos anos da década de 1970. Aquilo que era mencionado nas entrelinhas ocupa agora o centro da questão: a eleição indireta, a propaganda nacionalista e a manipulação dos votos indiretos. O absurdo literarizado por Franz Kafka vive na política brasileira.

Em 19 de abril de 1978, com os novos ventos democráticos soprando timidamente sobre o Brasil, a revista *Veja* publica na página 97 a resenha do livro *Constituinte*, de Freitas Nobre, escrita por Augusto Nunes, que também se serve de Kafka para traduzir a realidade política do país:

Enfim, resgatado dos anais do Congresso, o discurso é enriquecido por kafkianos apartes do deputado Cantídio Sampaio, da Arena de São Paulo, negando enfaticamente a existência de quaisquer restrições à imprensa brasileira.

Percebe-se claramente que o adjetivo kafkiano encontra-se plenamente incorporado ao espírito político crítico e irônico brasileiro. Os “kafkianos apartes” são uma ironia fina e, à época, erudita, que dão nome à situação política brasileira. Não há aí nenhuma ponte entre o termo e algum personagem literário, a expressão descola-se da sua origem e segue um caminho próprio.

Num artigo de Luis Carlos Maciel, intitulado “Teatro: sem chateação”, e publicado pela revista *Veja*, em 17.01.1979, na página 71, o tema é a peça de Bráulio Pedroso *As gralhas*. Contrapondo-se ao teatro superabundado de recursos do diretor Celso Nunes, a peça teatral escrita por Bráulio Pedroso no começo dos anos setenta, chega aos palcos cariocas em 1979 com poucos recursos, mas com um texto de alta qualidade. A peça, que estava sendo prometida desde o final dos anos sessenta, é finalmente montada sob a direção do então estreante diretor Marcos Paulo, conhecido ator da televisão brasileira. Sobre as relações políticas explícitas no texto, eis um comentário do diretor da peça, reproduzido pelo articulista:

Era o que eu queria ver no palco [...]. Afinal de contas, o Brasil é um país kafkiano: pode haver, por exemplo, coisa mas kafkiana que o Mário Henrique Simonsen do Ministério do Planejamento? Descobrimos isso durante o trabalho: os extremos se tocavam e vimos que o absurdo expressava de maneira justa nossa realidade.

Torna-se impossível, apenas através do texto, identificar o que haveria de kafkiano no ministro do Planejamento, comentário por demais datado para significar algo para a situação política brasileira dos tempos atuais. Mas é possível imaginar que, na pessoa do ministro, é colocada em foco toda a estrutura do governo de então, com seu discurso modernizante de abertura democrática, convivendo pacificamente com ferrenhos defensores do sistema autoritário, bem como com a riqueza ostensiva de uns poucos chocando-se com a pobreza absoluta de um enorme contingente de pessoas.

Em 27 de dezembro de 1981, isto é, num tempo de “abertura gradual”, surge publicado no jornal *Folha de São Paulo*, o artigo “Kafka, entre a angústia e a alienação”, de Moacir Werneck de Castro. O articulista traça paralelos entre a dicionarização do termo (ainda só registrado no dicionário *Aurélio*) e realidades não literárias. Segundo o Werneck de Castro, a língua portuguesa teria a capacidade rara de dar novos focos ao termo em questão. O termo “kafkiano”, tanto quanto o termo “biônico” – aplicado aos senadores não eleitos, portanto, artificiais, durante a vigência do regime ditatorial no Brasil, seriam exemplos da tal capacidade rara da língua brasileira. O termo kafkiano se aplicaria a aspectos da angústia e da alienação de nosso tempo, especialmente no contexto político-cultural brasileiro, no qual uma certa vontade de mudar a realidade brasileira estaria bloqueada por forças superiores, representadas especialmente pela burocracia estrutural do final dos anos setenta.

Em 29 de julho de 1981, o diretor cinematográfico Walter Salles Jr. faz publicar na revista *Isto É*, à página 12, uma resenha do livro *Tirando o Capuz*, de Álvaro Caldas, na qual tece comentários sobre a

ditadura brasileira a partir de uma relação possível entre o texto, que narra o tempo de reclusão e tortura vivenciado e sofrido por Caldas como prisioneiro político brasileiro nos anos de chumbo da ditadura civil-militar, e a narrativa *Na colônia penal*, de Kafka. A novela kafkiana, não é, contudo, apenas citada superficialmente, senão que dá todo o teor do texto da resenha, abrindo e fechando a coluna, contendo um resumo da trama kafkiana e interpretando a morte do Oficial kafkiano como uma punição do “engenhoso dispositivo mecânico”, em plena luz do dia, aludindo de modo irônico ao futuro dos torturadores brasileiros, ocultos durante os anos de chumbo da ditadura militar, como vítimas potenciais da própria máquina burocrática por eles organizada e posta em funcionamento.

Em 3 de julho de 1983, o articulista Sérgio Augusto, também no jornal *Folha de São Paulo*, no Caderno “Ilustrada”, à página 64, escreve “O profeta Kafka, um realista”, em que critica a repetida atribuição de caráter profético às narrativas de Franz Kafka. Neste artigo, o autor destaca a relação direta entre os pesadelos realistas kafkianos e os pesadelos ditatoriais burocráticos da política brasileira pós-1964, ao mesmo tempo em que afirma que tal paralelo não fora estudado ainda:

Se Kafka não tivesse chegado até nós, no pós-guerra, trazido por Otto Maria Carpeaux, e virado moda (ou praga, sem trocadilho) na passagem da década de 50 para a de 60, por certo teria-se transformado em leitura de cabeceira ou cela nos (kafkianos) anos da ditadura militar implantada em 1964, período em que, curiosamente, sumiu até das tertúlias literárias. Eis um aspecto da obra de Kafka ainda inexplorado: a repercussão no Brasil – o Brasil que ele não previu (o da sua descoberta) e o que ele de certo modo previu (o do seu relativo ostracismo).

O articulista ainda ironiza os pseudo-intelectuais que liam Kafka para ter o que falar “nos bares e nas festinhas regadas a cuba livre e hi-fi”. Na sua opinião, Kafka tornou-se uma moda entre intelectuais medíocres que o citam para estar em sintonia com o que há de moderno. Garantindo-se de não ser incluído entre estes intelectuais, o articulista afirma que foi contemporâneo da “moda Kafka”, colocando-o, ao contrário de outros leitores superficiais de sua obra, não na estante de ficção científica, ou fantasia, mas na seção de obras realistas.

Neste mesmo ano de 1983, a imprensa celebra os 100 anos do nascimento de Franz Kafka. A ocasião torna-se propícia para uma revisão das traduções feitas até então e para uma série de estudos críticos da obra do autor. O suplemento literário de 3 de julho, publicado pela *Folha de São Paulo* funciona como um marco sinalizador na recepção das obras de Franz Kafka no Brasil, não tanto pela qualidade dos artigos publicados, mas por incluir traduções de Modesto Carone que, a partir desta data, começa o projeto de verter toda a produção ficcional de Franz Kafka para o português diretamente do alemão. Os textos traduzidos por Modesto Carone, profundo conhecedor da língua e da obra kafkiana, estabelecem um paradigma a partir do qual as traduções anteriores – em especial, as feitas por Torrieri Guimarães – são consideradas duplamente infieis, por serem os textos traduzidos por um não iniciado nos labirintos kafkianos (está-se pensando na formação não acadêmico-literária de Torrieri Guimarães) e pelo fato de Guimarães fazer a tradução a partir de textos de segunda mão (não a partir do alemão, mas sim de traduções francesas).

Ainda dentro das comemorações do centenário kafkiano, o crítico e à época professor do Departamento de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, Ruy Coelho, por exemplo, no texto “Kafka e o mundo atual”, publicado às páginas 7-8 do mesmo jornal *Folha de São Paulo* de 3 de julho de 1983, também tece uma relação direta entre *O processo* de Kafka e os chamados crimes políticos perpetrados

durante a ditadura civil-militar, indo contudo além, ao estabelecer um outro paralelo entre o pesadelo existencial experimentado por K., personagem de *O castelo*, e o pesadelo que os próprios brasileiros também introjetaram ao serem obrigados a viver ou a sofrer a ditadura. Diz ele:

É afirmação banal, muitas vezes redita, que esse livro, surgido na literatura fantástica, viu-se reivindicado pela realidade tangível na vida contemporânea. A princípio, os chamados crimes políticos eram reprimidos sem qualquer forma reconhecível de processo legal, nos países em que as garantias do sistema democrático tinham sido suspensas. Nenhuma nação na atualidade prescinde inteiramente da violência policial: aquelas em que as instituições democráticas são mais frágeis não lhe podem opor a menor resistência. *O processo* não é mais a pintura de um pesadelo.

O livro porém em que sentimos mais a atualidade de Kafka é *O castelo*, pois que nos mergulhamos no mundo opressor e abafado da burocracia.

Cumpramos apontar que o tema da violência policial permanece na pauta do dia da crítica, demonstrando o quanto a estrutura violenta da polícia, em especial no Brasil – país no qual as “garantias do sistema democrático tinham sido suspensas” – continua sendo um tema válido, como o fora nos anos de chumbo da ditadura, momento no qual o professor Antonio Candido também fizera suas considerações críticas.

Paralelamente à publicação do suplemento especial do jornal *Folha de São Paulo*, o jornal *Estado de São Paulo* publica, também em 03.07.1983, o suplemento “F. KAFKA”. Os artigos acentuam, de um modo geral, a atualidade de Franz Kafka, com artigos de Leandro Konder (Kafka e nós), Bella Josef (Há quarenta anos vagueio a sair de Canaã), V. S. Princhett (A lógica de Franz Kafka), Erwin Theodor (Assustadoramente atual), Nilo Scalzo (Parábola da existência) e Luiz Carlos Lisboa (O absurdo invade o cotidiano). Especialmente os artigos de Leandro Konder e de Erwin Theodor buscam fazer pontes entre as situações descritas por Franz Kafka e a história contemporânea. Leandro Konder aponta que o aparentemente absurdo mundo kafkiano não tem nada de extraordinário e se repete “em situações que vivemos diariamente”. Para fazer tal afirmação, o crítico não usa nenhuma obra específica de Franz Kafka. O professor Erwin Theodor, ao utilizar a narrativa *Na colônia penal*, demonstra o quanto a culpa, tema central da narrativa, é uma realidade que acompanha a humanidade e permanece pulsante na sociedade moderna.

Também a revista *Isto É* dedica um texto comemorativo aos cem anos de nascimento de Franz Kafka em 06.07.1983, às páginas 53-55. O longo texto, assinado por Geraldo Mayrinck, é intitulado “Literatura. Um século de Kafka: a prosa de um profeta moderno”. Um dado interessante no artigo tem a ver com o comentário atribuído a Antonio Houaiss, segundo o qual, o uso do adjetivo kafkiano “como sinônimo do absurdo e irracional” seria tipicamente brasileiro, o que não corresponde à verdade, pois essa acepção também existe na língua alemã, como já tivemos oportunidade de ver. Além disso, o texto informa (erroneamente) que os primeiros estudos críticos brasileiros à obra kafkiana procedem, sintomaticamente, de um marxista, Leandro Konder, e de um coronel, Danilo Nunes. Há aí uma dose de ironia, já que Leandro Konder e Danilo Nunes<sup>213</sup> respondem por ideologias e lados opostos no *front*

<sup>213</sup> Sobre a obra de Danilo Nunes há um absoluto silêncio da crítica. Fora este comentário de Geraldo Mayrinck não foi encontrado nenhum artigo que comente tal obra. Com uma certa dificuldade chegamos ao texto de Nunes referido pelo articulista: NUNES; Danilo (1974). *Franz Kafka, Vida Heróica de um Anti-Herói*. Rio de Janeiro: Bloch Editores S. A., 1974. Sobre tal livro, assim se manifesta o autor em sua introdução:

“O que a seguir vamos apresentar é a vida e a obra do anti-herói Franz Kafka, condenado ao fracasso pela teimosa recusa de amoldar-se aceitando os valores do mundo, única via conduzindo ao sucesso. Obstinado em ser ele mesmo, a despeito das pressões



*político* exatamente no período da ditadura militar, elaborando estudos sobre um autor emblemático para a reflexão sobre a violência e o autoritarismo. Também isso seria kafkiano.

Em 13 de julho de 1983, uma semana após o lançamento da homenagem aos cem anos de Kafka, um artigo publicado à página 29 da revista *Isto é*, assinado por Fernando Pedreira e intitulado “Franz Kafka no Brasil”, distende o período das comemorações com uma curiosa relação:

Franz Kafka está completando 100 anos. Quase a mesma idade do ditador brasileiro Getúlio Vargas, cujo primeiro centenário foi celebrado em abril último, com um ano de atraso [...] (Vargas) terá sido talvez o político que, neste país, mais se esforçou para fazer do primitivo Estado brasileiro de seu tempo um moderno e eficiente pesadelo kafkiano.

O artigo tece, portanto, relações diretas entre a tradição autoritária da política brasileira e a situação vivenciada pelos personagens kafkianos. O importante aí é perceber que a demarcação do autoritarismo brasileiro, que encontrou sua formulação mais explícita no final dos anos sessenta e primeira metade dos anos setenta, extravasa os limites consensuais da ditadura civil-militar brasileira (1964-1984) e retorna aos anos da ditadura getuliana. Os últimos anos da ditadura brasileira serviam para colocar na ordem do dia o que fora silenciado nos anos mais cruéis da história brasileira moderna.

Nos últimos anos consensuais da ditadura civil-militar no Brasil e tecendo relações entre política brasileira durante os anos de regime ditatorial e a obra de Franz Kafka, o articulista Arlindo Machado em seu artigo “Quinze anos de Cid Moreira”, publicado na *Folha de São Paulo*, Caderno “Ilustrada” em 16.09.1984, à página 3, afirma o seguinte:

E Cid Moreira, plantado à frente do segundo vídeo como uma sentinela kafkiana, era a grande vedete desse espetáculo voltado para o seu próprio brilho... o que importava para a globo era mostrar a globo entre os eventos.

O articulista relaciona Cid Moreira, a uma sentinela da ditadura diante da verdade ocultada pela produção televisiva global e, em simultâneo, ao personagem da sentinela na narrativa *Diante da lei*, uma publicação avulsa vinda a lume quando Franz Kafka ainda era vivo, e também parte integrante do capítulo “Im Dom” (Na catedral) do romance *O processo*. Tanto quanto a sentinela kafkiana não percebe a verdadeira lei, o apresentador do mencionado jornal televisivo prestar-se-ia ao papel de obstruidor do acesso por parte do público a outras verdades que não a exclusiva do governo ditatorial.

1984 assinala o ano da eleição de Tancredo Neves e do fim da série de presidentes militares que governaram o país a partir de 1964. 1985 é o da posse de José Sarney, vice de Neves que, ao morrer tragicamente antes da posse, nunca chegou a governar. Entra-se, portanto, oficialmente, no período democrático, de liberdades e de direitos humanos assegurados e de total regressão da censura.

---

e até do isolamento a que se viu condenado, teve a inextinguível coragem de reconhecer suas fraquezas, ao invés da covardia de ignorá-las ou escondê-las para ostentar bravura. Não transigindo com a verdade, não enganou os outros nem a si mesmo, assumindo todo o absurdo da condição humana, consciente de seu desamparo face ao Universo, inabordável, gratuito e indiferente. E não obstante sua fragilidade e vacilações, transido de medo e de angústia, prosseguiu a sua caminhada solitária rumo ao Desconhecido, interrogando sempre na procura de uma justificativa para a sua vida. Sublinhando em Franz Kafka a intrepidez na covardia e a grandeza na miséria, este livro homenageia o personagem mais recentemente descoberto no palco do mundo: o anti-herói.” Ou seja, o autor permanece numa linha interpretativa que coloca a obra kafkiana como um desdobramento da vida pessoal do autor tcheco.” Além disso, não há em nenhum momento do livro a menção ao fato de que Nunes fosse militar. (Agradecemos as informações acima reproduzidas quanto ao livro de Danillo Nunes a Maria Helena Roque, portuguesa da região do Alentejo que gentilmente no-las enviou por e-mail).

No dia 6 de setembro de 1989, em artigo assinado por Tão Gomes Pinto para a revista *Isto É*, às páginas 88-89, lê-se a seguinte afirmação:

Jornal Nacional faz aniversário e bate um recorde: 20 anos sem criticar o governo. [...] Mexer no Jornal Nacional é cutucar um monstro que todas as noites devora os corações e as mentes de 70 milhões de brasileiros. Ainda assim está em curso um processo de mudança e atualização do jornal. Atenção para a kafkiana palavra ‘processo’. Não é um projeto. Em se tratando do Jornal Nacional seria temerário falar em projeto.

A rede Globo de televisão, entendida como cooptada pelo sistema político repressor durante a ditadura civil-militar, volta a ser criticada no seu ponto nevrálgico, ou seja, no seu telejornal, o de maior audiência entre os anos setenta e noventa. Critica-se a morosidade, ou melhor, expressa-se a descrença no processo de adaptação do programa aos novos tempos políticos, fazendo incidir sobre este processo, talvez como provocação, a carga semântica de *Processo* de Kafka. O adjetivo “kafkiano” é utilizado diretamente vinculado ao romance. O Jornal Nacional, a ditadura civil-militar brasileira e a realidade literária descrita por Franz Kafka teriam componentes comuns que tornariam possível um encadeamento lógico entre eles sem a necessidade de maiores explicações. O termo “processo” no texto é colocado como um contraponto a “projeto”, ou seja, o processo pode ser intrincado, quer dizer, lento e gradual, feito com cuidado para não causar demasiado assombro aos membros da sociedade e sem um prazo determinado para ser finalizado, enquanto o projeto implicaria em datas precisas para um começo e uma conclusão, com as etapas claramente definidas.

À guisa de reforço, convém observar que, em 1989, com a democratização brasileira em curso livre e com os ventos favoráveis de uma nova Constituição Federal Brasileira em vista, Modesto Carone publica no jornal *Folha de São Paulo*, em 05 de junho de 1987, da página 6 a 9, exatamente o quinto capítulo do romance *O processo*, intitulado “O espancador”. Tal capítulo, conforme analisaremos mais à frente, corresponde a uma bem acabada descrição de tortura feita sob os auspícios do Estado e tem como pano de fundo uma realidade que poderia facilmente ser comparada à realidade brasileira durante os anos de chumbo da ditadura.

Em 1994, a revista *Veja* de 9 de março, publica às páginas 120-123 um comentário ao filme *Em nome do pai*, do diretor inglês Jim Sheridan, com o título “Rito de iniciação”, de João Gabriel de Lima. A história, que misturaria o romance de Kafka com política e catolicismo, é considerada formidável e o aspecto kafkiano da história estaria justamente na existência de uma punição desconectada de uma culpa, com uma remota possibilidade de apelação. O texto alonga-se mais e estabelece um terceiro paralelo à história do filme, ao trazer à baila aspectos da ditadura brasileira, como a prisão arbitrária, a manipulação de provas judiciais, os julgamentos forjados, mantendo viva a relação entre a obra kafkiana e a situação política vivida no Brasil nos anos sessenta e setenta.

Ao lado deste texto poderia ser colocado um artigo assinado pelo juiz de Direito no Rio Grande do Sul e membro da Associação Juízes para a Democracia intitulado “O pesadelo de Alaoor Kafka”, publicado no *Informativo Juízes para a DEMOCRACIA* em abril de 1997. Fora a citação do nome de Kafka no título do artigo, não há nenhuma outra menção ao autor de origem tcheca, contudo a relação entre a situação vivenciada pelo cidadão Alaoor no Brasil e a situação vivida literariamente pela personagem Josef K. permitiram ao juiz aproximar ambos: Alaoor está “preso há quatro anos sem saber por quê”, afirma o juiz. O homem teria sido acusado de ter matado um inimigo, teria afirmado inocência e num

processo confuso, no qual ele não fora jamais julgado, teria permanecido detido. O julgamento foi indefinidamente prorrogado e nenhum desembargador saberia mais o motivo da detenção. Acredita-se que “alguma coisa Alaor deve ter feito para a morte de Orestes e, por isso, é perfeitamente dispensável contar esse segredo ao pobre do Alaor”. Ou seja, o Brasil que, desde o começo dos anos noventa, comemorava a primeira década iniciada sob a democracia, ainda, pelo menos no plano do Judiciário, apresentava resquícios do tempo da ditadura, traduzíveis só em comparações ou alusões à obra ou ao nome de Kafka.

No ano de 1997, com a entrada da revista *Cult* no mercado editorial brasileiro, passa a haver uma produção mensal de textos de qualidade a versar sobre literatura em solo brasileiro. A diferença fundamental entre a revista *Cult* e outros meios de divulgação de literatura tem a ver com a periodicidade e a facilidade de acesso do público leitor culto brasileiro. As revistas dos departamentos literários das universidades brasileiras possuem uma tiragem que busca atender ao ambiente universitário e a exposição de tais revistas dá-se fundamentalmente em tais ambientes. A revista *Cult*, ao contrário, é vendida em bancas de jornal e é, razoavelmente, fácil de ser adquirida em vários estados brasileiros, o que é atestado pela seção dedicada às cartas de leitores, na qual são encontradas mensagens enviadas de várias partes do Brasil. No primeiro número da revista, o crítico Fábio Lucas escreve um ensaio intitulado “Kafka”<sup>214</sup>, no qual relembra as primeiras leituras brasileiras do autor tcheco. Há informações sobre o romance *O processo*, mas o artigo não prima por interpretações, senão, como se disse, por lembranças, muitas delas com uma forte carga afetiva feita de registros de conversas, trocas de correspondência e testemunhos. Muitas informações expostas no texto, como, por exemplo, a presença de Otto Maria Carpeaux, a influência sobre autores nacionais, os dados biográficos, algumas linhas interpretativas, não são novas, contudo, há um parágrafo no qual a questão da presença kafkiana na cultura brasileira faz-se sentir claramente, como uma espécie de moda:

Kafka no Brasil? A onda kafkiana chegou a ser tão forte em certa época que Carlos Drummond de Andrade chegou a ironizar: “*Franz Kafka*, escritor tcheco, imitador de certos escritores brasileiros.” E Graciliano Ramos denominava de “literatura espírita” a toda aquela, no Brasil, inspirada no romancista tcheco.

O próprio Carlos Drummond de Andrade tem com o seu poema *K*. sua dose de influência kafkiana. O importante para nossa investigação, contudo, é o fato de ele apontar para a presença do autor Franz Kafka nos anos da ditadura. Fábio Lucas menciona seus contatos com o filólogo tcheco Zdenek Hampejs, com quem trocou impressões sobre Praga, Kafka e literatura. Sobre tal contato, afirma o crítico:

Tivemos intensa correspondência, até que veio o golpe de 64, que me desapropriou de uma de suas cartas e a expôs em painel público como prova da subversão no Brasil.

Não há maiores explicações sobre a tal “prova da subversão”, mas é bem provável que isso tivesse a ver com a nacionalidade do filólogo, já que os textos de Kafka, curiosamente, nunca foram barrados.

Kafka torna-se, no final dos anos noventa e começo do novo milênio, um clichê no jargão político brasileiro e da grande imprensa. Ao lado das comemoradas novas versões de textos a partir do alemão, a situação existencial de Josef K. torna-se exemplar para qualquer tipo de processo que se lhe assemelhe

---

<sup>214</sup> LUCAS, Fábio. *Ensaio Kafka: o crítico Fábio Lucas relembra as primeiras leituras brasileiras do autor de ‘O processo’*. Revista Cult 1: p. 20-22, julho de 1997.

mesmo que de modo remoto. A situação kafkiana que determinados políticos afirmam viver acaba tornando parte do anedotário jornalístico, como nos dois exemplos a seguir.

Em 17.11.1998, o jornal *Folha de São Paulo*, no Caderno de Política à página 6, noticia que o então presidente da República, Fernando Henrique Cardoso estaria sofrendo um processo kafkiano, por conta de um escândalo envolvendo “grampos telefônicos”, que teriam sido utilizadas contra o Partido dos Trabalhadores, então partido de oposição. O presidente nacional do PSDB, partido de Fernando Henrique Cardoso, ao ser questionado sobre o caso, teria respondido:

“O presidente perguntou como é que você se defende de uma coisa que não existe. Para ele, isso é kafkiano”.

José Simão, notório e irreverente enriquecedor do anedotário político nacional, assim se expressou à página 4 do Caderno “Ilustrada” da *Folha de São Paulo* de 18.11.1998, sobre o mesmo assunto:

Pior, o Don Doca FHC foi dizer justo pro Barbalho que ele estava vivendo um processo “kafkaniano”. Aposto como o Jader deve ter entendido “calanguiano”. Rarárá! E se o dossiê do Caribe partiu do Maluf o FHC deve estar vivendo um processo “kaftaniano”. De Kafta. Kafta no espeto!<sup>215</sup>

Logicamente toda a questão está por demais datada, apesar dos nomes dos políticos ainda ativos no cenário nacional.

Em 1998, o jornal *Folha de São Paulo* de 14 de novembro de 1998 publica um artigo de David Arrigucci Jr., professor de teoria literária da Universidade de São Paulo, em que este reúne num mesmo tempo ditadura militar brasileira dos anos sessenta e setenta, exílio, Franz Kafka e Ferreira Gullar. O texto intitulado “Tudo é exílio” trata do livro de memórias *Rabo de Foguete* escrito por Ferreira Gullar. A menção a Kafka é superficial e aponta-o como alguém que teria antevisto o “processo de internacionalização do capitalismo (e a transnacionalização da economia dos últimos anos)” nas suas construções literárias, representando-os como um “labirinto multiplicado”. Interessa-nos principalmente no texto do professor Arrigucci a noção de que a realidade da ditadura evoca de algum modo a literatura kafkiana, daí a citação dos dois “temas” num único ensaio.

A esquerda brasileira, a exemplo do que se dera com os governistas durante a presidência de Fernando Henrique Cardoso, também fez uso do termo kafkiano para tentar exprimir as mazelas do governo. No caso, o evento se deu por ocasião de uma manipulação do painel eletrônico de votação do Congresso Nacional no ano de 2001. O jornal *Folha de São Paulo*, Caderno de Política, de 16 de junho de 2001, à página 2, publica um artigo intitulado “A história de Dutra”, assinado pelo articulista Fernando Rodrigues, no qual ele próprio diz estar sendo acusado de criar uma situação kafkiana para o então senador pelo Partido dos Trabalhadores, José Eduardo Dutra, o qual teria recebido informações prévias sobre as votações que estariam em curso no Congresso Nacional. O senador defendeu-se, argumentando estar sofrendo um processo ainda mais grave do que o que envolvia um personagem kafkiano, certamente referindo-se a Josef K., protagonista de *O processo*, não tendo, porém, entrado em mais detalhes sobre o sentido da associação feita.

<sup>215</sup> Apenas para nos situarmos: “calanguiano” tem a ver com o calango, pequeno lagarto, típico da paisagem nordestina brasileira, apontando, assim, para os políticos do nordeste do Brasil, e “kaftaniano” aponta para a gastronomia árabe, relacionando o termo com a *origem étnica* do político Paulo Maluf.

Outros políticos fizeram e farão uso do termo kafkiano para que suas situações sejam confrontadas com um modelo exemplar de situação existencial de extrema dificuldade.

A partir do ambiente universitário, mas centrando sua análise em obras genéricas de Franz Kafka, entre elas *Diante da Lei* – parte integrante do romance *O processo* e, ao mesmo tempo, editado de modo independente – o professor Márcio Seligmann-Silva, da Universidade de Campinas, publica pela revista *Pro-posições*, da Faculdade de Educação da Unicamp [vol. 13, n. 3 (39) - set./dez. 2002], o seu artigo “Literatura e Trauma”, no qual a obra de Kafka serve como um caminho para a reflexão sobre a violência, a memória e o trauma. A literatura kafkiana permitiria uma organização da própria memória para uma reelaboração do trauma e de um possível acerto de contas histórico. É verdade que o pano de fundo do ensaio de Seligmann-Silva são os campos de concentração nazistas, uma realidade radicalmente mais nefasta que a da ditadura civil-militar brasileira, mas sua reflexão busca uma compreensão ampla da situação de violência do século XX, na qual, sem dúvida se inclui o regime militar brasileiro. Diz o autor do ensaio:

De certo modo podemos afirmar que a literatura é também uma porteira da cripta. Uma figura que tanto vem “de dentro” com está “fora”, diante da cripta, de costas para ela. Essa cripta evidentemente – assim como a noção forte de “real” – possui a mesma característica da concepção freudiana de *Unheimlich*: como algo de familiar que não pode ser revelado. O que pode habitar esse túmulo senão o próprio histórico? Acho que conhecemos mas nos “esquecemos” dele... É esse elemento “esquecido” que é encenado em muitas histórias de Kafka. Kafka traça, retraça, apaga para novamente riscar o limite interdito que permite que nós vivamos assentados sobre nossos túmulos sem olhar para baixo.

[...] identificamo-nos com a literatura de Kafka, com K., porque somos filhos de nossa era, porque de certo modo, nos identificamos com os sobreviventes, porque sentimo-nos culpados e nos voltamos para os mortos, mesmo que sempre “tarde demais”. Kafka apresenta o nosso mundo desterritorializado e nos identificamos com essa paisagem.

Seligmann-Silva funda-se na tradição crítica do século XX – especialmente em Primo Levi, Freud e Benjamin – para construir seus argumentos e arquitetar a literatura como uma fonte inexaurível de reflexão crítica da história e dos seus eventos, pois conforme suas palavras “a literatura de uma era de catástrofes desenvolveu também a nossa sensibilidade para reler e reescrever a história da literatura, do ponto de vista do testemunho”. A obra de Franz Kafka, testemunha de uma época de crise das ilusões iluministas dos dois séculos imediatamente anteriores ao XX, é permeada por uma violência que nos permite um re-folhear a história pessoal e a história dos homens e das mulheres do tumultuado século XX, para aí nos encontrarmos com os (nossos) mortos, ouvir-lhes histórias e escrever outras.

Os exemplos apontados servem apenas para delinear o trajeto da recepção brasileira da obra de Kafka, sobretudo, do personagem Josef K. em seus pontos de contato com a realidade da ditadura civil-militar, na medida em que ajuda a conformar a situação dos presos políticos brasileiros, bem como o ambiente político da nação na época e, assim, constituir um testemunho que ajuda a comprovar as hipóteses formuladas no começo do trabalho.

### **Recepção produtiva**

Na literatura brasileira, entre as obras passíveis de serem analisadas em diálogo intertextual com

Kafka, duas entre aquelas por nós encontradas corroboram os argumentos desta tese, a saber *Incidente em Antares* de Érico Veríssimo e *Os Leopardos de Kafka* de Moacyr Scliar. O exame destas duas obras, como exemplo de recepção produtiva da obra de Kafka no Brasil, por si só, constitui material suficiente para desenvolver uma outra tese<sup>216</sup>. Portanto, neste trabalho, atemo-nos tão somente a evidenciar o que nelas há que ajuda a comprovar as hipóteses levantadas.

No ano de 1971, Érico Veríssimo publica o romance épico *Incidente em Antares*<sup>217</sup>, com umas tantas descrições históricas. Não se perca de vista que a obra foi escrita durante o governo de Emílio Garrastazu Médici (1969-1973), a fase mais cruel da ditadura militar brasileira. O narrador criado pelo consagrado escritor brasileiro cita textualmente Franz Kafka numa história de cunho realista-fantástico, na qual mortos insepultos por causa de uma greve dos coveiros da cidade, que abriga a trama, voltam à sociedade onde viveram exigindo um sepultamento digno. Desta forma é criada uma atmosfera “kafkiana”, entendendo-se por isso o tom realista, natural e sereno das descrições que dão conta de ocorrências absurdas. Entre a paradoxal e “kafkiana” ressurreição dos mortos e os acontecimentos funestos da ditadura, a saber, a militarização, a tortura e as prisões arbitrárias, é, no entanto, estabelecida uma conexão. Além disso, “Kafka”, neste romance, é o nome de um Café (*Kafé Kafka*), no qual membros da elite local se reúnem para discutir temas políticos, culturais e literários. A presença do escritor Franz Kafka, contudo, torna-se mais clara quando se percebe o quanto a ironia do escritor gaúcho “presta contas literárias” ao modo narrativo criado pelo escritor tcheco, especificamente no caso da descrição de determinados horrores ou violências, feita com um distanciamento tal, que os eventos chegam a ganhar credibilidade e perfeita naturalidade. Para entender o romance, cabe ao leitor construir as pontes entre a narrativa de Érico Veríssimo, os eventos violentos que se desenrolavam no país nos primeiros anos da década de 1970 e Franz Kafka e sua obra. A narrativa do escritor brasileiro não poupa de modo algum o leitor de descrições detalhistas “à Kafka” do que estava se desenrolando na política brasileira representada num microcosmo chamado Antares: uma sociedade erigida sob a égide da diferença entre classes, regida pela violência brutal das forças repressoras do governo e mantida sob um forte esquema de silenciamento, representado tanto pela censura quanto pela morte dos inimigos do regime.

No ano de 2000, Moacyr Scliar publica o seu *Os Leopardos de Kafka*<sup>218</sup>. O título do romance já dirige o horizonte de expectativas do leitor para uma possível conexão com o autor checo. A narrativa corresponde a uma bem humorada aventura *policalesca* que tem início no começo do século XX, quando um comunista atrapalhado – o personagem principal Ratinho – é encarregado de contatar um escritor judeu militante comunista na cidade de Praga. Como o personagem perde todos os dados do seu contato, acaba por confundi-lo com Franz Kafka, com quem tem um encontro, no qual recebe um texto misterioso, intitulado *Leoparden in Tempel*. A partir de então, dá-se uma seqüência de desencontros e, ao final, o personagem acaba por fugir para o Brasil, firmando residência no Rio Grande do Sul, terra do próprio escritor Moacyr Scliar. Antes disso, contudo, o personagem tem um hilariante encontro com o escritor Franz Kafka, no qual é descrito o seu ambiente de trabalho e são feitas descrições sobre sua compleição física. Anos depois, durante a ditadura militar brasileira (alguns anos após 1964), Ratinho passa pela experiência de ter o próprio neto preso nos porões da ditadura, enquanto o texto misterioso de Franz

<sup>216</sup> De fato, este é o tema da pesquisa de Doutorado de Maria Célia Ribeiro Santos em desenvolvimento na USP.

<sup>217</sup> VERÍSSIMO, Érico (1973). *Incidente em Antares*. Porto Alegre: Editora Globo, 8ª edição. Uma apreciação completa das pontes existentes entre a narrativa do escritor gaúcho e a obra kafkiana foi apresentada por nós no Congresso da ABRALIC, Associação Brasileira de Literatura Comparada, no ano de 2004, na cidade de Porto Alegre, onde também tivemos a oportunidade de ter um encontro com o escritor Moacyr Scliar.

<sup>218</sup> Moacyr Scliar (2000). *Os leopardos de Kafka*. Série Literatura ou Morte. São Paulo: Companhia das Letras.

Kafka acaba por cair nas mãos dos agentes policiais militares, os quais não entendem nada do que está escrito. Libertado o neto, Ratinho tenta recuperar o original escrito por Kafka, mas consegue recolher apenas um fragmento de papel numa lixeira da delegacia de polícia. Ao final do texto de Scliar, Ratinho tem um sonho com os leopardos descritos no texto kafkiano e que ele recebera na longínqua Praga, em tal sonho ele mesmo se vê como um personagem kafkiano. É curioso observar que Scliar, ao ser convidado pela Editora Companhia das Letras para produzir um texto no qual algum escritor consagrado se envolvesse em uma narrativa policial fictícia, tivesse optado justamente por Franz Kafka e tivesse ambientado a narrativa durante os anos da ditadura brasileira. A construção das peripécias do personagem atrapalhado Ratinho em meio a *pogrons*, à Segunda Guerra Mundial e à ditadura civil-militar brasileira assenta sobre uma rica associação de elementos que envolvem tanto o escritor Kafka, sua obra e sua época, quanto a realidade política brasileira e a descrição dos seus policiais obtusos que não conseguem entender o alemão kafkiano do texto encontrado – e talvez não o entendessem mesmo em português. O romance de Scliar pode ser lido como uma crítica à organização ditatorial brasileira, formada por militares submissos e burocratizados, em consonância com os agentes policiais ou judiciários que povoam a colônia kafkiana e a cidade de Josef K.

Resumindo: Ao se considerar que o objetivo de nossas investigações é demonstrar e provar que os textos kafkianos, traduzidos, repetidamente editados e lidos, durante os anos de chumbo da ditadura civil-militar brasileira, expunham na esfera ficcional algo que estava sendo silenciado pela censura do regime, o que justamente, ainda que de modo indireto, motivaria as várias traduções, edições e reedições dessas versões das obras do autor de origem tcheca no Brasil, pode-se perceber que há na recepção reprodutiva, informativo-crítico-valorativa e produtiva testemunhos que mostram a plausibilidade das hipóteses. As obras de Franz Kafka – especialmente o romance *O processo*, mas também a novela *Na colônia penal* – são utilizadas de modos diversos para traduzir a situação política brasileira do período da ditadura.

Se, de um lado, o romance *O processo* e a novela *Na colônia penal* extravasam os limites de qualquer ditadura do tumultuado século XX, de outro, é possível que tanto regimes autoritários quanto outras experiências negativas encontrem algum tipo de *des-sombreamento* ao serem lidas sob a lupa kafkiana. Em especial, o personagem Josef K., já desde algumas décadas um membro do seletto grupo de personagens memoráveis – não necessariamente invejáveis – da literatura universal, tem emprestado sua condição literária a inúmeros perseguidos no Brasil e em tantos outros corredores sombrios do nosso contraditório planeta. Apesar disso e, talvez, exatamente por isso, o que as leituras estritamente literárias da obra de Franz Kafka nos têm a ensinar é que só é possível a uma obra dizer muito de humano ao ser humano, quando um escritor, no seu labor estético-literário, consegue dar forma e força a personagens que de tão ficcionais têm algo de humano, demasiado humano e, portanto, também político.

Ainda que seja possível afirmar, tendo em vista as edições e reedições das obras kafkianas, um significativo sucesso editorial, cumpre voltar os olhos para horizontes mais culturais e, quiçá, mais refinados da recepção de Franz Kafka, autor tcheco “imitador de certos autores brasileiros”, parafraseando Carlos Drummond de Andrade. É válido dizer que sua obra foi aclimatada ao Brasil, num processo de uma certa produção literária nacional a dialogar explícita ou implicitamente com os escritos kafkianos, cujos autores mais conhecidos são Érico Veríssimo, Moacyr Scliar, mas também Carlos Drummond de Andrade com o poema “K”, Haroldo de Campos com o poema “O K. do problema”, Bráulio Pedrosa com seu livro *As galhas*, Geir Campos com seu poema “Paralelamente a Kafka” e Gerald Thomas, com suas adaptações teatrais na *Trilogia Kafka: Um Processo, Praga e Uma Metamorfose*. Além desses, uns

tantos outros autores poderão também ter algumas de suas obras *gestadas* em alguns castelos ou corredores kafkianos, tais como Clarice Lispector, José J. Veiga, Ivan Ângelo (*A casa de vidro*) e Murilo Rubião (*O ex-mágico*), já que todos eles foram, em algum momento, comparados com Franz Kafka, embora tenham negado a influência.<sup>219</sup>

A grande imprensa que, desde os anos quarenta, ajudou a popularizar a obra kafkiana no Brasil e aqueles que teriam sido por ela influenciados, também conduziu ou refletiu os vários momentos da recepção dessa obra entre nós, em especial quando se percebem os dois *booms* apontados. Cabem à imprensa brasileira tanto os louros quanto as pedras da “aclimatação”, pois a ela tanto se pode ficar a dever uma recepção crítica, de qualidade, a alargar a percepção da obra literária, acrescentando-lhe um olhar mais amplo e profundo, possibilitando pontes entre a obra literária e a realidade política (ditadura, censura e autoritarismos lidos sob a lente kafkiana, conforme apresentados neste capítulo), quanto uma recepção superficial, a dizer que Kafka é um escritor que tão somente reproduz em seus textos as mazes cotidianas de seu dia a dia e de seu tempo (inúmeros artigos de cunho psicologizante).

Franz Kafka permanecerá na crítica literária nacional, especializada ou não, e os usos e abusos do nome Kafka e do adjetivo kafkiano apenas servirão para balizá-lo dentro do contexto cultural brasileiro como um autor que fez e faz história, tal como na crítica contemporânea alemã, demonstrando também que nem tudo ainda foi dito sobre o autor, nem entre brasileiros e nem entre os germânicos.

---

<sup>219</sup> Sobre a declaração de Clarice Lispector, conferir *Revista Escrita* (Ano III, nr. 27, p. 20-24, 1978) e sobre a de José J. Veiga, conferir também a *Revista Escrita* (Ano I, nr. 1, p. 4-7, 1975).



## Testemunhos pessoais

Muitos empreenderam compor uma história dos acontecimentos que se realizaram entre nós, como no-los transmitiram aqueles que foram desde o princípio testemunhas oculares e que se tornaram ministros da palavra.

(Lc 1, 1-2)

Os testemunhos, que correspondem a contatos iniciados ainda durante os anos de pesquisas de mestrado e que foram aprofundados durante os anos do doutorado, pertencem a Antonio Candido, Torrieri Guimarães, Modesto Carone, Paulo Sérgio Pinheiro, M.L.R. e Moacyr Scliar. Como dissemos na Introdução, estes testemunhos impõem-se pelo valor qualitativo intrínseco a seus autores, em grande parte de renome nacional e internacional.

A primeira pessoa contatada para responder a algumas questões relativas às leituras das obras de Franz Kafka durante o período da ditadura civil-militar brasileira foi o professor Antonio Candido. O primeiro encontro deu-se por ocasião das comemorações acadêmicas dos oitenta anos de vida do professor e crítico literário. Logo em seguida, iniciou-se uma troca de correspondência em que perguntas obtiveram respostas que suscitaram novas questões que, por sua vez, levaram a novos esclarecimentos<sup>220</sup>.

Foi através das cartas com os testemunhos do professor Antonio Candido, iluminados e acrescidos de sua vasta produção escrita, que o ano de 1939 define-se como, provavelmente, o ano em que ocorreram as primeiras discussões acadêmicas no ambiente brasileiro sobre o autor Franz Kafka. O professor, em uma das cartas enviadas, fez um levantamento das obras lidas, a partir do francês e do espanhol e do impacto dessas obras sobre seu grupo de amigos, entre eles, a professora Gilda de Mello e Sousa com quem mais tarde se casaria, conforme já se comentou anteriormente. Diz-me o professor:

Mário Schemberg, homem de vasta cultura, deu um volume de Kafka em tradução francesa, denominado *Métamorphose*, que continha também outras narrativas, a Gilda de Moraes Rocha, colega da Faculdade de Filosofia, com que vim a casar-me anos depois. Era 1939 e ela me emprestou. No começo dos anos 40, talvez 1941, comprei e li, em espanhol, *El Proceso*, talvez edição de Buenos Aires. Pouco depois, li na mesma língua *Metamorfosis*, creio que com outras narrativas, numa linda coleção dirigida em Buenos Aires por Guillermo Torre, denominada *La Pajarita de Papel*. Mais tarde, ali por 1946, li um volume em francês, talvez editado na Suíça, com várias narrativas, inclusive a *Construção da muralha chinesa*, a *Colônia penitenciária*, etc. seguidas de aforismos e trechos de diário.<sup>221</sup>

O testemunho do professor Antonio Candido demarca a leitura de textos de Franz Kafka por um grupo de brasileiros alguns anos antes da publicação do texto fundador da crítica à obra kafkiana no Brasil, “Kafka e o mundo invisível” de Otto Maria Carpeaux em 1941 e também antes da publicação da

<sup>220</sup> As cartas foram “escaneadas” e constam do anexo da presente tese.

<sup>221</sup> Carta de Antonio Candido a Eduardo Brito (São Paulo, 14 de março de 2000). Estamos reproduzindo a carta exatamente como o professor escreveu incluindo as palavras em maiúsculo ou minúsculo para os títulos das obras.

primeira tradução de uma obra do autor, *A metamorfose*, que só aconteceria em 1956. Desta perspectiva, o marco inicial da *presença* de Franz Kafka no Brasil pode ser deslocado para o ano de 1939.

Ainda segundo o professor Candido, nessa mesma carta, o texto *A metamorfose* foi, na mesma época, também lido em francês pelos integrantes do grupo *Clima*. Dos membros desta agremiação, é possível que Paulo Emílio Salles Gomes tenha tido acesso ao artigo de Carpeaux, visto ser ele o único a ter o hábito de ler jornais cariocas.

Nas décadas seguintes, ou seja, de 1950 em diante, o professor Antonio Candido consolida o seu papel de crítico literário e professor de literatura, editando vários livros e redigindo inúmeros artigos para vários jornais e revistas de crítica literária e de cultura. Especificamente sobre Franz Kafka, no entanto, só bem mais tarde, no ano de 1972, em pleno governo do general Emílio Garrastazu Médici (1969-1973), vem a produzir e publicar o texto “A verdade da repressão”<sup>222</sup>, relacionando Estado, polícia, violência e literatura, conforme apresentamos no capítulo anterior. Este texto torna-se significativo para esta pesquisa por dois motivos: primeiramente, porque traduz uma intenção latente de Antonio Candido, qual seja a de utilizar um texto de Kafka para se referir ao governo ditatorial e, em segundo lugar, porque Antonio Candido afirma que nunca houve por parte de seu grupo a utilização do termo “kafkeano” (*sic.*) com uma extensão política. Diz ele na missiva em pauta:

No tempo pior da ditadura militar, governo Médici, pensei em escrever um artigo aproveitando “A colônia Penal”, que sempre me impressionou muito, para falar mal do regime, mas acabei não fazendo nada.<sup>223</sup>

Sobre o uso do termo kafkiano, ou “kafkeano”, o professor faz os seguintes comentários:

O uso de “kafkeano” como adjetivo que indica absurdo é antigo, mas não sou capaz de dizer quando começou ou se generalizou.<sup>224</sup>

Não lembro quando começou a moda de designar por “kafkeano” tudo que parece absurdo, e é certo que em nossa turma nunca houve extensão para o lado político.<sup>225</sup>

Se é certo que o grupo de Antonio Candido não usou o *termo kafkiano* na sua extensão política, o uso do *texto kafkiano* com motivações políticas pode ser reconhecido no ensaio “A verdade da repressão”, que relaciona aspectos fundamentais do Estado ditatorial brasileiro, como polícia, justiça, Estado e processo punitivo com a realidade da polícia-justiça do texto *O processo* de Franz Kafka. O texto mencionado e efetivamente publicado, tomando como referência o romance *O processo*, estabelece explicitamente a ponte entre a ficção de Kafka e a realidade política brasileira, o que corrobora a hipótese levantada neste trabalho. Além disso, a simples intenção de escrever um outro artigo igualmente de cariz político, tomando como referência a novela kafkiana *A colônia penal*, também é de grande valia para esta tese, porque lança luz na mesma senda.

Retomando o objetivo de nossas investigações que é demonstrar e provar que os textos kafkianos traduzidos para o português do Brasil, repetidamente, editados e lidos durante os anos de chumbo da

<sup>222</sup> CANDIDO, Antonio. A verdade da repressão – *Opinião*, 11(I): 15-22, 1972.

<sup>223</sup> Carta de Antonio Candido a Eduardo Brito (São Paulo, 17 de novembro de 2003).

<sup>224</sup> Carta de Antonio Candido a Eduardo Brito (São Paulo, 31 de julho de 2002).

<sup>225</sup> Carta de Antonio Candido a Eduardo Brito (São Paulo, 17 de novembro de 2003).

ditadura civil-militar brasileira, expunham na esfera ficcional algo que estava sendo silenciado pela censura do regime, o que justamente, ainda que de modo indireto, motivaria as várias traduções, edições e re-edições dessas versões das obras do autor de origem tcheca, consideramos os testemunhos de Antonio Candido, um dos primeiros leitores das obras kafkianas no Brasil – em especial quando levamos em conta os textos selecionados em nosso *corpus* de investigação –, um relevante apoio à argumentação tecida ao longo da tese: Antonio Candido não só oferece a informação inédita de que teve a intenção de usar a novela *A colônia penal* como uma maneira de fazer críticas ao regime ditatorial brasileiro, o que revela o quanto percebia o potencial político embutido na obra, como chegou mesmo a publicar em 1972 sua leitura política explícita do romance *O processo*, no ensaio acima citado, no cerne mesmo dos anos mais violentos da ditadura.

A segunda pessoa a ser entrevistada no âmbito desta pesquisa foi Torrieri Guimarães, escritor e tradutor de Kafka, já que havia a pretensão de se chegar à fonte mais próxima das traduções em pauta durante o primeiro *boom*. Este encontro iluminou vários aspectos do período em que a obra de Franz Kafka começou a ser sistematicamente traduzida no Brasil: o ambiente editorial, algumas indicações de possíveis motivações do mercado editorial e alguns aspectos do impacto da obra no ambiente cultural brasileiro.

O testemunho do escritor e tradutor Torrieri Guimarães permite não só uma percepção mais clara dos aspectos editoriais da época, bem como ilustra uma determinada leitura do ambiente social que recebeu a tradução dos textos fundamentais de Kafka. A diferença *técnica* fundamental entre o testemunho de Torrieri Guimarães e o do professor Antonio Candido é o meio através do qual tais testemunhos foram obtidos. Antonio Candido enviou cartas que respondem às questões formuladas, enquanto Torrieri Guimarães concedeu uma entrevista. Mais importante que isso é o fato de Torrieri Guimarães nunca ter feito parte do corpo docente de uma universidade e suas opiniões a respeito da obra de Franz Kafka não serem *acadêmicas*, nem frutos de investigações literárias surgidas no âmbito teórico universitário, senão propostas de apresentação do autor em prefácios escritos para suas publicações. O tradutor tem como formação fundamental o Direito, e seus conhecimentos de língua francesa têm origem na formação em escola pública de primeiro e segundo grau no interior de São Paulo, na cidade de Catanduva, próxima a Ribeirão Preto. Além do trabalho de tradução, Torrieri Guimarães dedica-se ainda a escrever contos e romances.

Segundo o ponto de vista de Torrieri Guimarães, até virem a lume as suas traduções, o acesso à obra kafkiana era muito reduzido e, conseqüentemente o escritor de origem tcheca era pouco lido. Seu argumento neste sentido é que o editor, não tendo certeza se as obras de Franz Kafka teriam uma boa recepção, propôs um livro contendo textos curtos do autor que funcionaria como um teste junto ao público. O livro *A colônia penal*, contendo várias narrativas curtas, novelas e ensaios de Kafka, teria sido, segundo o tradutor, o teste proposto pelo editor para medir o grau de aceitação da obra kafkiana junto ao público. Segundo as palavras do próprio Guimarães,

porque o Kafka não era popular aqui, ele não era muito conhecido. Um editor não quer nem 1000 livros fazer, para ficar encalhado. Ele quer saber que haja um nicho de interessados. Então mesmo hoje a mentalidade é essa. Você pega um livro, leva para o editor e ele diz: Espera aí, quem é que vai ler isso? Tem público para isso? Então foi um teste no começo e deu certo.<sup>226</sup>

<sup>226</sup> Entrevista de Torrieri Guimarães a Eduardo Manoel de Brito, em sua biblioteca particular, Praça da Árvore – São Paulo – Capital, no período da tarde, no dia 28 de março de 2003.

A informação acima, todavia, não confere integralmente com a realidade, na medida em que os textos de Franz Kafka, como se viu, ainda que não tivessem sido traduzidos, eram conhecidos da crítica universitária e jornalística de qualidade, tendo suscitado, como se mostrou, uma respeitável quantidade de artigos desde os anos de 1940. O único argumento que sustentaria a declaração de Torrieri seria o desconhecimento do autor e de sua obra por parte do grande público, ou seja, aquele não habituado a ler a crítica literária jornalística. Além disso, a declaração também soa um pouco estranha, na medida em que a coletânea intitulada *A colônia penal* não foi a primeira obra de Franz Kafka a ser por ele traduzida, senão que, antes dela, já havia traduzido e publicado *Diário íntimo* (1964); *Carta a meu pai* (1964); *O castelo* (1964); *O processo* (1964) e no mesmo ano da publicação de *A colônia penal*, em 1965, *América*, *A metamorfose* e *Cartas a Milena*. Na realidade, a tradução e a edição de *A colônia penal* encontrava-se numa espécie de continuação de um projeto editorial. Entretanto, é possível achar um sentido para as palavras de Guimarães, se se considerar a coletânea de textos curtos e variados como uma introdução à obra de Kafka para os leitores que, a essa altura, ainda não a conheciam. Quem selecionou e organizou os textos da coletânea foi o próprio tradutor a partir das obras em francês cedidas pelo editor.

Torrieri Guimarães é lembrado pela tradução da obra de Franz Kafka, mas seu labor neste sentido não se restringiu a este autor, pois outros escritores consagrados bem como textos espíritas foram por ele igualmente vertidos para o português<sup>227</sup>. Esta não *especialização* ou dedicação integral à obra de Franz Kafka, somadas ao fato de Torrieri Guimarães ser um *tradutor em série* corresponderam, em certa medida, à parte mais polêmica em torno de suas traduções. Visto não ser ele um especialista em Franz Kafka, nem um estudioso da literatura alemã, nem um conhecedor de crítica literária, suas traduções não poderiam ser “fiéis” às especificidades próprias do texto kafkiano. Torrieri Guimarães não concorda com tais críticas e, ao ser, indiretamente, interpelado sobre o fato, teceu um comentário sobre a tradução de *A metamorfose* realizada por Modesto Carone, afirmando o seguinte:

Olha, eu peguei a tradução que ele fez de *A metamorfose*, a primeira, comparei com a minha. Olha, aqui dá [para] montar um processo, não é? É muito parecida. Agora, é difícil, também, você traduzir o Kafka e querer inventar, modificar. Aí deixa de ser o Kafka.<sup>228</sup>

E, ainda, quando o entrevistador fez um comentário sobre o tradutor Borges, que teria tentado deixar “Kafka bonito”, o tradutor fez a seguinte afirmação:

Eu sou contra isso, eu acho que você tem que respeitar o autor, a maneira como ele escreveu, o pensamento dele, não pode querer desvirtuar.<sup>229</sup>

Sobre a questão da língua francesa, o tradutor não mostrou maiores constrangimentos ou hesitações, tendo afirmado inclusive que a língua francesa, de algum modo, combina com a obra de Franz Kafka, como se pode ler no seguinte trecho decodificado da entrevista:

<sup>227</sup> Entrevista de Torrieri Guimarães a Eduardo Manoel de Brito, em sua biblioteca particular, Praça da Árvore – São Paulo – Capital, no período da tarde, no dia 28 de março de 2003.

<sup>228</sup> Entrevista de Torrieri Guimarães a Eduardo Manoel de Brito, em sua biblioteca particular, Praça da Árvore – São Paulo – Capital, no período da tarde, no dia 28 de março de 2003. Há uma ironia na declaração de Torrieri Guimarães, pois segundo ele o texto traduzido por Modesto Carone é, no fundo, muito parecido com o dele, não justificando as críticas que a sua tradução a partir do francês recebia por parte dos intelectuais. O termo “processo” aponta, assim para dois aspectos: a obra kafkiana e a profissão do tradutor (advogado).

<sup>229</sup> Entrevista de Torrieri Guimarães a Eduardo Manoel de Brito, em sua biblioteca particular, Praça da Árvore – São Paulo – Capital, no período da tarde, no dia 28 de março de 2003.

Eduardo – Por que o senhor acha que foi feita a tradução a partir do francês e não do alemão?

Torrieri Guimarães – Eu acho que o editor achava a partir do francês mais próximo, e talvez até mais de acordo com Kafka mesmo. Ele que me entregava as obras em francês.

[...]

Eduardo – E eram traduções recentes na França que o senhor pegou, ou já eram um pouco antigas?

Torrieri Guimarães – Eram um pouco mais antigas, década de quarenta. Creio que aquelas mesmas que influenciaram Sartre e outros.<sup>230</sup>

Torrieri Guimarães busca o respaldo em um grande nome da literatura contemporânea como argumento de autoridade para demonstrar a validade dos textos que eram utilizados para suas traduções e a presença de Sartre, admirador confesso da obra de Franz Kafka e um dos filósofos mais influentes do século XX, corresponde a uma garantia de qualidade dos textos em francês.

O tradutor afirmou que o primeiro contato que teve com o escritor de origem tcheca, que escrevia em alemão, foi através das obras em francês emprestadas pelo seu editor, Eli Behar, da editora Civilização Brasileira. Conforme seu depoimento, achou Kafka desde o começo “um escritor maravilhoso”, conforme se depreende do trecho abaixo:

Eduardo – O senhor conhecia Kafka antes da tradução ou foi conhecer com a tradução.

Torrieri Guimarães – Não, não conhecia, mas acho que devia ter, porque eu sou espírita também, um relacionamento qualquer, porque foi uma coisa que não me causou nenhuma dificuldade, nada, eu me integrei. Eu achei um escritor maravilhoso.

Eduardo – Então fala para mim como foi? Porque o senhor foi um leitor privilegiado, pegou o texto de maneira mais pura. Qual foi a sensação?

Torrieri Guimarães – A sensação de que estava entrando num mundo completamente novo, diferente, que ele não se contentava em contar uma história, ele transformava a realidade de uma maneira tal que a gente via coisas novas. A gente era levado por essa torrente, essa visão quase que alucinada. Era uma coisa completamente diferente do que eu vi até então nas literaturas todas, aquela coisa de contar uma história com começo, meio e fim, tudo seqüenciado, ele não, ele vai num ritmo como quem trabalha febrilmente. As coisas ocorrem e ele vai escrevendo naquele estado sonambúlico. Tanto que dizem que ele levantava de manhã, abria a porta do quarto e ficava ainda em estado de êxtase. Era o que ele partilhava com a irmã que ele gostava muito, Ottilia. Com o pai a situação era diferente, porque o pai era negociante, tinha uma outra estrutura.<sup>231</sup>

O contato com a obra de Franz Kafka foi enriquecido pela amizade do tradutor com o seu editor, que conhecia pessoalmente Max Brod, o testamenteiro *oficial* de Kafka, o que, provavelmente, explica os prefácios feitos por Torrieri Guimarães, os quais relacionam vida e obra do autor de maneira bastante direta, uma característica presente nas interpretações de Brod.

Esta relação vida e obra é outro aspecto criticado na organização dos prefácios feitos por Torrieri Guimarães e é bem possível que tal relação tenha enriquecido a *enxurrada* de textos publicados no Brasil dos anos sessenta e setenta na grande imprensa que buscam, na vida do autor Franz Kafka, uma

<sup>230</sup> Entrevista de Torrieri Guimarães a Eduardo Manoel de Brito, em sua biblioteca particular, Praça da Árvore – São Paulo – Capital, no período da tarde, no dia 28 de março de 2003.

<sup>231</sup> Entrevista de Torrieri Guimarães a Eduardo Manoel de Brito, em sua biblioteca particular, Praça da Árvore – São Paulo – Capital, no período da tarde, no dia 28 de março de 2003.

interpretação para o texto kafkiano. É preciso afirmar, contudo, que tal relação não é uma novidade na cultura brasileira anterior às traduções de Torrieri Guimarães, e que Anatol Rosenfeld, já em 1958, aponta tal aspecto, denominando as interpretações extra-literárias da obra de Kafka de “peste biográfica” e acusando Max Brod de ser o grande fomentador dessa tradição<sup>232</sup>. Torrieri Guimarães, passando ao largo de tais questões, mostra-se satisfeito com seus prefácios e afirma que eles nortearam leituras das obras de Franz Kafka, inclusive, na Universidade de São Paulo, segundo suas palavras aqui registradas:

Eduardo – Mas depois houve o que eu chamo na minha tese de o *boom* kafkiano porque daí começa: *Folha de São Paulo* começa a falar direto sobre Kafka. Porque, apesar de algumas pessoas terem falado de Kafka antes, foi a partir destas traduções que caiu na imprensa. Provavelmente uma geração inteira de intelectuais que não lia o francês e muito menos o alemão. Provavelmente toda a leitura deles foi feita a partir das suas traduções.

Torrieri Guimarães – Na época, me dizia o filho do editor que estudava também, que na USP os professores liam os prefácios que eu fazia para as obras de Kafka aos alunos para que eles tomassem conhecimento da obra, do autor e tudo mais.<sup>233</sup>

Além disso, o tradutor fala sobre a questão da influência da obra de Franz Kafka, a partir de suas traduções, sobre os escritores brasileiros:

Eduardo – [...] O senhor tem algum dado sobre a recepção das traduções na época?

Torrieri Guimarães – Em termos comerciais vendeu muito bem. Em termos de receptividade intelectual também foi muito bem aceito. Inclusive eu encontrei depois de muitos anos – eu era vice-presidente da União Brasileira de Escritores, tinha um rapaz do Rio de Janeiro, que me disse: você, com suas traduções de Kafka, fez com que os autores brasileiros mudassem a maneira de escrever, criaram uma coisa mais parecida com Kafka. Aquilo que eu disse, antigamente tinha aquelas histórias românticas, mas surgiram escritores que passaram a mostrar uma influência dele [...]<sup>234</sup>.

Deixando de lado, a questão da influência da obra de Kafka entre escritores brasileiros, é interessante apontar que o antigo professor de Literatura Alemã, da Universidade de São Paulo, Erwin Theodor Rosenthal, utilize em duas ocasiões as traduções de Torrieri Guimarães para tecer comentários sobre a obra do escritor, mesmo sendo ele um falante nativo do alemão e podendo traduzir os trechos por ele citados. É verdade que, ao menos em uma ocasião, ele critica uma opção vocabular feita pelo tradutor brasileiro<sup>235</sup>. Ou seja, mesmo sendo difícil de averiguar o alcance dos textos e prefácios de Torrieri Guimarães no ambiente universitário, está documentada a utilização das obras por ele traduzidas no âmbito dos estudos acadêmicos.

Ao referir-se à época das traduções, Torrieri Guimarães afirma que sua leitura e sua interpretação era “realista”, termo que corresponderia a mostrar “uma coisa que é real, mas que poucas pessoas conse-

<sup>232</sup> Cf. ROSENFELD, Anatol (1994). Kafka redescoberto. \_\_\_\_\_. *Letras e leituras*. Perspectiva, São Paulo: Editora da Unicamp e Edusp, p. 35.

<sup>233</sup> Entrevista de Torrieri Guimarães a Eduardo Manoel de Brito, em sua biblioteca particular, Praça da Árvore – São Paulo – Capital, no período da tarde, no dia 28 de março de 2003.

<sup>234</sup> Entrevista de Torrieri Guimarães a Eduardo Manoel de Brito, em sua biblioteca particular, Praça da Árvore – São Paulo – Capital, no período da tarde, no dia 28 de março de 2003.

<sup>235</sup> A respeito do comentário sobre a obra *A colônia penal*, no qual o professor de literatura questiona a opção de Torrieri Guimarães em traduzir “der Reisende”, por “explorador” e não por “viajante”, cf. THEODOR, Erwin (1990). Kafka, assustadoramente atual. \_\_\_\_\_. *Perfis e sombras: literatura alemã*. São Paulo: E.P.U., p. 151-157. Cf. ainda, a respeito do romance *O processo*, no qual também é citada a tradução de Torrieri Guimarães: ROSENTHAL, Erwin Theodor (1970). A reestruturação de tempo e espaço como princípio criador de novos horizontes (Broch, Walser, Kafka). \_\_\_\_\_. *O universo fragmentário*. (Tradução de Marion Fleischer, da Universidade de São Paulo) São Paulo: Companhia Editora Nacional e Editora da Universidade de São Paulo, p. 53-67.

guem enxergar, penetrar”<sup>236</sup>. Entretanto, apesar da leitura ao mesmo tempo biográfica e realista da obra de Franz Kafka, o tradutor Torrieri Guimarães, não chegou a traçar relações entre as leituras das obras do autor Franz Kafka e o momento político, afirmando apenas que não havia comentário evidente sobre este tema.

Retomando mais uma vez o objetivo de nossas investigações, o de demonstrar e provar que os textos kafkianos, traduzidos para o português brasileiro, repetidamente editados e lidos, durante os anos de chumbo da ditadura civil-militar brasileira, expunham na esfera ficcional algo que estava sendo silenciado pela censura do regime, o que justamente, ainda que de modo indireto, motivaria as várias traduções, edições e re-edições dessas versões das obras do autor de origem tcheca no Brasil, pode-se considerar relevante o testemunho de Torrieri Guimarães no que diz respeito à penetração de suas traduções na academia, local por excelência da resistência à ditadura. Além disso, a afirmação de que Kafka foi um sucesso editorial aponta para uma leitura crescente nos anos da ditadura militar, dado também confirmado pelas sucessivas re-edições das obras e pelas reiteradas notas jornalísticas dando conta das várias publicações, em especial, do romance *O processo* e da novela *Na colônia penal*.

A terceira pessoa a ser ouvida em nossa investigação, foi o tradutor e ensaísta Modesto Carone. Houve com ele um encontro público, além de uma longa conversa por telefone, para discutir pontos que pareciam sugerir problemas para uma discussão mais ampla, ou seja, a das relações imbricadas entre as datas das traduções (1964 e 1965), o ambiente cultural, o mercado editorial e os temas trabalhados nos textos traduzidos (violência, tortura, Estado de Exceção). Sob a forma explícita de um incentivo, o professor Carone mencionou o aspecto original desta investigação e a contribuição que esta tese constituiria para a construção de um itinerário amplo da presença de Franz Kafka no ambiente, não só literário e acadêmico, mas sócio, cultural e político brasileiro. Considerado o tradutor por excelência da obra de Franz Kafka a partir dos anos oitenta, Modesto Carone partilha com o tradutor Torrieri Guimarães o fato de ambos terem traduzido Franz Kafka, de serem escritores e de terem como formação inicial o Direito. Contudo, a formação literária de Modesto Carone aprimorou-se dentro da academia, a partir do curso de Letras da Universidade de São Paulo, conforme seu testemunho oral, aqui registrado:

Bom, eu comecei estudando Direito, no Largo São Francisco, daí quando eu terminei o curso lá, eu não quis ser advogado, promotor público, juiz, então eu fiz vestibular e comecei a estudar Letras na Maria Antônia, eu comecei a estudar Anglo-Germânicas lá. [...] Daí, eu ia abandonar aquele curso lá porque estava sendo muito ruim, quando eu comecei a ter aulas com o professor Antonio Candido, aí eu vi que literatura era sério, era uma coisa séria. Daí eu tinha escolhido Anglo-Germânicas, por sorte eu tive um professor de alemão, que ao invés de ensinar meramente a gramática da língua alemã, ele ensinava a estrutura da língua a partir do texto literário moderno. E o primeiro texto que ele deu foi *Vor dem Gesetz – Diante da lei*. Então eu comecei a me interessar por alemão, pois eu ia estudar anglo-americana e daí eu vi que não era bem aquilo que eu queria.<sup>237</sup>

Além desse contato acadêmico com a obra kafkiana, o professor Carone afirma que já lia obras de Franz Kafka desde os dezoito anos, embora em versões de língua inglesa, pois os conhecimentos da língua alemã seriam adquiridos durante o período universitário. A formação de Modesto Carone é bene-

<sup>236</sup> Entrevista de Torrieri Guimarães a Eduardo Manoel de Brito, em sua biblioteca particular, Praça da Árvore – São Paulo – Capital, no período da tarde, no dia 28 de março de 2003.

<sup>237</sup> Entrevista com o professor Modesto Carone, na sua residência, no dia 24 de junho de 2004, às 16h00.

ficiada com uma estada de alguns anos na universidade de Viena, onde lecionou língua portuguesa e literatura e cultura brasileira:

Daí eu comecei a estudar alemão, até o momento em que apareceu a oportunidade de, em quinze dias, o candidato se apresentar no Itamaraty para ir ser professor lá na Universidade de Viena, leitor. E eu me candidatei e fui aceito. Então eu fui com a minha mulher para Viena em 1965 e fiquei lá até quase 1968. Daí eu voltei para São Paulo. Então, lá eu dei aula de literatura brasileira, cultura brasileira, língua portuguesa para algumas pessoas e estudei Germanística na Universidade de Viena também. Eu fiz Germanística para professor estrangeiro.<sup>238</sup>

A formação de Modesto Carone será, portanto, o diferencial para que ele se torne referência como *o tradutor* de Franz Kafka para o português na variante brasileira. Soma-se a isso o fato de o professor ter traduzido um texto considerado fundamental dentro da crítica literária kafkiana, *Kafka, pró e contra*, de Günter Anders. Esta obra apresenta uma leitura da obra de Kafka diametralmente oposta à interpretação feita por Max Brod, motivando, inclusive, uma crítica do testamenteiro oficial que não conseguia ver o amigo e escritor Franz Kafka impresso de maneira correta nas páginas da interpretação de Anders<sup>239</sup>.

A opção pela linha interpretativa de Günter Anders opõe, ainda, os dois tradutores brasileiros de Franz Kafka, pois, conforme foi mostrado nas páginas precedentes, Torrieri Guimarães parte de uma interpretação biográfica, enquanto Modesto Carone faz leituras críticas que superam tal aspecto, conforme sua declaração:

Eduardo – O senhor lê Kafka ainda hoje pra fruição...

Modesto Carone – Leio, leio.

Eduardo – Como é ler Kafka para o senhor?

Modesto Carone – Ah, sempre uma novidade, por incrível que pareça. No momento, eu estou lendo as cartas e leio sobre ele. Estou lendo Walter Benjamin, uma coletânea, chama *Über Kafka*. Tem a carta, um ensaio maravilhoso. Olha, os três ensaios que eu gosto mesmo são este do Günter Anders, que é brilhante, além de esclarecedor, apesar de datado.<sup>240</sup>

E, um pouco mais à frente, comparando sua interpretação de *A metamorfose* à de Roberto Schwarz:

Eu sou um pouquinho mais para o lado do Adorno. É porque... aí que está, a grande contribuição do Adorno é a seguinte: o momento social de uma obra faz parte de sua história. Você não dá conta da estética, sem incluir o momento social dela.<sup>241</sup>

Os três ensaístas admirados por Modesto Carone e por ele considerados fundamentais, Walter Benjamin, Theodor Adorno e Günter Anders, fazem uma interpretação estético-formal das obras kafkianas e, mesmo quando apontam aspectos biográficos, o foco de atenção é sempre o texto literário, ou a literaridade, na expressão do formalismo russo.

<sup>238</sup> Entrevista com o professor Modesto Carone, na sua residência, no dia 24 de junho de 2004, às 16h00.

<sup>239</sup> Cf. BROD, Max (1962). Ermordung einer Puppe Namens Franz Kafka. \_\_\_\_ . *Franz Kafka, eine Biographie*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 340-358.

<sup>240</sup> Entrevista com o professor Modesto Carone, na sua residência, no dia 24 de junho de 2004, às 16h00.

<sup>241</sup> Entrevista com o professor Modesto Carone, na sua residência, no dia 24 de junho de 2004, às 16h00.



Na opinião de Carone, a razão de a obra de Franz Kafka ter sido traduzida para o português do Brasil a partir do francês ou do inglês, teve a ver com a desinformação a respeito do autor de origem tcheca:

Eduardo – Por que as pessoas não traduziram Kafka direto do alemão. Veja só, havia o Carpeaux no Brasil, Rosenfeld no Brasil, o Erwin Theodor no Brasil. Que poderiam, pelo menos, ter orientado as traduções. Mas as editoras vão buscar as traduções a partir do francês ou do inglês. Por que não através do alemão? Na sua opinião...

Modesto Carone – Eu acho que é pela desinformação. Eu lembro de uma vez que saiu na Folha, ou num outro jornal, eu não sei, que o Roberto Schwarz falou que era bom que eu estivesse traduzindo Kafka do original tcheco. Imagine se o Roberto ia falar isso daí. Ele não falou, claro. O jornalista que botou lá. Agora, o Anatol (Rosenfeld), por exemplo, ele que pediu para eu traduzir *Kafka: pró e contra*, do Günter Anders.<sup>242</sup>

A respeito das traduções de segunda mão, Modesto Carone é incisivo quanto à questão da sua qualidade, conforme se observa no seguinte trecho da entrevista:

Modesto Carone – Algumas (traduções de Torrieri Guimarães) eu dei uma espiada. Era inadequado, primeiro porque... as informações sobre o Kafka... Carpeaux tinha feito um estudo sobre Kafka com uma interpretação religiosa. [...]

[...]

Eduardo – [...] Mas do Torrieri, o problema não era porque o livro...

Modesto Carone – Não, sabe, o problema da tradução, na minha opinião, você deve traduzir a palavra como está dizendo, o vocábulo não pode ser... ‘porta’ você não pode pôr ‘portão’. Isso é um erro de tradução. E tem outra que é um erro... de estilo que viola a obra. Por exemplo, se é narrado em primeira pessoa, o texto é narrado em primeira pessoa, como é *O processo*, ou melhor, é narrado em terceira pessoa, mas na perspectiva do personagem. Então, alguém entra por essa porta (fazendo gestos abarcando a sala onde está se dando a entrevista), olha tudo isso daí, de repente vê este gravador aqui. Se você começar a traduzir falando no gravador, você fez uma violação da forma, portanto, até do conteúdo da obra. Isso daí eu considero um erro de estilo. Isso daí também é um erro grave.

Eduardo – No caso das traduções (do Torrieri Guimarães) isso poderia estar se dando por conta do francês, ou não?

Modesto Carone – Eu não sei, eu acho que é um pouco por falta de instrução literária.

Eduardo – Técnicas de tradução...

Modesto Carone – É. Técnica de tradução às vezes é... Para traduzir um escritor como Kafka precisa ser escritor, entende? Não para traduzir assim. Por isso tem que saber escrever muito bem. Tem que ter uma idéia clara do que é aquela obra. É como um escritor estrangeiro traduzir Guimarães Rosa.

Fundamentalmente o argumento de Modesto para a crítica às traduções de Torrieri Guimarães é de falta de formação em crítica literária. Torrieri Guimarães não possuiria formação crítica suficiente para produzir um texto em português à altura do texto original em alemão. Reproduzo a seguir alguns comentários, nos quais o único nome citado é o de Roberto Schwarz, amigo do tradutor, o que, talvez, justifique a respeitosa crítica a uma tradução feita por ele do texto *Odradek*<sup>243</sup>, de Franz Kafka:

<sup>242</sup> Entrevista com o professor Modesto Carone, na sua residência, no dia 24 de junho de 2004, às 16h00.

<sup>243</sup> Cf. SCHWARZ, Roberto (1978). Tribulação de um pai de família. \_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 21-26.

Modesto Carone – [...] E daí numa conversa que eu estava tendo com o Roberto (Schwarz), de São Paulo a Campinas, que a gente viajava junto, eu estava falando sobre Machado de Assis, capitalista na periferia (menção ao ensaio de Schwarz), falava sobre o Kafka, que ele tinha me deixado realmente muito impressionado e que eu cheguei a pensar, como será que soaria isso aqui em português. Ele disse, por que o senhor não tenta, né? Daí eu comecei. A Construção foi o primeiro que eu traduzi.

[...]

Eduardo – [...] O Roberto Schwarz tinha traduzido o Odradek. [...] O senhor, inclusive, na tradução sua faz algum agradecimento, uma menção...

Modesto Carone – É, eu faço lá... Apesar do Schwarz ter traduzido do original, mas eu acho que a tradução dele é um pouco (longa pausa) marcada pela tradução do Borges. Eu nunca fui numa outra tradução, eu fui no alemão (enfático nas últimas duas palavras). Eu vou me rebolar para traduzir a língua dele, uma língua parecida em português que, na verdade, fica sendo uma terceira língua. Quando a língua de lá, a gente diz a língua de partida, invade a língua de chegada, e fecunda essa língua de chegada, que, ao mesmo tempo, se manifesta nesta língua de chegada. É como se o alemão se manifestasse no português e o português abrisse as suas possibilidades do uso [...] sob o influxo da língua estrangeira. Esta comparação, o Guimarães Rosa faz, a língua estrangeira tem que fecundar a língua de chegada como o Nilo inunda suas margens. Isso é o que acontece. Alguns me disseram: mas isso é uma terceira língua. E é uma terceira língua. É o encontro entre duas línguas.

Eduardo – E por isso aquela estranheza do texto, né?

Modesto Carone – Exatamente. Agora, em alemão também é um texto que causa estranheza. Por quê? Porque o Kafka se utilizava de que língua? Do protocolo austro-húngaro, da língua protocolar da burocracia austro-húngara. Os colegas dele, o Max Brod e outros, fugiam disso porque era uma língua ressecada. Era uma língua calcificada, era uma língua ossificada que mal significava alguma coisa. Era um alemão muito menos vivo e desenvolvido do que o alemão da Alemanha. Por quê? Praga era uma capital de segunda categoria do Império Austro-Húngaro. E o Kafka fez uma coisa notável, ele aproveitou essa (com ênfase na última palavra) língua como matéria de literatura.

Eduardo – Ironicamente...

Modesto Carone – Ironicamente, mas também de uma maneira habilidosa, por isso que eu falo, às vezes, que é um estilo protocolar o dele, porque realmente ele usa... isso daí garante para ele, inclusive, uma espécie de distanciamento, uma burocracia mas distanciada, e ao mesmo tempo parece que é um narrador que está num outro lugar, etc., é um narrador que não sabe das coisas. Ao invés de ser um narrador onisciente, que está na produção de um filme, portanto, que tem uma visão perfeita da história inteira e acesso à subjetividade profunda dos personagens, o narrador kafkiano que desce ao nível do ombro do personagem, ele não enxerga direito o fim da história, por isso que a história fica absurda. Então, o que está acontecendo aí é que o narrador sabe tanto quanto o personagem, ou seja, nada ou quase nada. E o leitor é obrigado a ir por aí. Então, o leitor faz uma viagem por dentro da alienação, né? Quer dizer, ele mapeia a alienação por dentro. Por quê? Porque o Kafka por uma questão de exigência formal, ele não poderia escrever dum ponto de vista não alienado. Certo? Então o que houve aí? Na época em que se perdeu a noção de totalidade do mundo, o Kafka inventou um narrador adequado a essa situação. Então houve uma formalização da visão de um estado de coisas. Entende? Então aí você não pode separar a forma do conteúdo. Naquela forma já está incluído o conteúdo da visão do mundo dele.

Eduardo – A impressão que eu tenho sobre as traduções anteriores e as suas, é que os tradutores não tinham pensado em nada disso do que o senhor está pensando.

Modesto Carone – Nem tocavam...

Eduardo - Eles pegavam o texto em francês...

Modesto Carone - ... e mandavam bala.

Eduardo – e mandavam bala. Então é por isso. Se houvesse isso no texto original, ia se perder (no original não, no texto já traduzido (do francês ou inglês), perderia no português daquele tempo. Porque é um trabalho de investigação até.

Modesto Carone – É. É preciso compreender o autor. Eu fiquei... Você pergunta: Por que você não traduziu lá... Eu fiquei 35 anos de alguma maneira me preparando. Não me preparando conscientemente. Mas eu percebi que eu podia traduzir as histórias do Kafka, que eu lia desde os dezoito anos de idade, depois de muito tempo.<sup>244</sup>

O professor Modesto Carone coloca-se, portanto, numa posição crítica diante da obra de Franz Kafka e investiga os aspectos lingüísticos, culturais e sociais que envolveram a produção do texto na sua origem. Além disso, ele defende que traduzir um autor como Franz Kafka não é um trabalho para ser feito no impulso, senão um processo de amadurecimento em torno da obra do autor, conhecendo-o e sondando-o, como ele fez nos trinta e cinco anos em que ficou se *preparando*.

Exatamente a partir deste ponto foi possível introduzir a questão social e cultural dos dois períodos em que Franz Kafka foi traduzido no Brasil de modo sistemático, ou seja, os dois *booms* kafkianos: o primeiro na década de sessenta, com os textos vertidos para o português por Torrieri Guimarães e o segundo, na década de oitenta e noventa, com os textos traduzidos por Modesto Carone. O aspecto que mais interessava, neste momento da entrevista, era um paralelo entre as traduções e o momento histórico e político do Brasil. O tradutor Modesto Carone chama a atenção para o fato de a obra de arte literária de qualidade acompanhar muito de perto o seu momento histórico, isto é, ele faz uma reflexão de acordo com os princípios defendidos por Antonio Candido, mestre de Modesto Carone. A hipótese de que a tradução, ao representar um outro marco do texto em uma cultura que não é a sua originária, acompanharia o momento histórico em que é realizada também é partilhada pelo professor e tradutor:

Modesto Carone – [...] É porque... aí que está, a grande contribuição do Adorno é a seguinte: o momento social de uma obra faz parte de sua história. Você não dá conta da estética, sem incluir o momento social dela. Então isso aí faz parte da estética. Uma estética é incompleta se você não vê a relação da obra com o mundo, entende.

Eduardo – Então, tá, pegando esse ponto, eu vou pôr a brasa na minha sardinha. Mas a tradução da obra também envolve o momento político em que a obra está sendo traduzida. Como na construção da terceira língua que você propõe?

Modesto Carone – Eu acho que... por exemplo, eu me apropriei da língua burocrática que estava vigorando: medidas provisórias, etcétera e tal. Todo aquele linguajar, eu precisava ver se existia em português, e, às vezes, eu encontrava correspondência. Aí que entra a questão do conhecimento do Direito, entende? É claro que interrogatório, audiência de exposição, entende? Veredicto...

Eduardo – Em tempo: o Torrieri também era advogado.

Modesto Carone – É, mas talvez ele não soubesse o que Kafka tinha mesmo dito. O Kafka fez a obra dele baseado, em grande parte, na reação... Qual é o texto lendário dele mais forte? *Diante da lei*. Então a lei para ele... Sobre... Sobre... *Sobre as leis... O novo advogado*. Sempre são uns monstros.

Eduardo – Tem *O processo*.

Modesto Carone – *O processo*. A linguagem do burocrata do poder, lá n' *O castelo* é impressionante.

<sup>244</sup> Entrevista com o professor Modesto Carone, na sua residência, no dia 24 de junho de 2004, às 16h00.

Então é difícil. Era a linguagem do Império Austro-Húngaro, em Praga, que era a linguagem do poder. Essa linguagem kafkiana só pode ser compreendida se estiver incluída a questão do poder, de um poder abstruso. De um poder, tão grande a distância entre a fonte do poder e a situação existencial, que esse aqui já não enxerga este aqui. E parece que não há relação, mas há sempre.<sup>245</sup>

Considerada a opinião de Modesto Carone de que o tradutor Torrieri Guimarães “não soubesse o que Kafka tinha mesmo dito”, seria possível inferir que as traduções feitas por este último na década de sessenta não conseguiriam fazer uma ponte completa entre as duas situações sociais de modo pleno: a burocracia austro-húngara do começo do século XX e a ditadura brasileira dos anos sessenta. Contudo, apesar de o primeiro tradutor não ter feito comentários sobre seus métodos de tradução e suas opções vocabulares, é razoável afirmar que, tanto quanto Modesto Carone apropriou-se do linguajar jurídico-político em voga nos anos oitenta, Torrieri Guimarães ter-se-ia apropriado, de modo inconsciente, da linguagem burocrática e política brasileira dos anos sessenta.

Corroborar a última informação o fato de, apesar da crítica à limitação das traduções de Torrieri Guimarães, Modesto Carone opinar que o uso do termo kafkiano dentro de uma esfera política deu-se nos anos da ditadura, principalmente, a partir de 1968, com o recrudescimento da política repressora dos governos militares. Ainda que não mencionado, o testemunho de Modesto Carone reforçaria que os textos traduzidos por Torrieri Guimarães já possuíam um grau de penetração na elite intelectualizada brasileira:

Modesto Carone – Mas é... tenha em mente o seguinte: durante a ditadura o termo foi usado com propriedade e às vezes abusivamente. Abusivamente é genérico, no fundo é o absurdo da vida.

Eduardo – Mas o senhor lembra de ter sido usado na universidade...

Modesto Carone – Ah, pode ser que... Antonio Candido tem uma memória espantosa, né? Mas eu acho que quando começaram a cassar deputados, etcétera e aquelas coisas todas a partir de 68, muitos deles disseram: estou numa situação kafkiana. Não ouviu falar alguma vez ‘kafkaniana’?

Eduardo – ‘Kafkaniana’...

Modesto Carone – Porque era o seguinte: estava sendo perseguido, não sabia direito o porquê, né? Isso tem a ver com *O processo*, né? [...]

[...]

Modesto Carone – [...] Mas sempre o poder arbitrário fascistizante, entende? Dominador. E que não é enxergado por aquele que é perseguido. Me lembro de ter falado com o Antonio Candido nesta época, ele falou: eu me recuso a ficar paranóico, né? Eu falei para ele: eu acho que quem não fica um pouco paranóico, nesta época aqui, é porque não está percebendo bem a realidade (risos). Porque a paranóia é uma forma de percepção, né?<sup>246</sup>

O período de maior repressão e censura durante a vigência da ditadura civil-militar no Brasil, ou seja, os últimos anos da década de sessenta e a primeira metade da década de setenta, correspondeu, como demonstramos, ao momento em que Antonio Candido escreve o seu texto “A verdade da repressão” relacionando o Estado autoritário a Franz Kafka. Sobre tal aspecto, mencionando nomes fundamentais da cultura no período, Modesto Carone afirma o seguinte:

Eduardo – Só uns parênteses nesta questão. Nos jornais dos anos sessenta e setenta, reiteradamente

<sup>245</sup> Entrevista com o professor Modesto Carone, na sua residência, no dia 24 de junho de 2004, às 16h00.

<sup>246</sup> Entrevista com o professor Modesto Carone, na sua residência, no dia 24 de junho de 2004, às 16h00.

fala-se da censura à obra de Kafka pelos stalinistas. E chamava a atenção o fato de no Brasil falar-se muito de censura até 67, qualquer coisa... Só que em 68 se cala, não pode mais falar em censura. Modesto Carone – Censura genérica, em geral.

Eduardo – Porque até 67 há artigos criticando a censura. A partir de 68 tais artigos desaparecem. Eles apenas dizem assim: tal obra foi censurada. Sem nenhum comentário.

Modesto Carone – daí entra a receita de bolo, né?

Eduardo – É... A impressão que eu tenho é que eles começam a falar da União Soviética, aquela coisa de proibir a obra, como umas alfinetadinhas, um pouco...

Modesto Carone – Sim, como o Otto Maria Carpeaux fazia no Correio da Manhã, né? Ele estava falando de lá, mas era aqui, né? Era metafórico.

Eduardo – O Tristão, acho que no livro do Carpeaux, dizia: eu nunca fui preso. Ele falava assim ironicamente. As pessoas, na verdade, me acham um pouco velho para ser preso<sup>247</sup> (risos), ele brinca. Mas na verdade, ele era uma pessoa consagrada. Além disso, ele tinha os artigos, onde ele comentava lá...

Modesto Carone – Ele era contra a ditadura.

Eduardo – Sim, sim. Eu não sei por quê, ele desaparece na Folha também em 68. Até 68 ele tinha artigos sobre a ditadura.

Modesto Carone – Otto Maria Carpeaux foi proibido de escrever, eu estive com ele.<sup>248</sup>

A censura apontada por Modesto Carone é percebida ao largo do final dos anos sessenta e começo dos anos setenta, por exemplo, no jornal *Folha de São Paulo*. A pesquisa dos textos sobre Franz Kafka no período mostra que estes ocupavam espaço ao lado de textos críticos ao regime civil-militar e à censura, até o ano de 1968, mormente assinados por Tristão de Athayde. Tais textos desaparecem a partir de 1969 e, em geral, a qualidade dos cadernos destinados à literatura e à cultura cai. Espaços antes destinados à contestação cultural praticada pelo teatro ou pela literatura são preenchidos por comentários de bastidores de filmes e de “estrelas” do cinema norte-americano e de moda. Além disso, casos rumorosos e escandalosos de artistas brasileiros ou estrangeiros ocupam páginas inteiras do jornal, bem como artigos pseudo-científicos com previsões futuristas.

No âmbito político, o jornal corresponde a uma espécie de porta voz do governo, relatando as inaugurações, os projetos e as declarações oficiais. Com a “saída” sem maiores explicações de Alceu Amoroso Lima da equipe de articulistas, apesar dos seus muitos textos religiosos católicos, desaparece qualquer comentário ou contestação à censura, muito comuns nos anos de 1966 a 1968<sup>249</sup>. Artigos sobre censura de peças e filmes são meramente informativos, sem qualquer tipo de reflexão sobre o assunto, muito diferente dos embates reiteradamente escritos nos anos anteriormente mencionados, quando diretores e atores debatiam, expunham pontos de vista, manifestavam-se contra os cortes.

Voltando a retomar o objetivo de nossas investigações que é demonstrar e provar que os textos kafkianos, traduzidos, repetidamente editados e lidos, durante os anos de chumbo da ditadura civil-militar brasileira, expunham na esfera ficcional algo que estava sendo silenciado pela censura do regi-

<sup>247</sup> Houve aqui uma falha na memória do entrevistador. De fato o comentário de Alceu Amoroso Lima, o Tristão de Athayde é o seguinte: “Só eu, o mais medíocre de todos, é que não fui exilado, não fui cassado (risos), estou aqui com os meus 85 anos, sem ter tido a honra inclusive, até hoje de ter sido preso.” [Cf. CARPEAUX, Otto Maria (1978). Entrevista com Alceu Amoroso Lima (Entrevistadores: Antonio Houaiss e Antonio Callado). \_\_\_. *Alceu Amoroso Lima por Otto Maria Carpeaux*. Rio de Janeiro: Graal, 136].

<sup>248</sup> Entrevista com o professor Modesto Carone, na sua residência, no dia 24 de junho de 2004, às 16h00.

<sup>249</sup> Cf. os suplementos Ilustrada, do jornal *Folha de São Paulo*, do período, em especial os dos dias 6 e 7/01.1966, com artigos assinados pelo Alceu Amoroso Lima, o Tristão de Athayde.

me, o que justamente, ainda que de modo indireto, motivaria as várias traduções, edições e re-edições dessas versões das obras do autor de origem tcheca no Brasil, pode-se perceber que Modesto Carone, envolvido diretamente com a realidade universitária brasileira nos anos mesmos da ditadura civil-militar brasileira, realça a necessidade da leitura político-social, por sobre o fundamento estético da obra kafkiana. Os contatos do tradutor com outros críticos, sua formação e a vivência acadêmica nos anos de chumbo da ditadura brasileira permitem que Carone tenha um olhar profundamente crítico da obra, ao mesmo tempo em que cria pontes entre a realidade brasileira e os textos kafkianos. Um dado fundamental é a afirmação/hipótese do professor e tradutor de que o uso do termo situação kafkiana entre intelectuais brasileiros – literariamente referendável em primeira instância ao personagem Josef K. – tomou corpo no final da década de 1960, por conta dos processos judiciais e das prisões arbitrárias de militantes anti-ditadura. Some-se a isso a afirmação de Carone de que ele fez uso de um vocabulário corrente no cenário político brasileiro dos anos oitenta para traduzir as mazelas burocráticas kafkianas, principalmente no romance *O processo*.

Um quarto testemunho buscado para a montagem da argumentação da tese, depois das vozes de críticos literários e de tradutores, e não menos importante para a compreensão do período em que a obra de Franz Kafka foi vertida para o português no Brasil, foi dado por Paulo Sérgio Pinheiro, intelectual militante dos direitos humanos.

De certa forma contemporâneo de Modesto Carone, Paulo Sérgio Pinheiro, cientista político, professor do Departamento de Ciência Política da Universidade de São Paulo e um dos fundadores do Núcleo de Estudos da Violência na mesma Universidade, foi um dos interlocutores privilegiados, tendo feito inúmeras menções a Franz Kafka, como o escritor que serviu de baliza para definir a burocracia engendrada durante toda a história imediatamente anterior à ditadura civil-militar brasileira e que se manteve com a instauração desta. Segundo uma sua declaração, só foi possível ao Brasil um documento com a envergadura de um *Brasil: nunca mais*<sup>250</sup>, devido à burocracia com *um quê* de kafkiana. Esta estrutura teria a ver, segundo ele, com os registros escritos, os arquivos, o sistema de controle dos perseguidos políticos.

Paulo Sérgio Pinheiro<sup>251</sup>, cientista político, infatigável defensor dos Direitos Humanos e representante de vários organismos internacionais, vivenciou a transformação política brasileira dos anos sessenta aos anos noventa de muitos pontos de observação: formou-se em Direito, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro no começo da década de sessenta e, na segunda metade desta mesma década, partiu para a França, onde estudou Sociologia; foi professor na área de Sociologia e Política desde os anos setenta; abraçou a causa das “eleições diretas” nos anos oitenta; foi membro do governo paulista de Franco Montoro ainda nos anos oitenta e Secretário Nacional de Direitos Humanos nos anos noventa, sob o governo de Fernando Henrique Cardoso. Além disso, fundou, juntamente com outros professores e pesquisadores, o Núcleo de Estudos da Violência, da Universidade de São Paulo.

<sup>250</sup> Arquidiocese de São Paulo (1985). *Brasil: nunca mais*. Vozes: Petrópolis.

<sup>251</sup> No ano de 1995, meu primeiro ano na Faculdade de Letras, área de Alemão, da Universidade de São Paulo, estagiamos no Núcleo de Estudos da Violência (NEV-USP), da mesma universidade. Neste período conhecemos Paulo Sérgio Pinheiro, então coordenador do NEV-USP. Paulo Sérgio Pinheiro é uma pessoa de grande cultura e uma figura sempre polêmica no ambiente universitário e político brasileiro, tendo sido professor convidado em várias universidades estrangeiras. O nosso contato profissional favoreceu uma relação de amizade e ocasiões várias em que mantivemos conversas sobre filosofia, direitos humanos e literatura. Toda a nossa formação sobre violência e direitos humanos está fundamentada no período em que participamos do NEV-USP, seja como estagiário, seja como pesquisador. Ao lado do Paulo Sérgio, outros pesquisadores membros do núcleo também ofereceram ao presente trabalho uma inestimável contribuição intelectual, como por exemplo, Sérgio Adorno, Nancy Cardia, Luís Antônio de Sousa, Wania Pazinato, além vários colegas de pesquisa e de trabalho, por exemplo, Viviane, Helder, Adriana, Ségia, André, Célio, Fernando, entre outros.

Paulo Sérgio Pinheiro, que leu as obras de Franz Kafka durante o tempo de faculdade, afirma que não se lembra de quase nada, tendo ficado apenas uma percepção daquilo que se chama kafkiano, ou seja, a burocracia e a violência que permeiam os textos do escritor. Sobre a relação entre o aparato burocratizado dos governos militares durante a ditadura brasileira e o adjetivo kafkiano que Sérgio Pinheiro teceu em várias ocasiões durante nossas conversas, segue trecho ilustrativo de seu ponto de vista:

Eduardo: Uma vez você disse pra mim que havia uma diferença entre a ditadura no Brasil e no resto da América Latina que era a seguinte: o Brasil, por causa de toda a burocracia que havia, tornou possível a existência de um documento como *Brasil: nunca mais*<sup>252</sup>. E isso não seria possível nas outras ditaduras vizinhas, porque eles apagavam as memórias. Fale um pouco sobre isso.

P.S.Pinheiro: Na verdade, o Conadep, que foi a Comissão Nacional de Desaparecidos, que o Sábato presidiu, uma vez até o Borges quando veio ao Brasil, eu lhe perguntei sobre o Sábato e ele me disse assim: “Eu acho que o Ernesto Sábato gosta de ser detetive, não estou criticando o trabalho dele, mas acho que ele gostou mesmo daquilo de poder fazer toda aquela investigação.” Até quanto eu saiba, tanto no caso argentino quanto no caso uruguaio, a burocracia militar não era tão formalista. Você se dá conta que toda... quer dizer, a não ser o período todo da tortura, o DOI-CODI (Destacamento de Operação de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna), a Operação Bandeirantes, deve haver relatórios, mas não eram esses relatórios que faziam parte do processo do crime. As partes do processo que não vão até o STM (Supremo Tribunal Militar) e lá os presos tinham liberdade de contar tudo o ocorrido. O STM, como última instância do processo, lá eles registravam tudo o que havia acontecido e, talvez, em outras instâncias eles não tivessem tido condições de fazer. E a idéia genial foi justamente aproveitar esse formalismo jurídico e a capacidade de acesso dos advogados para xerocar milhões de páginas. Isso está contado num livro lindo do Weschler, publicado pela Paz e Terra, *O Milagre e o Universo: Acertando contas com os torturadores*, vale a pena. Então, evidentemente, o *Brasil: nunca mais* existe, um, por causa do formalismo burocrático da corporação militar judiciária e, outro, pela ousadia de Dom Paulo (Evaristo Arns) de fazer um projeto-pesquisa desses sem consultar o Papa, com verbas do Conselho Mundial das Igrejas.<sup>253</sup>

É, portanto, na esfera do chamado formalismo jurídico que Paulo Sérgio Pinheiro encontra o que houve de mais kafkiano na ditadura brasileira. De fato, a estrutura da burocracia jurídica brasileira tornou-se, ironicamente, aliada na construção do documento *Brasil: nunca mais*, um dos mais contundentes registros das atrocidades praticadas pelos algozes da ditadura civil-militar brasileira. Num texto inédito de Paulo Sérgio Pinheiro sobre Dom Paulo Evaristo Arns assim se expressa o professor Paulo Sérgio Pinheiro sobre a reconstituição dos atos de repressão:

É muito irônico que, apesar de todos os esforços do regime militar em esconder a verdade, o lado burocrático das forças armadas levou-as a registrar no processo judicial toda a reconstituição dos atos de repressão, contribuindo para o processo de “truth telling”, de contar a verdade. Em média um terço dos processos de investigação de “crimes políticos” eram submetidos a processos semi-públicos em uma das doze cortes militares, com cinco juízes cada, através do país. Nesse momento, o prisioneiro, ou seu advogado, ousavam denunciar (em cerca de 25% dos casos) que as confissões

<sup>252</sup> ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO (1985). *Brasil: nunca mais*. Petrópolis: Vozes, 6ª edição.

<sup>253</sup> Entrevista com o professor Paulo Sérgio Pinheiro, no Núcleo de Estudos da Violência – Universidade de São Paulo, às 12h30 do dia 21 de novembro de 2003.

tinham sido obtidas através de tortura. Essa denúncia requeria, de qualquer modo, bastante coragem porque depois da sessão o prisioneiro retornava para a prisão onde poderia ser alvo de retaliação. Os juízes ouviam as denúncias, que eram cuidadosamente registradas nos autos do processo. Toda a documentação desses processos em cada região militar, seguindo a tramitação do processo, foi transferida para o Superior Tribunal Militar, STM em Brasília, onde os recursos interpostos nos processos eram examinados. Assim o regime militar construiu um arquivo oficial sobre a tortura e outros tratamentos cruéis e degradantes que o regime reservava para os prisioneiros.<sup>254</sup>

Portanto, este universo burocratizado corresponde a uma outra face da chamada realidade kafkiana brasileira, completando aquela mencionada pelo professor Modesto Carone mais acima, na qual os políticos cassados impedidos de ter qualquer acesso aos processos que estavam sofrendo poderiam nomear a realidade em andamento de situação kafkiana.

A presença do adjetivo kafkiano durante a ditadura civil-militar brasileira para Paulo Sérgio Pinheiro vai, entretanto, além do aspecto jurídico e, neste sentido, completa e alarga o conceito mencionado pelo professor Modesto Carone, conforme se pode notar nos trechos da entrevista abaixo registrados:

Eduardo: Na minha pesquisa de iniciação científica e de mestrado, eu encontrei um monte de textos relacionando a ditadura brasileira com o universo literário kafkiano, por causa dessa burocracia, dessa violência. Você concordaria que a ditadura brasileira foi kafkiana?

P.S.Pinheiro: Usa-se vulgarmente kafkiano como uma questão da imprevisibilidade, a irrupção dos eventos inesperados. Eu acho que a ditadura, ou melhor, a repressão, foi kafkiana nesse sentido do inesperado, do imprevisível. Mas a tradição cartorial, como falava o velho (Hélio) Jaguaribe, a tradição bacharelesca, contém estes aspectos kafkianos. Isso acontece até você entrar no sistema judiciário, depois que você entra na prisão, você não é mais torturado, as regras dominam e o processo continua. Eu acho que o período kafkiano é o DOI-CODI, OBAN (Operação Bandeirantes), a repressão, a atuação é muito inesperada.<sup>255</sup>

Sendo assim, aos processos de cassação de deputados e outros políticos, tidos até agora como “kafkianos” por estarem à mercê e dependerem de uma instância de poder superior não identificada, o cientista político acrescenta-lhes agora o sentido do inesperado e do imprevisível. Trata-se de situação em tudo semelhante à vivida por Josef K. exposta já no primeiro parágrafo de *O processo*, quando, numa manhã como outra qualquer, K. acorda e é surpreendido com a notícia de que está detido e é réu num processo do qual não recebe nenhuma informação que esclareça, de fato, o “crime” cometido ou mesmo sua situação perante a lei.

Sobre a novela *Na colônia penal* que Paulo Sérgio Pinheiro afirma ter lido, mas não se lembrar de mais nada, quando reavivada a memória sobre o enredo do texto kafkiano, ele fez a seguinte relação com a ditadura brasileira:

P.S.Pinheiro: Enfim, eu acho que é uma metáfora, mas é evidente que, por causa da nossa burocracia

<sup>254</sup> Este texto inédito provém de uma doação do professor Paulo Sérgio Pinheiro para um projeto que encabeçávamos junto com outros amigos da Pastoral Universitária Católica durante os anos de 1996 e 1997. Trata-se de uma publicação que relaciona religiosidade e universidade, mostrando a possibilidade de um pensamento universitário cristão contemporâneo. O texto permanece inédito e, ao que me consta, a única versão que existe é a original, não datada e com o título *Dom Paulo: líder da sociedade civil*, impresso pelo professor Paulo Sérgio Pinheiro e a nós entregue.

<sup>255</sup> Entrevista com o professor Paulo Sérgio Pinheiro, no Núcleo de Estudos da Violência – Universidade de São Paulo, às 12h30 do dia 21 de novembro de 2003.



cia, o bacharelismo e a tradição cartorial, com o exército, não só o judiciário, mas com a participação do exército, encontram-se alguns desses traços descritos. Evidentemente que não adianta banalizar isso, evidente que não é o nazismo, não chega a ser a repressão nazista. A gente usava a expressão “fascismo” e tal, mas na verdade, é muito complexo e muito incoerente para... hoje, depois de um certo tempo, não adianta chamar nossa ditadura de fascista. Quer dizer, em termos de slogan, tudo bem, mas era uma ditadura corporativista, uma meia ditadura porque o parlamento continuava, com uma constituição. Era uma constituição muito especial a ditadura brasileira.<sup>256</sup>

Relacionando, portanto, o texto kafkiano com a ditadura brasileira, o cientista político, reconhece no campo semântico da metáfora “na colônia penal” criada por Kafka traços da realidade política do Brasil da época e, com isso, faz uma ponte mais evidente entre a narrativa *Na colônia penal* e a realidade quase “nazista” ou “fascista” dos tempos da ditadura militar no país. Ao mesmo tempo, Paulo Sérgio Pinheiro aponta para um dado sempre muito polêmico da ditadura no Brasil, que é o caráter contraditório da política brasileira daquele período, e que ele também identifica no momento atual. Sobre isso, e lembrando uma citação da professora Sílvia Leser de Mello, da Faculdade de Psicologia, também na Universidade de São Paulo, houve a seguinte observação:

Eduardo: A (professora) Sílvia Leser comentou uma vez que no mundo de Kafka há essa contradição do personagem estar preso e não estar, estar detido, mas continuar com sua vida cotidiana quase inabalada. Então, a gente pode dizer que a ditadura brasileira tem alguma coisa a ver com isso: você está numa ditadura, mas com toda a aparência democrática. Encerrando, uma vez quando eu disse que ia sair do NEV-USP para me dedicar à pesquisa da obra de Franz Kafka, o senhor me disse que não era necessário sair para fazer isso, já que os temas trabalhados no NEV tinham tudo de kafkiano. Você se lembra disso, ou não?

P.S.Pinheiro: (risos) Não. Mas de qualquer maneira, toda essa maneira que a sociedade brasileira lida com a violência é profundamente irracional, incoerente, inconseqüente. Nossa conversa com o governador (de São Paulo, Geraldo Alckmin) outro dia, demonstrou como estamos completamente por fora: o que ele percebe, o que ele acha que está se dando. A total informação e o domínio sobre tudo, tudo, tudo que diz respeito à política. A enorme indecisão mostra como estamos trabalhando como amadores. Nós estamos fora do *mainstream*, da corrente mesmo.

Como se pode ver, as palavras do professor Paulo Sérgio Pinheiro desvelam a irracionalidade, incoerência e inconseqüência com que a sociedade brasileira lida com a violência, que ao rasgar constantemente os limites toleráveis, apresenta uma nota kafkiana. De fato, os dados pesquisados pelo Núcleo de Estudos da Violência, demonstrando o grau de penetração e de acomodação da sociedade brasileira à violência, especialmente quanto à variante da criminalidade, apontam para um elevado grau de naturalização daquilo que deveria ser considerado aberração, o que aproxima esta realidade da realidade configurada nas narrativas kafkianas<sup>257</sup>.

Além disso, observando a tradição brasileira de resolver de maneira violenta os conflitos da e na sociedade, sejam eles de caráter individual, sejam de caráter político e, levando em consideração o aspecto público de tal tradição, Paulo Sérgio Pinheiro vê neste fenômeno, o do uso de violência no

<sup>256</sup> Entrevista com o professor Paulo Sérgio Pinheiro, no Núcleo de Estudos da Violência – Universidade de São Paulo, às 12h30 do dia 21 de novembro de 2003.

<sup>257</sup> Sobre esta problemática, organizei no dia 12 de abril de 2000, juntamente com a Professora Sílvia Leser a conferência *Violência e literatura: Franz Kafka*, na sede do Núcleo de Estudos da Violência, no Campus da Capital da Universidade de São Paulo.

Brasil, uma continuidade histórica. Isso demonstra o quanto já havia na tradição política brasileira um espaço para a violência burocratizada, principalmente sob a forma de tortura, que pode ser e também passou a ser caracterizada como kafkiana. Observem-se os seguintes trechos da entrevista:

Eduardo: Outra coisa que você disse é que a ditadura não inaugurou uma espécie de tradição de violência no Estado brasileiro, senão que o Brasil já tem uma longa tradição de prática violenta como meio de o Estado fazer valer sua vontade. O histórico de torturas do governo de Getúlio Vargas, por exemplo. Você confirmaria, então, que já havia, antes de instaurada a ditadura de 1964, um governo pesado, com práticas violentas e autoritárias que extrapolariam aquele monopólio de violência do Estado (Max Weber). O que diferenciaria, então, esta tradição violenta dos governos brasileiros passados e a prática de violência a partir do golpe de 1964?

P.S.Pinheiro: Na verdade, o que a ditadura militar de 1964 inova é o fato de ela romper um certo compromisso entre as classes dominantes não se matarem. Em 1935 e 1937, ainda que alguns elementos das classes dominantes tivessem sido atingidos, não tanto quanto em 1964. Em 1964 se perdem todas as... por exemplo, ainda que em 1935, 1937, as várias repressões tenham sido muito vastas, não com a tal imprevisibilidade de 1964, mais precisamente entre 1969 e 1978. Se você pega a repressão dos anos 20, o único tenente que morreu foi o Siqueira Campos, foi num acidente de avião. E o único elemento da classe dominante que morreu na repressão dos anos 20, por conta da Revolta dos Tenentistas, foi o Conrado Niemayer, que foi “suicidado”, suicidou-se de uma janela, na verdade foi assassinado. Mas isso foi um caso entre centenas de prisões. Os desaparecidos brasileiros (durante a ditadura militar instaurada com o Golpe de 1964), ainda que não sejam tantos quanto nos outros países, são cerca de 300. Então, eu acho que a ditadura usou os mesmos métodos, mais aperfeiçoados, e com nenhum respeito à estrutura das classes sociais. Quer dizer, a velha aristocracia carioca teve suas casas invadidas, isso não ocorreu nunca na história precedente. Vários filhos, militantes das classes dominantes, morreram ou foram torturados. Então se rompeu o pacto de não-agressão entre as elites brasileiras a partir de 64.

A declaração do professor Paulo Sérgio Pinheiro, portanto, mostra que a tradição burocratizada da violência praticada no âmbito da política brasileira anterior aos anos sessenta, ainda que possa ser caracterizada sob alguns aspectos como “kafkiana”, não possui o caráter imprevisível dos governos militares pós Golpe de 1964, este sim um componente plenamente “kafkiano” da ditadura civil-militar brasileira. O desconhecimento da instância do poder supremo e a imprevisibilidade dos governos militares pós-golpe de 1964 aliam-se àquele componente da detenção arbitrária também já apontado pelo tradutor, professor e crítico Modesto Carone e, com estes três aspectos, identificaríamos o que haveria de mais “kafkiano” na situação política brasileira naquele período dos “anos de chumbo” da ditadura civil-militar no Brasil. Neste sentido, os dois textos de Kafka, que se tomam como referência, permitem as pontes necessárias entre ficção e realidade, pois ambos os personagens condenados são detidos sem terem consciência dos meandros do processo judicial a que são submetidos. A situação agrava-se no caso do personagem Josef K., na medida em que ele nem tem memória de algum possível delito cometido. O prisioneiro não nomeado da colônia kafkiana, por outro lado, poderia relacionar a sua punição com a desobediência feita a um de seus superiores. Na sociedade brasileira do final dos anos sessenta e durante boa parte dos anos setenta, a detenção arbitrária e imprevisível fez parte da história de inúmeros oponentes ao regime civil-militar, muitos deles provenientes da elite brasileira. Tal elite, como lembrou anteriormente Sérgio Pinheiro, sempre fora resguardada dos desmandos de governos despóticos brasileiros anteriores à década de 1960 e, com a instauração do governo civil-militar brasileiro, diante do imprevisível controle da polícia-justiça, esta mesma elite experimentou, em vários momentos, a invasão de suas casas

e a devassa de suas vidas, fazendo jus ao clichê “a vida imita a arte”, ou seja, a realidade brasileira atualizava alguns dos textos escritos por Kafka que, com grandes probabilidades podiam estar sobre escrivatinhas ou ecoando em muitas memórias.

Um quinto testemunho foi oferecido por MLR<sup>258</sup>, que rememorou um determinado período de reclusão em prisão, ao ser engolfada pela imprevisibilidade acima mencionada e comentada.

Ao lado de Sérgio Pinheiro, e de forma curiosa, MLR também trouxe a questão da violência na obra do autor Franz Kafka à baila. MLR contou que leu *Na colônia penal* na prisão, durante a vigência do AI-5. Segundo ela, o livro ter-lhe-ia sido entregue para passar o tempo durante o período de reclusão, mas, devido ao nome do autor, que soava meio soviético, e ao título, que soava meio subversivo, os agentes da prisão primeiramente folhearam o livro, e não vendo nada demais nele, entregaram-no à prisioneira<sup>259</sup>.

Trata-se de um depoimento muito pessoal, o mais pessoal de todos e, apesar da formação acadêmica da ativista, é o que mais dista do ambiente universitário. MLR narra uma situação bem demarcada durante a ditadura civil-militar e que ilustra a presença da obra de Franz Kafka nos chamados anos de chumbo da história política recente brasileira.

A lembrança de MLR do período em que esteve presa permanece presente em sua memória, conforme sua declaração a seguir<sup>260</sup>:

Realmente, barulhos que lembrem “rumores de botas” e o tilintar de chaves, trazem para quem se viu encarcerado, não sons agradáveis. Mas, é importante lembrar que as circunstâncias em que estive com a minha liberdade tolhida não se aproximam um milímetro sequer de muitos outros companheiros e companheiras que na mesma época foram alvo da violência política. Por ser filha de um pai, homem de confiança do governo militar, tive tratamento diferenciado. Fiquei presa em quarto separado no próprio quartel de polícia. Por conta disto, tinha o privilégio, de mesmo no período de interrogatório, receber visitas de minha família e ter livros para ler.

Os sons que lembram os rumores de botas são uma referência a um dia em que estávamos trabalhando após o horário de expediente no NEV-USP e eu caminhava por um corredor, indo da sala de informática para a biblioteca com frequência, fazendo barulho com meus sapatos. A MLR saiu de sua sala, pediu para eu tirar os sapatos e deu a explicação acima reproduzida. Foi quando soube que ela havia sido presa durante a ditadura militar, mas na ocasião ela não deu maiores esclarecimentos, apenas mencionou o fato. Situando melhor o acontecido, a prisão deu-se na cidade de João Pessoa, capital do Estado da Paraíba, entre os meses de novembro de dezembro de 1969.

---

<sup>258</sup> Utilizaremos apenas as iniciais MLR, atendendo a um pedido pessoal da pesquisadora, funcionária da Universidade de São Paulo e designada durante a segunda metade da década de noventa para atuar junto à assessoria internacional do Núcleo de Estudos da Violência. A ativista dos direitos humanos e de movimentos populares MLR foi funcionária do Núcleo de Estudos da Violência, da Universidade de São Paulo durante uma boa parte do tempo em que fui estagiário e nossa relação de trabalho incluiu elaboração de eventos juntos e colaboração em trabalhos de documentação.

<sup>259</sup> O fato foi de tal forma marcante, que MLR, colega de trabalho e grande incentivadora de nossas pesquisas acadêmicas, inúmeras vezes nos repreendeu por termos optado durante nossas pesquisas para o Mestrado por uma obra com tamanha carga negativa em sua história pessoal.

<sup>260</sup> Suas declarações, além do que foi informado durante nossas conversas, provêm das respostas oferecidas a um questionário a ela enviado por correio a Brasília, onde agora reside. As respostas foram elaboradas em cima de lembranças de vários anos passados. Logo, tornaram-se necessários alguns adendos às perguntas, e estes foram acrescentados por MLR. O questionário foi devolvido por e-mail entre final de novembro e começo de dezembro de 2004.

Independente do “tratamento diferenciado”, a recordação ficou e somou-se à sua primeira experiência de ler textos de Franz Kafka. Na ocasião, a ativista recebeu de sua mãe alguns livros para passar o tempo na prisão, entre eles um livro com contos de Franz Kafka, entre eles *Na colônia penal*, provavelmente na tradução de Torrieri Guimarães, visto que a leitura deu-se nos anos seguintes próximos à primeira edição brasileira da obra. A militante MLR situa o escritor Franz Kafka entre os considerados básicos para a formação de uma intelectual humanista de esquerda. Diz ela:

É aqui que entra o meu encontro com o Kafka. Como a nossa formação política na época era humanista, aos 18 anos já lia Marx, Sartre, Beauvoir, Goethe, Carpeaux., Dostoievski... Kafka era um escritor “básico” para todos nós. No entanto, eu mesma, nunca o havia lido. Qual não foi minha surpresa, quando em meio aos romances de M. Delly, encontrei uma publicação do Kafka que continha “Metamorfose” e “Na colônia penal”.

A ativista não fez, nas suas respostas ao questionário, nenhum comentário sobre o recebimento das obras, após elas terem sido revistas pelos guardas da prisão, conforme sua declaração abaixo:

Eduardo – Você comentou que alguns amigos (lembra quem?) lhe enviaram à prisão a obra “Na colônia penal”. Você me disse que o livro teria passado pela “censura informal” dos guardas da prisão (talvez porque o nome do autor fosse meio soviético e o título fosse meio suspeito). Você se lembra de alguma coisa em torno desta leitura? [...]

MLR – Não foram amigos, mas minha própria mãe que, a meu pedido, selecionou alguns livros da biblioteca de meu avô. Ou seja, a censura prévia era dela (motivada pelo desejo de não ver a filha em confusão pior do que a que já se encontrava). E, óbvio os policiais que faziam a revista do material a me ser entregue, não tinham condições de separar o joio do trigo.

Apesar da declaração acima, a motivação primeira para as conversas entre o entrevistador e a ativista está exposta na pergunta formulada. MLR relatou em outra ocasião que os guardas teriam ficado com os livros por alguns poucos dias, segundo ela, possivelmente pelo título da obra e pelo nome do autor – os *ks* teriam algo de soviético. MLR, entretanto, também menciona a “censura prévia” da mãe que, conforme se depreende de sua resposta, não partilhava com a filha de suas opiniões políticas. Por outro lado, os livros foram selecionados entre autores solicitados pela filha, sem a menção aos títulos, o que leva a crer que a mãe tenha “passado os olhos” e escolhido os que poderiam levar a filha a uma reflexão sobre a sua situação. Surge aí a possibilidade de uma interpretação que corre paralela àquela dada pelos companheiros de causa da ativista: enquanto eles viam as obras de Franz Kafka como ocasiões para refletir sobre a realidade política brasileira do final dos anos setenta, a mãe via no texto uma ocasião para dar uma lição na filha. Tal intento da mãe demonstra, inclusive, que ela conhecia a obra de Franz Kafka e que, segundo sua opinião, o texto seria capaz de incomodar a filha (no que ela estava certa), conforme se depreende de uma explanação dada pela própria MLR. Diz ela:

MLR – Meu avô era um desembargador e um intelectual de sua época. A minha mãe, apesar de ser apenas mãe e esposa, foi na sua época uma pessoa com uma formação intelectual acima da média. Portanto, ela sabia quem era Kafka. Não o lia porque se tratava segundo ela de leitura que a faria sofrer, preferia ler José de Alencar, Machado de Assis e poesias do romantismo brasileiro. Aquele período em especial, fomentava nas pessoas uma auto-censura. Ela, em particular, tinha uma dose maior que outros pois o meu pai serviu ao regime militar, era profundamente anti-comunista e

com uma mente muito estreita. Qualquer palavra, fala, que porventura estivesse em língua do leste europeu era posta sob suspeita.

Focando a atenção sobre a leitura politizada praticada pelos militantes de esquerda, ler as obras de Franz Kafka era fundamental para uma crítica ao sistema, uma prova, portanto, que as leituras intimistas e biográficas propostas pelo tradutor Torrieri Guimarães não eram partilhadas pelos intelectuais que buscavam nos textos do autor de origem tcheca alguma espécie de explicação literária para a realidade opressora circundante. Ao mesmo tempo, o texto de Kafka não trouxe alento à leitora, ao contrário, a realidade literaturizada por Franz Kafka falou fundo à ativista e apresentou-se como um amargo prognóstico de que a realidade podia esconder possibilidades piores do que a razão idealista queria fazer crer. Diz ela:

A interpretação que fazia do Kafka até o momento de lê-lo era aquela passada pelos companheiros que nele se referenciavam como alguém que conseguia magistralmente mostrar os efeitos de regimes autoritários e burocráticos na subjetividade das pessoas. Lê-lo nas circunstâncias adversas em que me encontrava, deixou um gosto amargo na minha alma. Não consegui traduzi-lo racionalmente, com um olhar crítico, em especial o texto “Na colônia penal”. O que consigo lembrar é que ele me despertou medo e pavor. De repente, uma prisão que para mim era temporária (pois acreditava que a força de nosso movimento seria vitoriosa), Kafka me transportava para a cruel realidade da hipótese de que não conseguiria ver-me livre das grades de ferro que me aprisionavam...

A “experiência existencial” proporcionada pela leitura da obra de Franz Kafka durante o período de reclusão, levou MLR a ter sempre uma relação dúbia com a obra do escritor. De um lado, há a percepção de que ele é um escritor magistral, por outro há uma gama de sentimentos desagradáveis que vêm à tona quando ele é mencionado<sup>261</sup>. De qualquer modo, a experiência da ativista, somada à sua formação intelectual impedem-na de ver os textos de Franz Kafka como intérpretes “proféticos” privilegiados da situação brasileira, seja atual, seja durante os anos da ditadura. MLR não vê relação entre o mundo literário kafkiano e o Brasil:

Voltei a me “encontrar” com o Kafka pelas suas mãos e de meus filhos que já no período pós-ditadura, tinham como leitura obrigatória na escola, as obras deste autor.

Não me incluo naqueles que afirmam ser o nosso país kafkiano. Sou daquelas que acham que o que fica abaixo do equador pouco tem a ver com o que está acima dele. O regime ditatorial instalado no Brasil em 1964 também nada tem de Kafka, foi muito bem articulado, tinha projeto de dominação política, econômica e social, apoiado “pela cruz, pela espada e pela moeda”.

O argumento da ativista precisa ser contextualizado: MLR nunca abandonou a luta pela democracia no Brasil, sua leitura da religião<sup>262</sup> sempre foi muito crítica e a questão do financiamento da ditadura pela grande potência capitalista, os Estados Unidos da América, sempre foi uma pedra de toque para sua

<sup>261</sup> Hoje conseguimos entender melhor o que a nossa colega e amiga do NEV-USP queria dizer quando me criticava por termos escolhido *Na colônia penal* para a pesquisa de mestrado. Ela nunca conseguiu se livrar por completo do sentimento ruim que a obra de Kafka lhe causou quando da primeira leitura.

<sup>262</sup> Uma questão que sempre suscitou boas discussões entre nós e MLR teve a ver exatamente com a religião. O autor da tese teve formação em um seminário para preparação de presbíteros católicos e era informalmente ligado à teologia da libertação, enquanto ela é uma pessoa sumamente crítica dos usos da religião como forma de controle da mente e da ação. Isso não impediu que juntos participássemos de encontros promovidos pela comunidade dos Santos Mártires, paróquia situada no Jardim Ângela, Zona Sul de São Paulo, no qual um grupo de moradores, juntamente com representantes religiosos e políticos discutiam melhorias para a situação do bairro, principalmente com relação à violência, visto que o bairro era um dos mais violentos no município. Isso aconteceu entre o final dos anos noventa e o começo da nova década.

defesa de um governo socialista. Portanto, o universo lírico e pessimista presente nos textos de Franz Kafka, que pode suscitar no leitor um sentimento de desesperança, representados no caso de MLR pelo medo e pelo pavor, parece não combinar com seu projeto político. Além disso, a formação cultural da ativista leva-a a buscar modelos nacionais que se proponham a explicar a situação brasileira, deixando de lado modelos prontos e importados.

Considerando que o objetivo de nossas investigações é demonstrar e provar que os textos kafkianos, traduzidos, repetidamente editados e lidos, durante os anos de chumbo da ditadura civil-militar brasileira, expunham na esfera ficcional algo que estava sendo silenciado pela censura do regime, o que justamente, ainda que de modo indireto, motivaria as várias traduções, edições e re-edições dessas versões das obras do autor de origem tcheca no Brasil, pode-se, no entanto, perceber que MLR, ao testemunhar que recebera da mãe, entre as obras para passar o tempo na prisão, a narrativa *Na colônia penal*, confirma a penetração da narrativa kafkiana na camada culta da população. A motivação para a mãe enviar tal texto à filha, aponta, ainda que por vias canhestras, para a possibilidade de uma leitura moralista de cunho punitivo para a ideologia política defendida por MLR. Além disso, a confirmação de que Franz Kafka era um autor fundamental para a formação da mentalidade de resistência ao regime civil-militar implantado no Brasil desde 1964, ajudando na reflexão dos “efeitos de regimes autoritários e burocráticos na subjetividade das pessoas” aponta para a leitura política do autor nos anos mesmos da fase mais repressora do regime e ajuda a entender a motivação para sua leitura e, por conseqüência, para o verdadeiro sucesso editorial das obras de Franz Kafka, em especial para aquelas tomadas como representativas em nosso *corpus* de investigação.

Por último, um sexto testemunho, o do escritor Moacyr Scliar, dado em entrevista e também através de respostas a um questionário<sup>263</sup>, encerra este capítulo. Moacyr Scliar faz-se presente no cenário da literatura nacional desde os anos setenta, suas obras já foram traduzidas para diversas línguas e a sua repercussão junto à crítica e ao público leitor, tem sido bastante favorável. Em 2000, publica *Os leopardos de Kafka*, em cuja trama encontram-se enredados um comunista atabalhoado, o escritor Franz Kafka, os *pogrons* e o golpe civil-militar no Brasil dos anos sessenta.

Durante o Congresso da ABRALIC, em julho de 2004, foi montada uma mesa-redonda, com a presença do escritor, totalmente dedicada à sua obra. O próprio autor, ao final das comunicações, e respondendo a perguntas, teceu comentários sobre sua produção literária e sobre os estudos críticos apresentados. Na ocasião Moacyr Scliar referiu-se a alguns aspectos do golpe civil-militar de 1964 no Brasil, do qual, segundo ele, tomou conhecimento pelo rádio quando estava namorando num parque da cidade de Porto Alegre. Teria, então, dito para a namorada – que viria a ser sua esposa algum tempo depois – que naquele momento sua adolescência havia acabado, ou seja, a fase da irresponsabilidade política chegara ao fim. Ainda segundo ele, a ditadura fez um enorme estrago na cultura de modo geral e, de forma específica, na situação de Porto Alegre, onde os focos de resistência, apoiados principalmente por Leonel Brizola, eram grandes.

Suas primeiras leituras da obra de Franz Kafka aconteceram após os estudos universitários na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde se formou em Medicina. As afinidades entre o escritor judeu e gaúcho e o escritor judeu e de origem tcheca, bem como a razão de ter lido obras de Kafka são assim por ele comentadas:

<sup>263</sup> Esta entrevista ocorreu em Porto Alegre no dia 19 de julho de 2004, durante o Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC - *Travessias* - de 18 a 21 de julho de 2004, na cidade de Porto Alegre, RS. O questionário foi recebido em 26.07.2004 e respostas completando questões levantadas em 28.07.2004.

[li as obras de Franz Kafka] por uma profunda afinidade. Eu buscava a imaginação, Kafka tinha a imaginação; eu buscava a metáfora, ele a tinha; eu buscava a economia, ele a tinha. Ah, sim, eu sou judeu ele também era.

[...]

Kafka fez minha cabeça. Eu queria escrever como ele. Tenho algumas coisas em comum com esse grande escritor, mas também coisas diferentes: sou brasileiro (vivo num país tropical), sou filho de emigrantes judeus da Europa Oriental, não vivi os conflitos que ele viveu.<sup>264</sup>

Os primeiros textos de Franz Kafka lidos por Moacyr Scliar foram *A metamorfose* e contos, em traduções para o português, provavelmente de Torrieri Guimarães. Os textos, apesar de ele afirmar que as traduções eram ruins e que ele ouvira críticas ao trabalho do tradutor, suscitaram nele sensações de espanto e deslumbramento e a pergunta que ele se fazia era: “Como pode alguém escrever com tal genialidade?”<sup>265</sup>

Apesar de Moacyr Scliar não se considerar, à época da ditadura civil-militar brasileira uma pessoa engajada na luta contra a mesma, afirma que se sentia oprimido e sufocado por ela, pois “tinha-se a impressão de que a ditadura ficaria para sempre”<sup>266</sup> e, mesmo não fazendo parte de partidos ou de movimentos, a ameaça fazia-se sentir diretamente, mesmo que fosse através da possibilidade de censura. Neste sentido, existe algo da literatura kafkiana no momento político vivenciado no Brasil dos anos sessenta e setenta, pois a literatura kafkiana podia ser lida “como uma literatura de protesto, que se aplicava inclusive à ditadura brasileira”<sup>267</sup>. Mas tal relação é reiteradamente atenuada pelo escritor gaúcho na medida em que ele, num acintoso desprezo pelo autoritarismo e por tudo o que representou a ditadura, considera a ditadura civil-militar brasileira burra demais para ser kafkiana. As questões e as respostas a seguir ilustram tal ponto de vista:

Eduardo: Havia uma leitura “política” das obras de Kafka neste período?

Moacyr Scliar: Isto não sei dizer. Acho que Kafka era muito distante de nossa realidade cultural para ser lido neste sentido. García Marquez estava mais perto, e ele personificou a literatura de protesto.

Eduardo: A ditadura brasileira iniciada nos anos sessenta pode ser chamada de kafkiana? Se sim, em quais aspectos?

Moacyr Scliar: Não, não pode ser chamada de kafkiana. Era burra demais para isso.

Eduardo: O senhor tem lembrança de algum episódio que poderia ser qualificado de kafkiano? Se sim, poderia descrevê-lo?

Moacyr Scliar: Não, os episódios que lembro são antes sinistramente ridículos do que kafkianos.

Eduardo: No seu livro “Os leopardos de Kafka” há muita ironia, mas o senhor relaciona a obra de Kafka com a ditadura brasileira. De onde veio a idéia para fazer tal relação? Algum evento (além dos fatos históricos descritos) ali descrito foi inspirado em algum fato histórico?

Moacyr Scliar: A idéia veio do tema da própria coleção<sup>268</sup>: escritores envolvidos em crime e/ou violência, mas o texto não foi inspirado por fato histórico.

Eduardo: Que escritores brasileiros nos anos sessenta e setenta teriam se inspirado na obra de Franz Kafka, segundo a sua opinião, como escritor?

<sup>264</sup> Questionário enviado para Moacyr Scliar, escritor residente em Porto Alegre.

<sup>265</sup> Questionário enviado para Moacyr Scliar, escritor residente em Porto Alegre.

<sup>266</sup> Questionário enviado para Moacyr Scliar, escritor residente em Porto Alegre.

<sup>267</sup> Questionário enviado para Moacyr Scliar, escritor residente em Porto Alegre.

<sup>268</sup> A coleção organizada pela Companhia das Letras tem, sintomaticamente, o seguinte nome: Literatura ou Morte.

Moacyr Scliar: Murilo Rubião era muito próximo, mas ele dizia que nunca tinha lido Kafka.

Eduardo: Em que medida a literatura de Kafka ajuda a pensar o Brasil dos anos sessenta e setenta e o Brasil atual?

Moacyr Scliar: Não ajuda muito.<sup>269</sup>

Questionado sobre a razão para se ler as obras de Franz Kafka hoje, o escritor gaúcho afirma simplesmente: “Porque é um grande escritor.”<sup>270</sup> Ou seja, ainda que os textos de Franz Kafka pudessem ser lidos como obras de protesto, que se aplicavam, inclusive, à situação brasileira nos anos sessenta e setenta, o seu valor precípuo é a qualidade literária. E é exatamente sobre esta qualidade presente na configuração da realidade presente na obra de Kafka que repousa a diferença fundamental que a distingue da realidade da ditadura civil-militar brasileira, pois embora as duas constituam narrativas, a primeira é considerada inteligente e elaborada e a segunda, burra e grosseira. Neste sentido, ao ser questionado sobre uma possível contradição entre suas afirmações a este respeito, Moacyr Scliar escreveu o seguinte:

Aparentemente há uma contradição nas afirmativas, mas só aparentemente. Faltava à ditadura brasileira aquela sofisticação quase metafísica dos processos persecutórios kafkianos; a coisa era escarrada, grossa. Isto não impedia que intelectuais a rotulassem como kafkiana. Era um exagero literário.<sup>271</sup>

O exagero literário corresponde analogamente ao exagero de considerar a ditadura como nazista ou fascista, segundo declaração do professor Paulo Sérgio Pinheiro. Ao mesmo tempo, a rotulação “kafkiana” já foi criticada por Modesto Carone que vê nos usos e abusos do adjetivo falta de justeza crítica.

Na sua última resposta enviada, Moacyr Scliar, ao ser questionado, ainda, sobre as relações entre sua obra *Os leopardos de Kafka*<sup>272</sup> e a ditadura civil-militar brasileira, assim se manifesta:

Eu queria falar sobre Kafka e queria falar sobre o Brasil. Qual Brasil? O da ditadura militar, que marcou muito minha geração e é um tema a que volto constantemente. Juntar Kafka a esse contexto não foi difícil, mas, volto a te dizer, a ditadura foi “grossa” demais para ser considerada um exemplo de situação “kafkiana” (e acredito tê-lo demonstrado com aquele policial do DOPS<sup>273</sup>). Acho que *Na colônia penal* e *O processo* estão entre os textos mais kafkianos de Kafka, sobretudo, claro, *O processo*. Na colônia penal tem o componente da violência física (que também faz parte das ditaduras) e que, de novo, escapa à pura situação kafkiana da qual *O processo* é o grande exemplo.

A opinião do escritor acima reproduzida, somada ao que foi inserido nos parágrafos anteriores, coaduna-se com o que afirmou MLR, ou seja, que a situação brasileira está além ou aquém da literatura kafkiana, mesmo que esta possa servir como uma espécie de ponto de reflexão para aquela.

O que se julga ser importante é o fato de a obra de Franz Kafka ter sido *utilizada* por intelectuais para uma certa compreensão da situação brasileira dos anos sessenta e setenta, ainda que, após lida, ela

<sup>269</sup> Questionário enviado para Moacyr Scliar, escritor residente em Porto Alegre.

<sup>270</sup> Questionário enviado para Moacyr Scliar, escritor residente em Porto Alegre.

<sup>271</sup> Questionário enviado para Moacyr Scliar, escritor residente em Porto Alegre.

<sup>272</sup> SCLIAR, Moacyr (2000). *Os leopardos de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras.

<sup>273</sup> O escritor está referindo-se ao personagem do seu romance *Os leopardos de Kafka*, delegado Francisco (Cf. SCLIAR, Moacyr. *Os leopardos de Kafka*, p. 108-114).



se configurasse como algo diferente do que a realidade apresentava. O limite e a beleza da arte literária reside aí, em não ser ela a pura transposição da realidade em palavras, mas no fato de ela possibilitar uma re-elaboração do olhar, refinando algum tipo de percepção. Moacyr Scliar percebe que *O processo* é o mais kafkiano dos textos de Franz Kafka exatamente porque aí, onde a violência é mais simbólica, há mais espaço para aquilo que ele considera ser literatura. *Na colônia penal*, com a aparência de relatório escrito por um cientista, contém a descrição da violência de maneira mais explícita, distando da construção literária mais *refinada*. O importante é que o testemunho de Moacyr Scliar, grandemente iluminado pela leitura do seu *Os leopardos de Kafka*, demonstra o quanto Franz Kafka, mesmo sendo mais sofisticado do que os artífices do golpe que manteve o Brasil sob uma ditadura durante mais de vinte anos, pôde dizer – no começo do século XX – algo de significativo ao Brasil da segunda metade do mesmo século.

Voltando ao objetivo de nossas investigações que é demonstrar e provar que os textos kafkianos, traduzidos, repetidamente editados e lidos, durante os anos de chumbo da ditadura civil-militar brasileira, expunham na esfera ficcional algo que estava sendo silenciado pela censura do regime, o que justamente, ainda que de modo indireto, motivaria as várias traduções, edições e re-edições dessas versões das obras do autor de origem tcheca no Brasil, pode-se perceber que Moacyr Scliar, ainda que negue o epíteto kafkiano para a ditadura brasileira entre os anos 1964 e 1984, encontrou nela mesma uma ocasião para, de um certo modo, tornar o escritor Franz Kafka um personagem ficcional. Dito de outro modo, mesmo quando o escritor Kafka não mais comparece à narrativa de Scliar – que se estende até o final da década de 1960, portanto praticamente quarenta anos após a morte de Franz Kafka –, ele se faz presente com o seu texto *Leoparden in Tempel* apropriado por membros do baixo escalão da ditadura civil-militar brasileira. Além disso, ao afirmar que a ditadura era “burra” e “grosseira” demais para ser considerada como um exemplo de situação kafkiana, ele menciona que o componente da tortura física evidente, presente na narrativa *Na colônia penal*, a aproxima das ditaduras. Novamente há, ainda, a confirmação de que intelectuais de esquerda – direta ou indiretamente oponentes do regime civil-militar brasileiro – tinham Kafka como um certo modelo literário, seja enquanto aquele que transforma em ficção temas do cotidiano de um governo autoritário, seja como aquele que possui uma escrita literária exemplar.

Para finalizar, podemos afirmar que os testemunhos apresentados ajudaram a demonstrar como as traduções dos textos kafkianos, anunciados nas décadas de quarenta e cinquenta, chegaram ao Brasil nos anos sessenta e de alguma forma corresponderam à aquisição de um meio de refletir, de compreender, de traduzir, o entorno social e político. Eles são uma confirmação pulsante de que a literatura de Franz Kafka tinha algo a dizer para pessoas que estavam envolvidas, de uma forma ou de outra, no emaranhado burocrático da ditadura civil-militar brasileira. Sobretudo, as narrativas kafkianas, tantas vezes consideradas fantásticas e absurdas, representaram uma espécie de ordenação literária de um mundo que precisava ser organizado para ser mais bem entendido por aqueles que partilharam suas lembranças, para que outros tivessem parte com eles do que eles viram e ouviram. O fecho dos testemunhos fica por conta do mestre Antonio Candido:

A produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado. Este é o primeiro nível humanizador, ao contrário do que geralmente se pensa. A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo.<sup>274</sup>

<sup>274</sup> CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. \_\_\_\_\_. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 245-246.

Este capítulo e os que lhe antecederam correspondem à confirmação da hipótese apresentada já no primeiro parágrafo de nossa tese. De fato, aquilo que foi sendo apresentado como factível desde o momento em que iniciamos a análise e interpretação dos dois textos kafkianos, tomados como referência, encontrou eco histórico no capítulo que apresentamos. Os testemunhos colhidos – tanto os levantados na imprensa quanto os testemunhos individuais anteriormente analisados – confirmam que houve um crescente interesse pela obra kafkiana, mesmo antes das suas primeiras traduções terem sido feitas em solo nacional. Isso não invalida, contudo, o nosso argumento de que a situação política brasileira dos anos sessenta e da década de setenta tenha sido um componente fundamental para o primeiro *boom* kafkiano no Brasil. De fato, conforme os testemunhos apresentados, havia uma leitura política da obra kafkiana e mesmo que alguns críticos neguem que a ditadura brasileira tenha sido *kafkiana* – como Paulo Sérgio Pinheiro e Moacyr Scliar – eles só podem fazer tal afirmação como uma resposta àqueles que emprestaram à ditadura tal predicativo. E estes foram inúmeros, conforme apresentado nas páginas anteriores.

A qualidade dos testemunhos pessoais – consequência direta tanto da seriedade com que os autores dedicam-se aos seus trabalhos, quanto das preciosas informações oferecidas – corresponde ao afunilamento decisivo de nosso trabalho em direção à confirmação de seus fundamentos. Houve de fato uma leitura política da obra de Franz Kafka no período da ditadura, tímida e feita no subterrâneo e nas entrelinhas no começo, mas que se expandiu nos anos finais da mesma. Ao lado disso, houve de fato um *boom* editorial das obras de Franz Kafka no mesmo Brasil e no mesmo período. Coincidência? Cremos que não. Cremos que ambas situações estão intimamente relacionadas e os testemunhos apontam nesta direção.

Voltando a atenção para os testemunhos, podemos estabelecer, entre eles, paralelos que aclaram as relações traçadas e o momento histórico, político e cultural brasileiro do primeiro *boom* kafkiano no Brasil. O testemunho do tradutor Torrieri Guimarães, por exemplo, que lembra as leituras de seus prefácios nas salas da Universidade de São Paulo e do também tradutor Modesto Carone que supõe que o uso do termo kafkiano pelo viés político tenha começado quando os detidos do regime ditatorial brasileiro começaram a comparar suas situações com as vivenciadas pelos personagens kafkianos, muitos deles vindos das carteiras estudantis da mesma universidade. As lembranças de MLR ficam em uma linha muito próxima daquelas feitas pelo escritor Moacyr Scliar, apesar de eles estarem – no momento mesmo da ditadura – em extremos geográficos do grande Brasil. Os dois refletem suas experiências de vida tendo como pano de fundo os tumultuados anos setenta, ambos leram os textos de Franz Kafka neste período e participaram de grupos – direta ou indiretamente – que se opuseram à ditadura. O cientista Paulo Sérgio Pinheiro pode ser colocado ao lado do crítico literário Antonio Candido, ambos professores da Universidade de São Paulo e em outros centros de ensino superior, bem como militantes – umas tantas vezes juntos – na luta pelos direitos humanos. Os testemunhos de ambos se complementam, pois aquilo que o cientista político descreve como sendo a situação política brasileira dos anos sessenta e setenta corresponde à realidade contra a qual o crítico literário pretendia “falar mal”, utilizando a novela *Na colônia penal*, e que o fez – focando a polícia-justiça – no seu artigo de 1972<sup>275</sup>.

---

<sup>275</sup> CANDIDO, Antonio (1980). A verdade da repressão. \_\_\_\_\_. *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra. O texto reproduzido neste livro havia sido publicado em *Opinião*, n° 11, 15-22, 1972.

# Capítulo 04

## Relendo Kafka

*O horror que me deu – o senhor me entende?  
Eu tinha medo do homem humano.*  
(João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*)



# O processo

## O romance subvertido

O romance *O processo*<sup>276</sup> começou a ser escrito na segunda semana de agosto de 1914 e não nos chegou em uma versão acabada, senão que sob a forma de fragmento, cuja organização para a primeira publicação, ocorrida em 1925, o ano seguinte à morte do autor, foi feita por Max Brod, amigo e testamentário literário de Franz Kafka. A organização dos capítulos feita por Max Brod, bem como algumas *correções* aplicadas pelo mesmo ao texto do amigo, foi criticada nos anos seguintes à publicação, em especial quando começaram a vir a lume as edições críticas<sup>277</sup>.

O argumento central do romance é o seguinte: na manhã de seu trigésimo aniversário, Josef K., o protagonista, acorda e recebe a comunicação de que está detido. A detenção, contudo, não significa que K. esteja impedido de *ir e vir*, senão que sobre ele pesa um processo, cuja motivação e detalhes ele desconhece. O romance corresponde, desse modo, às idas e vindas do protagonista na sua tentativa de intervir no andamento do processo, buscando relacionar-se com pessoas que possam influenciar a decisão dos juízes, elaborando alguma espécie de defesa – tarefa impossível diante do fato de que K. desconhece o crime cometido –, entrando e saindo de instituições ligadas ao tribunal. Por fim, malfadadas as *tentativas*, o protagonista é executado por *agentes* do tribunal.

*O processo*, com o seu título consagrado em português, corresponde à tradução exata de *Der Proceß*, o que eximiu a crítica de tecer considerações mais profundas sobre a re-nomeação da obra literária durante o ato de traduzir, como aconteceu, por exemplo, no caso da novela *A metamorfose*, cujo título original *Die Verwandlung*, para alguns críticos, seria melhor traduzível por *A transformação*<sup>278</sup>. O título *O processo* pode ser assim decomposto:

- a) O artigo definido masculino em português “o” corresponde à tradução exata do artigo masculino nominativo “der”;
- b) O substantivo português “processo” também corresponde à tradução exata do substantivo “Proceß”.

É bastante improvável que um leitor da obra de Franz Kafka faça a leitura desta obra de um ponto de vista ingênuo, ou seja, sem ter uma noção mínima dos seus temas recorrentes e da relação da obra do autor com o mundo punitivo-judiciário. Contudo, é provável que um leitor hipotético que tivesse às mãos *tão somente* o texto literário, cujo título correspondesse aos termos acima apontados, abrisse o seguinte leque de expectativas e fizesse as seguintes suposições:

- a) O *produto* literário que segue após o *rótulo* tem a ver com o andamento sistemático de

<sup>276</sup> A obra utilizada como referência em português de Franz Kafka é a tradução de Modesto Carone: KAFKA, Franz (1998). *O processo*. (Tradução e Posfácio: Modesto Carone). São Paulo: Companhia das Letras. As notas de rodapé conterão a citação do texto original em alemão (edição crítica) e as páginas da tradução de Modesto Carone.

<sup>277</sup> Para um entendimento mais abrangente da intervenção de Max Brod no romance, conferir o Posfácio de Modesto Carone à sua tradução de *O processo*: CARONE, Modesto (1999). Um dos maiores romances do século. KAFKA, Franz. *O processo*. (Trad. E Posfácio: Modesto Carone). São Paulo: Companhia das Letras, p. 317-329.

<sup>278</sup> Cf. LLOVET, Jordi. Introducción. In: Kafka, Franz (1992). *La metamorfosis y otros relatos* (Tradução de Jorge Luis Borges). Barcelona: Editorial Planeta, p. IX – XXIX.

algum evento. Daí a idéia de um processo, termo que remete a várias esferas do saber humano: administração, anatomia, física, direito, lingüística, patologia e zoologia<sup>279</sup>;

- b) Não se trata de um estudo sobre processos, mas de um processo específico, expectativa sugerida pelo artigo definido “o”.

Seriam estas duas expectativas possíveis, tendo o título como única referência ao romance, para um leitor *desavisado* a respeito das obras de Franz Kafka. Mas tal leitor é uma abstração, portanto, há expectativas em torno do termo “processo” que são *contaminadas* pelo conhecimento prévio do leitor culto e a contaminação dá-se exatamente em torno do que se convencionou chamar de “universo kafkiano”. *O processo* é o romance que, por excelência, corresponde ao termo dicionarizado “kafkiano”, cujo sentido extrapola os limites literários e estende-se às esferas políticas, administrativas e judiciárias. Desse modo, o termo “processo” no título do romance kafkiano é quase uma rotulação redundante: seria como escrever “livro” na capa de um livro, limitar a nomenclatura de um menino nascido à expressão “menino”, ou ainda, um Deus que, quando questionado sobre seu nome, se identificasse simplesmente como “Eu Sou”<sup>280</sup>. O aspecto tautológico do título é, contudo, desfeito quando se considera que o autor Franz Kafka utilizou a expressão arcaica alemã “Proceß”, em vez de “Prozeß”. Max Brod na sua *arrumação* do texto para publicação em 1925 optou pela atualização do termo, talvez supondo que o amigo escritor houvesse cometido um deslize no texto original. Sobre a utilização de expressões arcaicas ou obsoletas pelo escritor de origem tcheca, afirma Osmar Durrani:

He often alternates modern and older orthographic features (ging beside *gieng*, as the simple past of *gehen* – ‘to go or to walk’) and has a preference for the obsolete. The antiquade *Proceß* Kafka used is now considered more appropriate than *Prozeß* as the original title of *The Trial*, although in fact Kafka tends to avoid using ‘ß’ in favour of ‘ss’.<sup>281</sup>

As edições críticas alemãs<sup>282</sup> do romance passaram a grafar o termo arcaico utilizado por Kafka como uma maneira de serem mais fiéis às *intenções* do autor de origem tcheca. Uma interpretação possível de tais intenções seria a de instaurar, já a partir da utilização de um termo inscrito de maneira arcaizante, um estranhamento no leitor e uma veiculação do tema tratado – processo judiciário – a uma esfera ancestral, antiquada e com o peso da tradição. Desse modo, o romance passa a ser não somente a *biografia romanceada* de um personagem, mas a construção de um universo possível que atravessa o tempo, que vem de eras imemoriais e que serve de parâmetro literário para a reflexão sobre a burocracia judiciária, tão bem conhecida do autor por ter sido ele mesmo um funcionário burocrata. A corroborar tal aspecto ancestral e mítico da lei e da estrutura judiciária está a célebre parábola *Diante da lei*, pela qual o autor nutria grande admiração, o que o fez publicá-la posteriormente como narrativa independente na sua coletânea *Um médico rural* (1919/1920<sup>283</sup>). A parábola em questão é narrada para o protagonista Josef K. por um sacerdote no penúltimo capítulo do romance intitulado “Na Catedral”. Esta parábola corresponderia, segundo Giorgio Agamben<sup>284</sup>, à “forma pura da lei”, pois, como se verá, ao *excluir*

<sup>279</sup> Cf. Vocabulo: processo. In: Instituto Antonio Houaiss. *Dicionário eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa*. Versão 1.0 – Dezembro de 2001.

<sup>280</sup> Cf. Livro do Êxodo (Ex 3, 14).

<sup>281</sup> DURRANI, Osman. Editions, translations, adaptations. In: PREECE, Julian (ed.) (2002). *The Cambridge Companion to Kafka*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 206-207.

<sup>282</sup> Cf. CAPUTO-MAYR, Maria Luise & HERZ, Julius Michael (2000). *Franz Kafka – Internationale Bibliographie der Primär- und Sekundärliteratur – Band I: Bibliographie der Primärliteratur 1908-1997* (2., erweiterte und überarbeitete Auflage). München: K. G. Saur, p. 19.

<sup>283</sup> KAFKA, Franz (1999). *Um médico rural*. (Trad. e Posfácio de Modesto Carone). São Paulo: Companhia das Letras.

<sup>284</sup> AGAMBEN, Giorgio (2002). Forma de lei. \_\_\_\_\_. *Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua I*. (Trad.; Henrique Burgo). Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 57-69.

incluindo remete Josef K. e, por conseguinte, o leitor da obra kafkiana ao “fastígio supremo e (à) raiz primeira de toda lei”.

O capítulo no qual se insere a parábola, ou lenda, segundo a tradução feita para o texto de Giorgio Agamben, ao desenrolar-se dentro de uma catedral, retira o protagonista do momento histórico moderno e remete-o para o mito: ali não valem as *lógicas* da lei, ali não existem influências sobre o tribunal, em suma, ali não é o espaço da cidade, com tudo o que ela representa dentro do imaginário ocidental: modernidade, evolução, técnica. Passado pelo cadinho da catedral, o protagonista antevê o seu destino trágico: o tribunal, que não quer nada dele, apenas colocou-o na engrenagem fria da lei, para onde ele é encaminhado, independentemente de suas tentativas de intervenção, ou seja, para o fim supremo da existência. O último capítulo do romance corresponde ao desenlace perfeito do romance com o desfazimento do referencial do foco narrativo: Josef K. é morto “como um cão”<sup>285</sup>.

Portanto, o romance todo corresponde ao desdobramento do processo indicado pelo título. Os passos de Josef K. constituem o verdadeiro processo, já que a narrativa *biográfica* tem início com o aniversário do protagonista, em si uma espécie de punição, pois corresponde a um encaminhamento passo a passo para a desintegração do ser prenunciada no momento mesmo do nascimento, metaforicamente configurado, no caso de Josef K., no seu acordar – no sair da noite, das trevas, do útero – em direção ao dia e à vida.

Josef K. é o *herói* do romance kafkiano a problematizar o termo romance. O romance, gênero exhaustivamente estudado, nasce sobre a égide da crise, como um *substituto* da epopéia<sup>286</sup>, contudo, falar sobre a crise do romance é um dos lugares comuns da crítica literária. A problematização do gênero, que se dá a partir do personagem principal, será mais bem abordada no sub-capítulo seguinte, no qual serão analisados os personagens do romance. Contudo, adiantando um aspecto, é possível dizer que o herói kafkiano é um anti-herói, como tantos outros dos romances modernos, com os quais os leitores, apenas à revelia ou a contragosto, identificam-se. Aplicando, ainda, alguns aspectos da crítica do romance ao texto kafkiano, é lícito afirmar que o ideal de totalidade intentado pelos romancistas em suas obras é mantido nesta obra kafkiana na medida em que o narrador conduz o seu personagem principal, juntamente com o leitor, desde um início claro (a manhã do primeiro dia: nascimento, criação, festa) para um fim inexorável (a noite do último dia: morte, escuridão, despojos). Em outras palavras, há um ciclo completo que é cumprido na trajetória do protagonista. Desse modo, a experiência literária executada por Franz Kafka não é tão radical quanto as que foram a efeito, por exemplo, por James Joyce, que subverte radicalmente as bases do gênero romance.

Cumpre, ainda dentro das considerações sobre a subversão do gênero praticada por Franz Kafka, buscar uma compreensão do realismo específico praticado pelo autor. Ainda que não seja intenção definir o que é o realismo, fazem-se necessárias considerações sobre o mesmo para entender a subversão kafkiana manifesta tanto no romance *O processo* quanto na novela *Na colônia penal*<sup>287</sup>.

<sup>285</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 278.

“Wie ein Hund!”. KAFKA, Franz (1999). *Der Proceß* – Roman – Original Fassung. (Kritische Ausgabe, herausgegeben von Malcon Pasley). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, p. 241.

<sup>286</sup> LUKÁCS, Georg (2003). *A Teoria do romance*. (tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo). São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, p. 39.

<sup>287</sup> São de Roman Jakobson as seguintes palavras: “O que é o realismo para o teórico da arte? É uma corrente artística que propõe como seu objetivo reproduzir a realidade o mais fielmente possível e que aspira ao máximo de verossimilhança. Declaramos realistas as obras que nos parecem verossímeis, fiéis à realidade. E já se evidencia a ambigüidade: 1 – trata-se de uma aspiração, uma tendência, isto é, chama-se realista à obra cujo autor em causa propõe como verossímil (significação A). 2 – Chama-se realista a obra que é percebida por quem a julga como verossímil (significação B).” [JAKOBSON, Roman. Do realismo artístico. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (organização, apresentação e apêndice) (1978). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, p. 121.]

Há estudiosos que vêem em Kafka um autor de obras de “realismo fantástico”, no entanto, é necessário declarar que o autor, na verdade, subverte o que se entende por “realismo fantástico”, enquanto escola literária. As fantasmagorias kafkianas seriam por demais deformadas para corresponderem ao chamado mundo real e, portanto, não poderiam ser classificadas como uma literatura simplesmente realista, daí o uso do adjetivo “fantástico”. Era assim antes do advento do nazismo. Depois do shoah, conforme Theodor Adorno, o “realismo fantástico” em Kafka encontrou espantosamente a sua realização histórica<sup>288</sup>.

Alguns recursos considerados como realistas, por exemplo, são utilizados pelo escritor para dar forma ao romance *O processo*:

- a) O processo de apresentar as coisas ao *pé da letra*, ou a desmetaforização das metáforas;
- b) O uso de uma descrição minuciosa, na qual são introduzidos “pormenores inúteis”; conforme Roland Barthes<sup>289</sup>.
- c) A narração de um universo provável. Este caráter está condicionado a alguns dados concretamente identificáveis no texto: o espaço urbano, a sociedade capitalista (representada em especial pela realidade do banco e do ambiente de trabalho) o cotidiano judicial;
- d) O foco narrativo que não tem acesso ao conjunto dos fatos e limita a narração a um olhar específico.

A questão do verossímil no texto kafkiano é garantida por usos específicos de uma série de recursos estruturais (título, personagens e foco narrativo, tempo e espaço) somados à narração de um universo provável historicamente, os quais, receberão análises mais completas no decorrer deste estudo. Neste momento, porém, considerem-se especificamente dois aspectos desta construção realista kafkiana: a desmetaforização da metáfora e a utilização dos “pormenores inúteis”.

Uma das subversões do realismo na prosa de Franz Kafka está exatamente na sua maneira de deformar intensamente a realidade e apresentá-la como corriqueira, como parte de um universo possível, chamado de verossímil. Segundo a formulação de Anders:

Mas uma vez que a total discrepância entre as “esferas da vida” é considerada natural, do ponto de vista social, e que o espanto ou horror não pode ser, afinal, para o homem médio uma disposição vital perpetuadora, o método de Kafka, de colocar o espantoso como algo despojado de espanto, é completamente realista.<sup>290</sup>

Usando uma expressão de Anders, o espantoso em Kafka não espanta ninguém exatamente porque sua manifestação na escritura kafkiana não é aquela feita a partir de um foco narrativo fascinado ou escandalizado com o que vê. Além disso, a sua deformação da realidade corresponde a uma elevação máxima da potencialidade da palavra, em um trabalho de tomar ao pé da letra as palavras metafóricas. Esse recurso baseia-se no fato de que o mundo oferecido aos homens não é um mundo em estado bruto, mas um mundo mediado culturalmente pela língua, pelas palavras, as quais significam este mesmo mundo. Contudo, na língua foram criados mecanismos, as chamadas figuras de linguagem, que distan-

<sup>288</sup> ADORNO, Theodor (1998). Anotações sobre Kafka. \_\_\_\_\_. Prismas. Série Temas. São Paulo: Ática, p. 239-270.

<sup>289</sup> BARTHES, Roland (1998). O efeito de real. \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, p. 158-165.

<sup>290</sup> ANDERS, Günter (1993). *Kafka: pró e contra*. (Trad. Modesto Carone). São Paulo: Perspectiva, p. 20.



ciam a expressão lingüística daquilo que ela representa. Ou seja, entre o significante e o significado há um terceiro elemento, que é ele mesmo uma expressão da linguagem, em uma espécie de jogo lingüístico. Deste jogo surgem, por exemplo, as metáforas. A metáfora revela o significado do mundo em um jogo de ocultamento e desvelamento, e é esta potencialidade da metáfora que Kafka desmetaforiza ao tomá-la ao pé da letra.

Em Kafka, as metáforas realizam-se sobrepujando ou passando por cima de uma outra mediação entre a mensagem e o fato enunciado. Por exemplo, quando se afirma de alguém: “este homem tem *sangue* de barata” a expressão “*sangue* de barata” seria uma metáfora, pois significaria um ponto considerado comum entre a barata e o homem: a covardia, o esconder-se nos cantos e outras expressões correlatas. Contudo esta identificação não é absoluta, porque o que se quer dizer, de fato, é que o homem age *como* a barata. Tal metáfora, inclusive, empresta ao inseto uma característica fundamental da biologia humana e inexistente na barata: o sangue. Quando Kafka cria o seu inseto monstruoso, em *A metamorfose*, esse uso não é uma metáfora pura e simples, mas a realização radical do enunciado metafórico, pelo que a metáfora continua sendo metáfora, mas ela está em sua essência, desmetaforizada.

Desta metáfora levada ao pé da letra – que, no final, corresponde à desmetaforização da metáfora – surge a especificidade do realismo kafkiano e é a dificuldade em interpretar este uso das metáforas que levou alguns críticos a verem nos seus textos labirínticos um universo fantástico. O realismo intentado por Kafka em seus textos re-instaura o estatuto primordial da palavra, e expõe da maneira mais bruta possível a coisa por ela representada. O texto manifesta-se, diante do leitor, desnudado e violento, correspondendo à manifestação de uma fantasmagoria que repulsa porque a cruza fere a sua sensibilidade.

Em um certo sentido, esta desmetaforização da metáfora corresponde em Kafka à realização do projeto dos lingüistas descritos por Jonathan Swift<sup>291</sup> no seu *Viagens de Gulliver*. Tanto no caso da obra do escritor irlandês quanto na obra de Kafka há a tentativa de se abolir o espaço entre o significante e o significado: a coisa significada prescindiria do seu significante. Há o projeto de apresentar a realização radical da coisa pela sua exposição crua, não mediada por expressões da linguagem. Nos dois casos, o recurso presta-se para a irônica condição da língua: fazer crer que seja possível destruir este espaço entre o significado da coisa e o seu significante.

A desmetaforização da metáfora em *O processo* dá-se tanto de um ponto de vista amplo, considerando-se o romance todo como uma metáfora da situação humana punível e punida, como a partir de determinadas situações criadas pelo narrador, como foi descrito por Günter Anders.

Talvez, a grande desmetaforização praticada pelo narrador kafkiano em *O processo* consista na apropriação *ao pé da letra* das conseqüências do chamado pecado original. Dizer que todos somos culpados e que a vida (via, caminho, vereda) é um vagar por um mundo pós-Paraíso, no contexto da era moderna e científica, é em si uma metáfora da condição humana. Nestas circunstâncias, qualquer tentativa de intervenção ou, mesmo, qualquer trabalho humano são inúteis diante do desenrolar fatídico da história de cada um. Josef K. realiza a grande metáfora da existência de uma forma radical: todos os seus

---

<sup>291</sup> Swift era um autor admirado e citado por Kafka, conforme, entre outros, tradução de uma carta sua [KAFKA, Franz. *De duas cartas de Kafka à sua irmã Elli sobre a educação de crianças*. (Tradução de Eduardo Brito, Enrique Mandelbaum e Belinda Mandelbaum). *Psicologia USP* 13 (2): 135-141, 2002.]

propósitos intervencionistas no processo são um fiasco e cada um dos seus passos corresponde a um *menos um* diante do total de tempo que dispõe. Neste sentido, o texto do Eclesiastes bíblico, que é o supra-sumo da insensatez das lutas humanas, pode muito bem ser aplicado às ações de Josef K.: “Vaidade das vaidades, diz o Eclesiastes, vaidade das vaidades! Tudo é vaidade”<sup>292</sup>.

Desse modo, afirmar “tudo é inútil” corresponde, no caso do texto kafkiano não a uma força de expressão, mas a um fato indiscutível. Quaisquer outras expressões fatídicas utilizadas no cotidiano humano teriam a mesma força no contexto criado pelo narrador kafkiano.

Além do recurso de desmetaforizar as metáforas, utilizado por Kafka para realizar sua literatura realista, existe a introdução de aparentes inutilidades funcionais na narrativa. Isso se deve ao fato concreto de o mundo não ser todo e absolutamente funcional, mas de ser composto de seres aparentemente desnecessários e a introdução de detalhes inúteis ao texto contribui para a caracterização de um realismo literário. Levado à potência máxima, tal recurso chegou a dar vez a personagens de uma extrema penúria, cuja existência se justifica pela própria inutilidade. O exemplo mais cabal da inutilidade elevada a um grau paradoxalmente utilitário na obra de Kafka pode ser encontrado no seu conto *Tribulação de um pai de família*<sup>293</sup>. Neste texto extremamente curto, o narrador kafkiano cai em uma angústia existencial ao tecer considerações sobre um ser cuja existência inútil é uma afronta ao utilitarismo burguês. O ser em questão é nada mais nada menos do que uma espécie de carretel de linhas velho e quebrado e que, na sua própria miséria, se comunica com os outros seres através de um discurso que beira o *non sense*. Este texto é também ele organizado em torno de um realismo cru e violento.

Estes chamados “pormenores inúteis” alargam e ajudam a configurar o tipo específico de realismo utilizado por, porque nas palavras de Barthes:

Os resíduos irredutíveis da análise funcional têm em comum denotarem o que corretamente se chama “o real concreto” (pequenos gestos, atitudes transitórias, objetos insignificantes, palavras redundantes). A “representação” pura e simples do “real”, a relação nua “daquilo que é” (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido; essa resistência confirma a grande oposição mítica do vivido (ou vivo) e do inteligível.<sup>294</sup>

Este conjunto de insignificâncias tem, portanto, a função de criar um efeito de real. O mundo, cercado de insignificâncias, exige encontrar nas produções culturais coisas insignificantes que lhe soem como naturais e, nas quais, a concretude se manifeste, exatamente porque o sentido de algumas coisas no dia a dia não é imediatamente perceptível. Sendo assim, se há na descrição algo que fuja a uma exigência lógica funcional do texto, ou que pareça um rele acessório, dispensável à fábula, isto significa que há aí mesmo a garantia de que o texto, tal qual o mundo, é plausível. A vida humana é pautada por ações sem sentido, somatórias casuais de eventos, atos impensados, os quais somados chamam-se, pura e simplesmente, “estar vivendo”. A literatura realista não concatena tão logicamente os eventos para que estes tenham todas as suas estruturas forjadas em uma lógica de causa e efeito. Na verdade, sua lógica é mais

<sup>292</sup> Livro do Eclesiastes (Ecl 1, 2). O livro do Eclesiastes corresponde à filosofia pessimista da Sagrada Escritura. Nada vale à pena sob o sol: a fadiga, o conhecimento, o trabalho, os amores. Após todos os esforços humanos, o homem apenas tem à sua frente a morte, destino único de todos, tanto dos que labutaram, quanto daqueles que nada fizeram. Por fim, o mundo do Eclesiastes é cíclico: “O que foi é o que será: o que acontece é o que há de acontecer. Não há nada de novo debaixo do sol. (Ecl. 1, 9).

<sup>293</sup> SCHWARZ, Roberto (1978). *Tribulação de um pai de família* (tradução da obra de Kafka e comentários do autor brasileiro). \_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 21-26.

<sup>294</sup> BARTHES, Roland (1998). O efeito de real. \_\_\_\_\_. *O rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, p. 162-163.

ampla, de modo que nem se pode chamar, *stricto sensu*, os pormenores inúteis de adereços, porque eles têm uma *função* na narrativa. Sua função paradoxalmente é não ter uma função definida e servir para demarcar o terreno do efeito de real.

Quanto aos pormenores inúteis, já no primeiro parágrafo<sup>295</sup>, o narrador apresenta uma série de descrições *chapadas* num único bloco discursivo, com uma quantidade de informações gestuais que exprime a confusão de quem acorda e percebe que *algo aconteceu*, ao mesmo tempo em que lança o leitor numa descrição, desde o começo, vertiginosa. Tal bloco pode assim ser decomposto verbalmente: ser caluniado, acordar, perceber, esperar, olhar, ser observado, sentir estranheza e fome (simultaneamente), chamar, ouvir alguém bater à porta, ver, não reconhecer, observar detalhadamente. O seriado gestual continuará seguindo seu percurso no primeiro capítulo e corresponderá a uma sobreposição de informações que esmiúçam e destroem o cotidiano matutino de Josef K. e que, na sua somatória aparentemente desnecessária, representa a mesma funcionalidade que será apresentada na análise e interpretação de *Na colônia penal*. Ao que parece, o “acúmulo de minúcias” presente no primeiro capítulo, do qual o primeiro parágrafo com sua profusão gestual é, por assim dizer, um *aperitivo*, prestava-se à ironia kafkiana e fez com que o autor risse às lágrimas quando leu o texto para amigos<sup>296</sup>. A funcionalidade da superposição de minúcias descritivas, as quais estão sendo identificadas com os “pormenores inúteis”, é a da construção de um espaço *cênico* repleto de *inutilidades paradoxalmente funcionais* para a construção de um universo verossímil. A narrativa kafkiana congestionada a leitura como uma série de descrições para que o leitor construa o ambiente verossímil no qual o aparentemente absurdo invade. Com tal construção, o absurdo torna-se menos absurdo e constitui-se como uma realidade verossímil que, no caso de Josef K., corresponde a ser acordado e ver-se enredado por um processo do qual nada se sabe.

Um exemplo bem delimitado da inserção de *pormenores inúteis* na trama pode ser feito a partir da intromissão dos vizinhos no primeiro capítulo do romance. *Sem nenhuma motivação*, o protagonista tem o seu quarto invadido pelos olhos de uma vizinha curiosa, cuja curiosidade, ao final do capítulo, chega aos limites do suportável para Josef K.. Há, ao todo, seis menções à vizinha inominada num total de 16 páginas no original alemão. Sendo que à vizinha, juntam-se paulatinamente outros dois curiosos. A presença destes espectadores parece estar somando-se a uma série de situações aparentemente sem função, mas que no conjunto contribuem para aumentar a irritação de Josef K.. De fato, os personagens somem, após o primeiro capítulo, e num livro em que a maioria dos personagens possui nome – ao contrário de outros tantos textos kafkianos em que os personagens são funções – os vizinhos são apresentados como *objetos cênicos*, estruturas que *estão ali* em meio a fotos, enfeites, xícaras sujas de café.

Somado a estes *objetos cênicos*, o diálogo entre Josef K. e os *funcionários* do tribunal é uma obra prima do *non sense*: ele pergunta e suas perguntas não têm resposta, ele solicita e recebe apenas negações; finalmente, o aspecto mais contraditório de todos, Josef K. está detido, mas pode ir ao trabalho, cuja surpresa atinge o próprio protagonista, conforme excerto abaixo reproduzido:

---

<sup>295</sup> Cumpre observar, antes de tudo, que na tradução da obra feita por Modesto Carone, o tradutor optou pela organização do romance segundo Max Brod, o que significa que o primeiro capítulo é composto por três partes distintas: a detenção, a conversa com a senhora Grubach e a conversa com a senhorita Bürstner. Na edição crítica, o primeiro capítulo contém apenas a narrativa “Verhaftung”, (“detenção”), sendo que as outras duas narrativas ocupam o segundo capítulo. Tendo em vista que a célebre *detenção* de Josef K. é tida como uma das suas mais brilhantes narrativas, quando se mencionar o primeiro capítulo, estar-se-á fazendo referência à organização presente na edição crítica.

<sup>296</sup> Cf. CARONE, Modesto (1999). Posfácio: Um dos maiores romances do século. In: KAFKA, Franz. *O processo*. (Tradução e Posfácio: Modesto Carone). São Paulo: Companhia das Letras, p. 321.

- Como posso ir ao banco se estou detido?
- Ah, sim – disse o inspetor, que já estava perto da porta. – O senhor me entendeu mal. É claro que o senhor está detido, mas isso não deve impedi-lo de exercer sua profissão. Tampouco deve ficar tolhido no seu modo de vida habitual.
- Então estar detido não é tão ruim – disse K. e se aproximou do inspetor.
- Nunca afirmei o contrário – replicou este.
- Mas então nem o anúncio da detenção parece ter sido muito necessário – disse K. aproximando-se mais. Os outros também haviam aproximado. Agora estavam todos reunidos num estreito espaço junto à porta.
- Era meu dever – disse o inspetor.
- Um dever estúpido – disse K., inflexível.
- Pode ser – respondeu o inspetor. – Mas não vamos perder o nosso tempo com conversas desse tipo. [...]<sup>297</sup>

O diálogo reproduzido expõe tanto o patético da situação quanto exprime o grau de inutilidade de todo o *teatro armado* para a condenação de Josef K. A estupidez do dever só poderia ser expressa por meio de uma linguagem repleta de *inutilidades funcionais*. A reflexão final feita pelo inspetor constitui o supra-sumo da pateticidade, já que os personagens *perderam o seu tempo* numa conversa vazia de conteúdo.

A soma do diálogo truncado, no qual as perguntas repetem-se e não encontram resposta, com o gestual dos personagens, exhaustivamente descrito no primeiro capítulo, exprime o próprio sem sentido da situação vivida por Josef K. Há uma percepção de inutilidade que perpassa todo o primeiro capítulo: Josef K. teve a sua manhã conturbada para receber uma notícia que não vai mudar *em nada* sua rotina. Uma notícia que podia ter sido comunicada por um bilhete afixado à porta.

É importante insistir que o diálogo truncado, com perguntas que não obtêm respostas, e esta descrição exhaustiva de gestos são uma constante em todo o romance. De fato, as interrogações feitas por Josef K. quanto ao seu processo são sempre acompanhadas por um abrir e fechar de inúmeras portas e por encontros com pessoas que são minuciosamente descritas nos seus modos de agir. O próprio Josef K. terá, no decorrer do romance, todos os seus passos sumamente descritos, numa sucessão de imagens que poderiam compor um enquadramento cênico tendo em vista uma representação teatral<sup>298</sup>.

O romance *O processo* corresponde literariamente, a partir de aspectos apontados neste sub-capítulo, ao pressuposto central do totalitarismo, mencionado por Hannah Arendt, segundo o qual tudo é possível, levando à “constante eliminação de restrições reais, à conseqüência absurda e terrível de que todo crime que o governante possa conceber como viável deve ser punido, tenha sido cometido ou não”<sup>299</sup>.

É claro que a tal situação social deve-se somar o componente transcendental da culpa, segundo a

<sup>297</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 23.

>>Wie kann ich denn in die Bank gehn, da ich verhaftet bin?<< >>Ach so<<, sagte der Aufseher, der schon bei der Tür war, >>Sie haben mich mißverstanden, Sie sind verhaftet, gewiß, aber das soll Sie gewöhnlichen Lebensweise nicht gehindert sein.<< >>Dann ist das Verhaftetsein nicht sehr schlimm<<, sagte K. und gieng nahe an den Aufseher heran. >>Ich meinte es niemals anders<<, sagte dieser. >>Es scheint aber dann nicht einmal die Mitteilung der Verhaftung sehr notwendig gewesen zu sein<<, sagte K. und gieng noch näher. Auch die andern hatten sich genähert. Alle waren jetzt auf einem engen Raum bei der Tür versammelt. >>Es war meine Pflicht<<, sagte der Aufseher. >>Eine dumme Pflicht<<, sagte K. unnachgiebig. >> Mag sein<<, antwortete der Aufseher, >>aber wir wollen mit solchen Reden nicht unsere Zeit verlieren. [...]<<. (KAFKA, Franz. *Der Proceß*, p. 23)

<sup>298</sup> Tal fato talvez explique as inúmeras adaptações para o teatro e as duas versões para o cinema deste romance kafkiano.

<sup>299</sup> ARENDT, Hannah (1989). *Totalitarismo*. \_\_\_\_\_. *Origem do totalitarismo: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo*. (Tradução de Roberto Raposo). São Paulo: Companhia das Letras, p. 478-479.

elaboração literária kafkiana. Mas, entendendo-se que o romance permite leituras com tendências mais *sociologizantes*, a onipotência de um Estado autoritário, que necessita de seres dóceis e obedientes, parece estar bem representada na situação sem saídas vivida por Josef K. Tanto na história quanto na narrativa kafkiana o resultado foi o mesmo: a percepção por parte de seres crédulos de que o absolutamente monstruoso ou o monstruosamente anormal não encontra lugar no mundo dos normais, ou seja, a *crença* numa certa bondade essencial por parte dos homens normais, que “não sabem que tudo é possível”<sup>300</sup>, o que vai em direção ao extremo oposto da convicção utilitária do Estado Autoritário.

“Os homens normais não sabem que tudo é possível”, porque os *homens normais* têm e impõem-se limites. Eis aí os pontos de contato entre a obra – dita profética – de Franz Kafka e as fantasmagorias do século XX, um mundo pós-Revolução Francesa, com sua declaração de direitos e sua quase ilimitada fé na evolução do *gênero humano*. E o horror chegou ao seu estágio atual exatamente porque os normais não acreditavam/acreditam que tamanho controle fosse possível, a não ser nas deformações do real presentes nas obras de arte de escritores como Franz Kafka. É por isso que não é mais possível rir como e com Franz Kafka, pois o seu mundo risível tornou-se uma piada de extremo mau gosto após a experiência dos campos de extermínio, dos governos totalitários e do “mundo por um fio” da era pós-bomba atômica.

Quanto à nossa tese, segundo a qual houve uma relação estreita entre o primeiro *boom* kafkiano e o período da ditadura brasileira durante a segunda metade dos anos sessenta e nos anos setenta, o romance *O processo* corresponde ao grande texto de Franz Kafka, no qual críticos do sistema ditatorial poderiam e encontraram paralelos com a realidade social do seu entorno. O texto kafkiano conforma aquela situação vivenciada pelos punidos ou puníveis pelo governo brasileiro e pela sua justiça, cujos braços seriam tão envolventes quanto a polícia-justiça do romance. O sucesso do romance no mercado editorial, cuja realidade foi descortinada em capítulo anterior, demonstra que o público brasileiro, habilmente conduzido por uma crítica que abordava com frequência aspectos do romance em colunas jornalísticas e em capítulos de livros, buscou a obra com afã e no texto literário poderia estar encontrando paralelos com aquilo que era dito ou silenciado pela imprensa. Na narrativa kafkiana, literariamente construída sob lusco-fuscos de justiça, culpa e punição, como demonstramos nas páginas imediatamente anteriores, o leitor encontrou o pasmo fundamental daqueles que eram enredados pela trama burocrática ditatorial brasileira, da qual uns tantos não encontraram a saída a não ser sob a forma da mesma morte desumana descrita no final do romance. É claro que a situação de Josef K. não poderia, sem mais, ser aplicada à condição dos punidos pelo sistema repressor brasileiro. Foi preciso *tupiniquinizar* a situação descrita para que nela Franz Kafka dissesse algo que soasse de acordo com a sociedade brasileira: não o Josef K. sem culpa e inconseqüente, senão o engajado militante da esquerda que sabe que sua ação corresponde a algo punível pelo Estado; não o desconhecimento da lei, senão a sensação de que a lei era uma construção tão absurda que devia ser desobedecida e não o alemão, língua bárbara para os olhos e ouvidos educados sob o latim vulgar, mas o português, nossa língua, nossa pátria. Contudo, a sensação de que o acesso à justiça dava-se tão somente com os subalternos e que os juizes togados correspondiam a uma realidade inatingível do sistema fez-se presente – tanto quanto no texto kafkiano – na vida dos intelectuais e militantes que, porventura, tiveram às mãos o romance *O processo* enquanto refletiam – ou sentiam na pele – o peso da justiça punitiva brasileira.

<sup>300</sup> ARENDT, Hannah. *Or. do totalit.*, p. 487.

## Os personagens: Josef K. e o mundo ou todos contra um

Como o narrador kafkiano realiza o seu intento de criar o *romance biográfico* de Josef K. é uma questão a ser analisada. Diríamos que se trata do mesmo tipo de narrador que se fará presente na narrativa *Na colônia penal* o qual no romance, contudo, se mostra “mais à vontade”, pois, ao contrário do que acontece na novela, ele agora tem mais tempo e espaço para a construção do seu argumento. Dois dados fundamentais em tal narrador e que estão presentes em ambos os textos devem ser ressaltados para nossa análise: o narrador é insciente, e o alcance limitado de sua perspectiva revela-se a partir de um personagem central na construção da trama.

A insciência do narrador fica em evidência no lusco-fusco ao qual é lançado tanto o protagonista quanto o leitor, pois, para ambos, nada é adiantado. O processo narrativo e judiciário vai-se desdobrando diante de olhares atônitos e leituras truncadas, e tudo o que é contado o é a partir de uma perspectiva inédita, ainda que não surpreendente. De fato, desde o primeiro parágrafo os gestos e as palavras do protagonista são desprovidos de qualquer tipo de afetação: o protagonista tem sua vida radicalmente alterada, tudo o que é rotineiro no seu café da manhã é desfeito em questão de minutos, o seu futuro foi decidido por uma *canetada* do tribunal e a única coisa em que consegue pensar é que se trata de uma brincadeira dos colegas de trabalho.

No romance, o olhar a partir do qual o foco narrativo é construído é o de Josef K. Desse modo, o narrador cria um texto cheio de lacunas que são exatamente as lacunas que o protagonista não consegue preencher. Contudo, o espaço da cidade, no qual se movimenta Josef K., permite ao narrador kafkiano criar uma série de situações nas quais o *herói* é confrontado com seus limites. Desse modo, ainda que o protagonista não seja descrito fisicamente – o que seria um contra-senso, visto que ele não se vê, mas vê o mundo que o cerca –, o narrador kafkiano cria condições para que, nos confrontos entre o personagem e as situações, pessoas e lugares, o leitor vá conhecendo Josef K.. Sobre os aspectos exteriores de Josef K. é dito, de fato, muito pouco: funcionário de um banco, com um cargo não completamente subalterno, ele tem “belos olhos negros” e é muito saudável<sup>301</sup>.

Josef K. é de fato o personagem principal do romance: todos os personagens orbitam em torno dele e têm sua razão de ser referida tanto o seu processo quanto a sua pessoa. A galeria de personagens secundários na trama é enorme: desde aqueles que correspondem a objetos cênicos, sem nenhum preenchimento psicológico, até personagens complexos e densos que, nos encontros com Josef K., vão possibilitar uma percepção clara da puerilidade do protagonista no trato com o processo ao qual foi lançado.

Sobre Josef K. pode ser afirmado, principalmente, que ele é um ser pueril, já que nos momentos *sérios* de discussão do processo ele lança-se em jogos eróticos, não consegue elaborar as perguntas corretas e tem curiosidades que o fazem distar do seu objetivo principal, que é entender e procurar efetivamente intervir no processo que lhe é movido. A primeira marca de tal estado infantilizado do personagem é dada já no primeiro capítulo, quando ele se sente como um “escolar recebendo lições<sup>302</sup>”. Georges Bataille, em seu ensaio *Kafka*, foi quem apontou tal puerilidade nos personagens kafkianos, especificamente nos *Ks.*, o K. de *O castelo* e Josef K. de *O processo*. Diz ele:

<sup>301</sup> Cf. respectivamente imprensa do texto de Carone, p. 55, 69 e 94 e KAFKA, Franz. *Der Proceß*. p. 50, 63 e 85.

<sup>302</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 22. “Schulmäßige Lehrer bekam er...”. KAFKA, Franz. *Der Proceß*. p. 21.

Nada é mais pueril, ou mais silenciosamente incongruente que o K. do castelo, que o Joseph (sic.) K. do processo? (sic.) Este duplo personagem, “o mesmo nos dois livros”, sorratamente agressivo, agressivo sem cálculo, sem razão: um capricho aberrante, uma obstinação de cego o perdem.<sup>303</sup>

Josef K. possui diante das mulheres um discurso infantilizado, ainda aí tão cheio de lacunas quanto o praticado com funcionários do tribunal, que busca subterfúgios para chegar aos seus objetivos. Mesmo quando aflora a consumação sexual, a iniciativa é da mulher e ele apenas segue os propósitos por ela ditados. Um exemplo desse comportamento está disponível no capítulo em que Josef K. vai à casa do advogado Huld com o tio e envolve-se com a enfermeira Leni:

Mal tinha entrado na ante-sala e procurava se orientar no escuro, quando, sobre a mão com que ainda segura a porta, se colocou uma pequena mão, muito menor que a de K., e fechou silenciosamente a porta. Era a enfermeira, que havia esperado ali.

- Não aconteceu nada – cochichou ela –, só atirei um prato contra a parede para fazê-lo sair.

No seu embaraço, K. disse:

- Também pensei na senhora.

- Tanto melhor – disse a enfermeira. – Venha.

Depois de alguns passos, chegaram a uma porta de vidro fosco, que a enfermeira abriu diante de K.

- Entre – disse ela.

Era sem dúvida o gabinete de trabalho do advogado [...].

- Aqui – disse a enfermeira, apontando para uma arca escura, com encosto talhado em madeira.

Quando estava sentado, K. olhou em volta, era um aposento alto e grande, a clientela do advogado de pobres devia se sentir perdido nele.<sup>304</sup>

Toda a ação é conduzida pela enfermeira e Josef K. comporta-se como um juvenzinho sendo conduzido para sua primeira experiência sexual. A idéia de iniciação sexual está contida mesmo no fato de K. refletir sobre o fato de ele não ter sido o único a ser levado para o quarto, onde sobre a arca escura, tudo se consumaria. Além disso, em alemão o tratamento dado por Josef K. à enfermeira é o respeitoso “Sie”, termo que, logo depois de o ter levado ao quarto, ela solicita seja substituído pelo seu nome próprio – Leni. Toda a cena se constrói em cima da experiência de Leni e da puerilidade inexperiente de K.. Desde o fato de ele ter deixado o tio e o advogado conversando sobre seu processo – a irresponsabilidade típica dos jovens – até a primeira frase dita por K. a Leni quando esta o arrebatava para si e que corresponde a uma demonstração clara de insegurança do menino diante da mulher.

Mesmo quando Josef K. toma algum tipo de iniciativa de aproximação de uma mulher, como a que acontece no começo do livro em relação à srta. Bürstner, a descrição feita pelo narrador é típica de um roubo juvenil, um tanto impróprio para um homem de 30 anos:

<sup>303</sup> BATAILLE, Georges (1989). Kafka. \_\_\_\_\_. *A literatura e o mal*. (Tradução de Suely Bastos). Porto Alegre: L&PM, p. 138.

<sup>304</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 132-133.

“Kaum war er ins Vorzimmer getreten und wollte sich im Dunkel zurechtfinden, als sich auf die Hand, mit der die Tür noch festhielt, eine kleine Hand legte, viel kleiner als K.’s Hand, und die Tür leise schloß. Er war die Pflegerin, die hier gewartet hatte. >>Es ist nichts geschahn<<, flüsterte sie, >>ich habe nur einen Teller gegen die Mauer geworfen, um Sie herauszuholen.<< In seiner Befangenheit sagte K.: >>Ich habe auch an Sie gedacht.<< >>Desto besser<<, sagte die Pflegerin. >>Kommen Sie.<< Nach ein paar Schritten kamen sie zu einer Tür aus mattem Glas, welche die Pflegerin vor K. Öffnete. >>Treten Sie doch ein<<, sagte sie. Es war jedenfalls das Arbeitszimmer des Advokaten [...]. >>Hierher<<, sagte die Pflegerin und zeigte auf eine dunkle Truhe mit holzgeschnitzter Lehne. Noch als er sich gesetzt hatte, sah sich K. Im Zimmer um, es war ein hohes großes Zimmer, die Kundschaft der Armenadvokaten mußte sich hier verloren vorkommen.” (KAFKA, Franz. *Der Proceß*. p. 111).

- Já vou – disse K.; correu para a frente, agarrou-a, beijou-a na boca e depois no rosto inteiro, como um animal sedento que passa a língua sobre a fonte de água finalmente encontrada.

Beijou-a por fim no pescoço, bem na garganta, e deixou os lábios ficarem ali longo tempo.<sup>305</sup>

Portanto, os relacionamentos de Josef K. com as mulheres são, ao lado das suas tentativas desastrosas de intervir no processo, a marca da puerilidade deste personagem, cuja descrição física é sintomaticamente secundária à elaboração da trama. Cumpre a nota de que, além disso, o protagonista possui uma espécie de relacionamento com uma jovem garçonne chamada Elsa, cujo sobrenome não é dado a conhecer, e que, como trabalha até altas horas da madrugada, “durante o dia só recebia visitas na cama”<sup>306</sup>.

Por conta deste seu estado infantilizado, desde o primeiro capítulo, o personagem é apresentado freqüentemente sendo corrigido por alguém: Josef K. recebe reprimendas, inicialmente dos guardas e do inspetor; depois da Sta. Bürstner; passando pelos inquéritos; recebe ainda um corretivo do tio; dos profissionais com os quais se relaciona; e do sacerdote, já quase no final do desenlace de seu processo. Ao final do romance, Josef K. não é repreendido, senão conduzido, como uma criança desobediente, que precisa ser levada à força, para algum lugar. Tal resistência final poderia configurar-se como uma tentativa adulta de interferir no desenlace final do processo, uma tentativa calculada de libertar-se de uma morte desonrosa, mas não é o que acontece. Quando, por exemplo, Josef K. impõe seu passo e um determinado caminho a seus algozes, estes seguem-no, menos porque ele esteja *dando as cartas*, e mais como uma tolerância a uma obtusidade infantil. De fato, as reflexões de K. no seu caminho para o *abatedouro* continuam tão pueris quanto as feitas no decorrer do romance:

“[...] Eu sempre quis abarcar o mundo com as pernas, e além do mais com um objetivo reprovável. Isso não estava certo. Devo então demonstrar que nem sequer O processo de um ano me serviu de lição? Devo acabar como um homem obtuso? Será que podem dizer de mim que no início do processo eu quis terminá-lo e agora, no seu fim, quero reiniciá-lo? Sou grato por terem me dado como acompanhantes estes senhores semimudos, que não entendem nada, e pelo fato de terem deixado para mim a incumbência de dizer a mim mesmo o que é necessário.”<sup>307</sup>

O impressionante nesta *reflexão*, por exemplo, é a imagem que tem si mesmo como alguém que, de fato, está intervindo em alguma coisa, quando na verdade ele está sendo completamente conduzido, independentemente de sua vontade. No momento em que ele afirma que sempre quis “abarcar o mundo com as pernas”, tradução livre do alemão que corresponderia a “entrar (no sentido de estar conduzindo) no mundo com vinte mãos”<sup>308</sup>, acompanha tal reflexão a percepção de que isso fora feito sempre com um “com um objetivo reprovável”, cujo texto em alemão “einem nicht zu billigenden Zweck”, remete à falta

<sup>305</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 43.

“>>Ich komme schon<<, sagte K., lief vor, faßte sie, küßte sie auf den Mund und dann über das ganze Gesicht, wie ein durstiges Tier mit der Zunge über das endlich gefundene Quellwasser hinjagt. Schließlich küßte er sie auf den Hals, wo die Gurgel ist, und dort liegt er die Lippen lange liegen.” (KAFKA, Franz. *Der Proceß*. p. 39).

<sup>306</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 28.

“... während des Tages nur vom Bett aus Besuche empfieng”. (KAFKA, Franz. *Der Proceß*, p. 238-239).

<sup>307</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 275.

>>[...] Ich wollte immer mit zwanzig Händen in die Welt hineinfahren und überdies zu einem nicht zu billigenden Zweck. Das war unrichtig, soll ich nun zeigen, daß nicht einmal der einjährige Proceß mich belehren konnte? Soll ich als ein begriffsstütziger Mensch abgehen? Soll man mir nachsagen dürfen, daß ich am Anfang des Processes ihn beenden und jetzt an seinem Ende ihn wieder beginnen will. Ich will nicht, daß man das sagt. Ich bin dankbar dafür, daß man mir auf diesem Weg diese halbstummen verständnislosen Herren mitgeben hat und daß man es mir überlassen hat, mir selbst das Notwendige zu sagen.<<. (KAFKA, Franz. *Der Proceß*. p. 238-239).

<sup>308</sup> A tradução feita por Torrieri Guimarães é ao pé da letra: “sempre quis conduzir-me no mundo com vinte mãos”. KAFKA, Franz (1964). *O processo*. (Prefácio e tradução de Torrieri Guimarães). São Paulo: Livraria Exposição do Livro, p. 179.



de justiça ou equidade. Quando ele diz, ainda, que os acompanhantes não entendem nada, o ponto é exatamente o contrário: é ele quem não entende nada, que até o momento não percebeu que os acompanhantes semi-mudos o são porque não há mais nada a ser dito, que a verborragia dos condutores ou do condenado não mudaria o rumo de um processo instaurado e que o “não entender nada” dos funcionários da lei é uma condição mesma para que eles façam parte do tribunal.

Voltando a análise e interpretação para alguns dos personagens secundários, é correto afirmar que muitos destes são descritos à exaustão. São tantos os detalhes na apresentação de alguns personagens, que o leitor consegue criar mentalmente os seus traços mínimos. A título de exemplo, tome-se a srta. Bürstner: datilógrafa, sai cedo para o trabalho e volta tarde para a casa, foi vista num único mês em ruas distantes andando com homens diferentes, possui ombros estreitos, frequenta o teatro (eufemismo?), é direta nas conversas (não ouve preâmbulos); é atraente, possui cabelos ruivos e repartidos no meio. Além desses aspectos, detalhes da roupa que está usando vão sendo descritos aos poucos durante a narrativa do encontro que se dá logo no segundo capítulo do livro (na versão crítica em alemão).

É importante, no entanto, considerar que a descrição minuciosa da srta. Bürstner e do ambiente no qual se dá o seu encontro com Josef K., também envolto em uma atmosfera sensual, é imprescindível para delinear o perfil do personagem central, já que ocorre numa ambientação muito semelhante àquela descrita durante o encontro de K. e Leni, na casa do advogado e que, portanto, ajuda a corroborar, através da repetição, o comportamento pueril do protagonista. Os gestos da srta. Bürstner no quarto dela são desenhados de modo a atraírem Josef K.: ela levanta-se, apóia os braços na cintura, fala baixo, chega muito perto, aparta-o de si, mas não o expulsa do quarto. O quarto, ambiente do encontro, presta-se à descrição e à narração, elevando o encontro a um jogo de sedução, no qual Josef K., com sua notória infantilidade, representa literalmente um teatro e mostra-se ora inseguro, ora ousado. Dentro do quarto, as frases são sussurradas para não incomodar os vizinhos e a noite iluminada artificialmente dá o clima *romântico*. Um romantismo tão às avessas quanto a situação de detenção de Josef K.: a srta. Bürstner insinua-se, mas repele o vizinho de quarto; deixa beijar-se, mas não quer mais se encontrar com ele; aceita as cartas enviadas, mas não elabora respostas. A srta. Bürstner é apenas mais uma das pistas falsas que vão sendo jogadas no caminho de Josef K.: tanto quanto o seu processo corresponde a uma farsa teatral, também as insinuações eróticas são ou uma ilusão do personagem pueril, ou um constructo para confundir mais as certezas íntimas do protagonista.

Contrapondo-se à descrição que desce a minúcias de um personagem secundário feminino, atente-se para a descrição ou não-descrição de um personagem masculino, igualmente importante à trama: o sacerdote. O encontro com o sacerdote no templo, com tudo o que um tipo de ambiente representa dentro do imaginário judaico-cristão, corresponde a um contraponto perfeito para a sensualidade da srta. Bürstner e expõe um outro aspecto fundamental forjado pelo narrador kafkiano: o embate entre o sagrado e o profano, entre o mito e a ilustração. Sobre o físico do personagem, quase nada é dito e, apesar disso, o narrador afirma que Josef K. podia ver “claramente o sacerdote à luz da lamparina”. Essa não descrição do sacerdote choca-se com as descrições em minúcia feitas de outros personagens da trama e pode estar servindo para aumentar a percepção do sagrado como algo indescritível, apesar do excesso de informações que existe a seu respeito. Sobre o sacerdote é afirmado o seguinte: ele possui uma voz poderosa e treinada que podia penetrar toda a catedral, sendo capaz de bradar sem perder a calma; sua função é ser o capelão do presídio; possui solenidade e, além de tudo, pertence à estrutura do tribunal. Como pertencente à estrutura do tribunal, ele tem conhecimento do processo sofrido por Josef K. e trata-o com uma linguagem solene e cheia de autoridade. Contudo, o sacerdote é apresentado como uma última instância

à qual o detido Josef K. pode recorrer e isso é reforçado pela posição que ocupa o capítulo no qual o encontro dá-se: exatamente anterior ao último, no qual o protagonista é executado. Por fim, dentro desta caracterização, cumpre a nota fundamental de que o sacerdote não possui um nome, a não ser uma função, isso num texto em que uma boa parte dos personagens, mesmo muitos que têm função puramente cênica, têm seus nomes revelados. Esta não denominação do personagem serve para não desviar a atenção do que é fundamental: a função do sacerdote, como alguém que medeia a relação entre os homens e Deus, entre os culpados/condenados e a fonte mesma do perdão e da absolvição. Desse modo, a intenção do narrador, ao descrever o encontro entre os dois personagens, parece ser a de propiciar ao condenado a oportunidade de uma última confissão, na qual a sua condição de culpado seja reconhecida e aceita.

O fato é que o sacerdote, envolto em luz de velas e sombras, aborda, do púlpito, o protagonista, mas, após um primeiro contato e uma conversa cheia de autoridade, desce ao nível do chão, para postar-se ao lado de Josef K. É fora do púlpito, no piso da catedral, que o religioso vai contar a famosa parábola “Diante da lei”. A trajetória descendente feita pelo sacerdote parece remeter às relações entre Deus – ou Cristo, inserindo a realidade dentro do universo de referências cristãs – e o seu povo. A parábola contada representaria, desse modo, as antigas preleções feitas pelos profetas ou as pregações do Nazareno. De qualquer modo, o narrador preenche todos os espaços e tempos da narrativa do capítulo *Im Dom/Na Catedral* com o sagrado solene.

O protagonista Josef K. permanece, assim, em sua posição de aprendiz: a postura de insegurança que desvelava diante das mulheres repete-se diante do sacerdote. De fato, ao lado do diálogo professoral catequético proferido pelo religioso, vai-se configurando uma percepção da superioridade adulta deste em relação a Josef K.. Ao final do encontro, como um arremate da situação dependente do protagonista, Josef K. precisa da ajuda do sacerdote para encontrar a saída da catedral.

São personagens assim que atravessam o caminho de Josef K., personagens que ensejam encontros que contribuem para delinear a inabilidade do protagonista em travar relações de igual para igual. A função deles na trama é a de criar situações nas quais o protagonista demonstre sua completa incapacidade de ter uma participação ativa no processo que lhe é movido. Josef K. seria a imagem acabada de um ser não preparado para o mundo; uma vez quebrada a rotina, ele é incapaz de “re-programar-se”, de re-fazer suas expectativas frente à vida. No personagem lido deste ponto de vista, a sua morte corresponderia ao extermínio mecanicista de um ser que não soube incluir-se na estrutura do *status quo*. Esta leitura pode ser corroborada pelas inúmeras ocasiões em que este protagonista é corrigido por não entender o que o *tribunal* quer dele. Ou seja, se o tribunal, segundo a explanação do sacerdote, não quer nada dele, parece que sua melhor atitude seria não querer nada do tribunal e aceitar seu estado de condenado e tocar a vida, *como se* nada tivesse acontecido. Já aí se percebe a inutilidade total de todas as intervenções mais ou menos aguerridas de K., claramente definida pela cortante reflexão de Leni:

Por favor, não pergunte nomes, mas corrija os seus erros, não seja mais tão inflexível, contra esse tribunal não é possível se defender, é preciso fazer uma confissão. Na próxima oportunidade, faça essa confissão.<sup>309</sup>

<sup>309</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 135.

>>Fragen Sie bitte nicht nach Namen, stellen Sie aber Ihren Fehler ab, seien Sie nicht mehr so unnachgiebig, gegen dieses Gericht kann man sich ja nicht wehren, man muß das Geständnis machen. Machen Sie doch bei nächster Gelegenheit das Geständnis.<<. (KAFKA, Franz. *Der Proceß*. p. 113-114).

Josef K. teria algum tipo de chance se confessasse uma culpa que ele mesmo não conhecia ou não reconhecia em si. O narrador descreve a obtusidade do personagem como um impedimento de ele perceber que sua culpa é mais do que alguma coisa que ele tenha feito: é um estado permanente do ser.

Ora, não é gratuito que a soma dos personagens secundários, praticamente todos, seja colocada de algum modo dentro da estrutura do tribunal, ou seja, todos esses personagens constituem o próprio corpo do tribunal. Desse modo, o tribunal tão procurado por Josef K. estava o tempo todo junto dele e, exatamente porque o que está à frente, muito próximo dos olhos, ou iluminado por uma carga de luz demasiado grande, torna-se impossível de distinguir, Josef K. estava impossibilitado de perceber esta realidade. O tribunal é a soma de todos os olhos do mundo sobre K., todos querendo de algum modo perscrutá-lo enquanto condenado, encontrar nele a culpa e conduzi-lo à morte.

Correlacionar a situação vivida por Josef K. e a violência não exige esforço intelectual e nem é preciso forçar alguma espécie de super-interpretação para o texto. A detenção, condenação e morte do protagonista têm como fundamento a idéia de que qualquer *crime cometido* lesa o Estado, com tudo o que ele representa, incluídas as estruturas burocráticas. É, justo, portanto, que o Estado, enquanto corpo social, volte-se contra o infrator, pois este, ao infringir a Lei, voltou-se contra a sociedade.

O fundamento que há por detrás da situação kafkiana exposta em *O processo* foi estudado, de um certo modo, por Michel Foucault e apresentado no Capítulo I de nossa tese. Diz ele:

Efetivamente a infração lança o indivíduo contra todo o corpo social; a sociedade tem o direito de se levantar em peso contra ele, para puni-lo. Luta desigual: de um só lado todas as forças, todo o poder, todos os direitos. E tem mesmo que ser assim, pois aí está representada a defesa de cada um. Constitui-se assim um formidável direito de punir, pois o infrator torna-se um inimigo comum. Até mesmo pior que um inimigo, é um traidor pois ele desfere seus golpes dentro da sociedade. Um 'monstro'. Sobre ele, como não teria a sociedade um direito absoluto? Como deixaria ela de pedir sua supressão pura e simples? E se é verdade que o princípio dos castigos deve estar subscrito no pacto, não é necessário, logicamente que cada cidadão aceite a pena extrema para aqueles dentre eles que os atacam como organização?<sup>310</sup>

A execução pura e simples do infrator por parte das estruturas judiciais e punitivas do Estado não é, portanto, um absurdo. Toda a força do *corpo social* levanta-se contra aquele que infringe suas normas porque o crime de um indivíduo não é um simples crime, mas a atualização de uma potencialidade, que não deve ser repetida, daí o caráter exemplar e público de que se cercava a pena contra o criminoso, e que de alguma forma a prisão moderna, com seu controle sobre o tempo e a limitação do espaço, preserva. No caso de *O processo*, o dado complicador é a percepção da culpa do acusado que, reiteradamente, se diz inocente. De qualquer modo, a atmosfera criada pelo narrador kafkiano é a mesma transmitida pelo estudo foucaultiano, ou seja, toda a sociedade voltando-se sobre o indivíduo que está sofrendo um processo. Corrobora tal imagem o fato de Josef K., com sua irresponsabilidade pueril, receber reprimendas do começo ao fim da narrativa. Por fim, o direito absoluto da sociedade sobre a vida do condenado-infrator é ilustrado na narrativa kafkiana pela completa dissolução do mundo pessoal de Josef K.: a sociedade invade sua vida sem a mínima cerimônia, conhece todos os seus passos, tem ciência do seu processo, opina sobre os seus procedimentos e leva-o para onde ele não quer ir.

<sup>310</sup> FOUCAULT, Michel (1987). *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. (Traduzido por Lígia M. Pondé Vassalo). Petrópolis: Vozes, p. 83.

Historicamente, a condição de sobrevivência nos campos de extermínio nazistas, nos campos de deportados da Sibéria do governo stalinista e, em escala reduzida, nos porões do Departamento de Ordem Política e Social, o DOPS, do último governo ditatorial no Brasil, também pode ser remetida a esta absoluta invasão de privacidade. Nestes espaços de controle social do indivíduo, a vida perde seu caráter privado e a sobrevivência do indivíduo é garantida tão somente pelo “beneplácito” dos agentes de Estado que, a qualquer momento, por razões ou lógicas desconhecidas podem simplesmente eliminar o detido, suprimindo-o da terra dos viventes.

Em relação ao nosso objetivo com esta tese, ou seja, demonstrar e provar que há um grande potencial de veracidade na afirmação de que obras de Franz Kafka foram usadas como uma forma de, literariamente, refletir sobre a situação política brasileira durante os anos da sua última ditadura, concretamente representando um primeiro *boom* kafkiano no mercado editorial brasileiro, é válido afirmar que o personagem Josef K., na sua fracassada tentativa de intervir no andamento do seu processo judicial, foi apropriado pelos críticos intelectualizados do regime ditatorial. De tal forma deu-se tal apropriação que Josef K. vai encontrar paralelos com o *José* de Carlos Drummond de Andrade: dois *Josés* que se encontram em uma mesma terra, mas que vêm de universos diferentes são associados e formam o personagem brasileiro. Aos dois, tornados um por conta do prenome poder-se-ia fazer a mesma pergunta: *E agora, José?* Uns tantos outros *Josés*, registrados e batizados com outros nomes ou tornados *Severinos* nos sertões de João Cabral de Mello, foram encontrar paralelos entre suas vidas e a vida do personagem kafkiano Josef K.. E isso é de tal forma verdade que a imprensa vai abraçar o Josef kafkiano, colocando-o ao lado dos *Josés* estropiados do sistema. Claro – como demonstramos em capítulo anterior – que as notas na imprensa eram tímidas durante os anos de chumbo e evidentes durante os anos de abertura democrática. O fundamental é que foi em cima do personagem literário descrito nas páginas anteriores que aquilo que permanecia inominado encontrou uma definição clara: situação kafkiana.

### **As marcas do tempo e do espaço como opressão**

As categorias de tempo e espaço no romance *O processo* são, à primeira vista, claramente delimitadas: não resta dúvida de que tudo começa no dia do trigésimo aniversário de Josef K., embora não se saiba nem o dia, nem o mês, muito menos o ano, em uma cidade, onde a ação acontece em espaços claros que se expandem e se contraem à medida que o personagem entra na moenda burocrática do processo movido contra ele, e que tudo termina na véspera do trigésimo primeiro aniversário do protagonista. Assim como não se sabe o dia exato do aniversário, também não fica explícito qual é a cidade de Josef K., o que acaba por dar ao romance kafkiano uma dimensão genérica e atemporal e, de uma certa forma, também onírica. Cumpre, portanto, encontrar a funcionalidade literária das inúmeras marcas de tempo e espaço que se espalham por toda a obra.

A narrativa tem início numa manhã, ou seja, o personagem deve ser entendido como alguém saído do torpor da noite:

Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum.<sup>311</sup>

<sup>311</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 9.

„Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.“ (KAFKA, Franz. *Der Proceß*. p. 9).

Acordar pela manhã significa começar um novo dia, entrar na vida, como quem entra num mundo de potencialidades que representam a esperança de um dia melhor. Quando o novo dia corresponde ao dia de aniversário, tais potencialidades são sobremaneira ampliadas: um novo ano de vida corresponde a um quase começar de novo, a um momento de reflexão sobre o próprio mistério de estar vivo, a uma celebração da gratuidade do ato criativo, a um verdadeiro *Kairós*. Um aniversariante espera surpresas: cumprimentos, saudações e festas. Josef K. não é diferente, pois quando ele desperta e percebe que seu cotidiano está sendo devassado pelo processo, uma de suas primeiras idéias é de que se trata de uma brincadeira de colegas de trabalho por conta de sua data natalícia<sup>312</sup>. O fato que chama a atenção é que, no decorrer do texto, ele não será cumprimentado por ninguém, ninguém fará festa pelo seu aniversário, em outras palavras, ninguém tem consciência de que aquele dia é o dia da celebração da vida. O demiurgo que se lançou sobre a matéria informe e sem importância que é a vida de Josef K., no entanto, tem outra surpresa para o personagem: a sua detenção. E é importante que esta surpresa invada a manhã e que surja como que brotada da noite, pois a noite é o lugar da perdição e da culpa<sup>313</sup>. Seguindo a tradição judaico-cristã, utilizada e conhecida por Franz Kafka, bastando lembrar o capítulo intitulado *Der Dom/A Catetral* (penúltimo capítulo), a detenção, tendo lugar pela manhã, remete ao momento posterior à culpa da noite e a um momento posterior ao da ausência de Deus.

Estilhaçando a categoria temporal, o narrador coloca frente a frente a delimitação da manhã da detenção e o início do ciclo anual, representado pelo aniversário de Josef K. A duração explícita de um ano remete à idéia de totalidade: a passagem pelas quatro estações do ano corresponde a um processo completo de transformação de vida e morte. As estações sobrepondo-se trazem tanto a morte do inverno (escuridão, frio, vida em recolhimento), quanto o renascimento da primavera<sup>314</sup> (luz, calor, vitória sobre o que parece morte). O romance começa na primavera, fazendo, portanto, coincidir o ciclo anual do personagem com o ciclo da natureza. Contudo, a natureza do herói kafkiano está decaída: no momento em que o hemisfério norte está celebrando a chegada de um tempo de luz e de vida, o protagonista começa a sua “via crucis” que o conduzirá inapelavelmente à morte. Tal morte, inclusive, dá-se na noite dos sentidos, quando as pessoas tornam-se sombras inidentificáveis, quando o ser humano animaliza-se e quando as luzes do dia cedem o seu lugar a Tanatos.

O dia e a noite são, de fato, estruturas com a função clara de distar e aproximar Eros e Tanatos. A noite é o momento do sexo, dos encontros fortuitos e proibidos, ao mesmo tempo em que é o momento da morte. E, dentro do imaginário judaico-cristão, a morte é consequência do pecado, inúmeras vezes, na cultura ocidental, identificado com o sexo. Assim sendo, a noite corresponde a dois opostos que se atraem: o Eros da vida e do prazer e o Tanatos da morte e da dor. Josef K. age em relação a um com a mesma irresponsabilidade com que age em relação ao outro. A morte vai pegá-lo fazendo reflexões pueris no último capítulo, à semelhança daquelas que fazia quando brincava de relacionar-se com Leni, com a srta. Bürstner, ou com Elsa, a mulher do oficial de justiça.

O tempo verbal que acompanha a descrição cronológica é um passado imediatamente anterior ao narrado, que corresponde, na prática, a um presente em curso, com algumas incursões para um passado

<sup>312</sup> Cf. Imprinta do texto de Carone, p. 13 e KAFKA, Franz. *Der Proceß*. p. 12.

<sup>313</sup> Na esfera da religião, a noite é o momento da ausência de Deus, por conseguinte, dominação de Satanás. Jó purifica seus filhos e oferece holocaustos por eles na manhã seguinte aos grandes banquetes, para precaver-se de pecados que eles pudessem ter cometido ou imprecizações contra Deus que eles, sem consciência disso, pudessem ter proferido em seus corações (Cf. Jó, 1, 4-5). Além disso, o começo do Gênesis corresponde exatamente à criação da luz, a partir da qual Javé passa a se relacionar com o mundo criado, que é bom, exatamente porque é animado pela sua presença iluminadora.

<sup>314</sup> Cf. Imprinta do texto de Carone, p. 28 e KAFKA, Franz. *Der Proceß*, p. 26.

distante, remetendo fundamentalmente à memória do protagonista. A narração no primeiro parágrafo do romance, por exemplo, é feita no pretérito, sendo que o tempo presente é usado – juntamente com alguns verbos no passado – para reproduzir os diálogos:

A cozinheira da senhora Grubach, sua locadora, era a pessoa que lhe trazia o café todos os dias por volta de oito horas, mas dessa vez ela não veio. Isso nunca tinha acontecido antes. K. esperou mais um pouquinho, olhou de seu travesseiro a velha senhora que morava em frente e que o observava com uma curiosidade nela inteiramente incomum, mas depois sentindo estranheza e fome ao mesmo tempo, tocou a campainha.

[...]

- Quem é o senhor? Perguntou K. e logo se sentou meio ereto na cama.

[...]

- O senhor tocou a campainha?

- Ana deve me trazer o café da manhã – disse K, tentando, a princípio em silêncio, verificar pela atenção e pelo raciocínio quem era realmente aquele homem.

[...]

- Ele quer que Ana lhe traga o café da manhã.<sup>315</sup>

Com respeito a um passado não imediatamente anterior aos fatos narrados, o capítulo *O advogado. O industrial. O pintor (Advokat Fabrikant Maler)* corresponde a uma incursão à memória do personagem que permite ao leitor situar os fatos não descritos anteriormente, mas que fizeram parte das tentativas de Josef K. intervir no processo. Num longo trecho que vai da página 118 à página 133 no texto original, o protagonista – numa manhã fria de inverno e no seu ambiente de trabalho – tanto se lembra de suas investidas no tribunal e na casa do advogado, quanto reflete sobre suas possíveis ações futuras em vista de uma solução para seu processo. O longo trecho não possui diálogos e os parágrafos são longos num fluxo contínuo que perpassa a consciência do protagonista desfazendo a estrutura anteriormente que, mesmo quando utiliza a descrição e a narração, possui diálogos constantes. A reflexão do protagonista é introduzida pela nota narrativa de que tudo o que virá a seguir é fruto de reflexão:

Não conseguia mais deixar de pensar no processo. Já tinha refletido com frequência se não seria bom redigir um documento de defesa e apresentá-lo ao tribunal.<sup>316</sup>

O fim da reflexão corresponde tanto a um retorno ao tema que o desviou das atividades cotidianas quanto à tomada de consciência de estar no escritório e de ter ali compromissos inconciliáveis com sua realidade de detido:

Hoje K. não conhecia mais essa vergonha: a petição tinha de ser feita. Se não encontrava tempo para ela no escritório, o que era muito provável, então precisava fazê-la durante a noite em casa. [...]

<sup>315</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 9-10.

„Die Köchin der Frau Grubach, seiner Zimmervermieterin, die ihm jeden Tag gegen acht Uhr früh das Frühstück brachte, kam diesmal nicht. Das war noch niemals geschehn. K. wartete noch ein Weilchen, sah von seinem Kopfkissen aus die alte Frau die ihm gegenüber wohnte und die ihn mit einer an ihr ganz ungewöhnlichen Neugierde beobachtete, dann aber, gleichzeitig befremdet und hungrig, läutete er. [...] >>Wer sind Sie?<< [...] >>Sie haben geläutet?<< >>Anna soll mir das Frühstück bringen<<, sagte K. Und versuchte zunächst stillschweigend durch Aufmerksamkeit und Überlegung festzustellen, wer der Mann eigentlich war. [...] >>Er will, daß Anna ihm das Frühstück bringt.<<“ (KAFKA, Franz. *Der Proceß*, p. 9).

<sup>316</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 140.

„Der Gedanke an den Proceß verließ ihn nicht mehr. Öfters schon hatte er überlegt, ob es nicht gut wäre, eine Verteidigungsschrift zuzuarbeiten und bei Gericht einzureichen.“ (KAFKA, Franz. *Der Proceß*. p. 118).

Eram onze horas; durante duas longas duas horas, um tempo longo e precioso, ele devaneara e naturalmente estava ainda mais esgotado do que antes.<sup>317</sup>

Todos parágrafos contidos entre as duas citações acima reproduzidas correspondem, portanto, à reflexão feita por Josef K. e desfaz-se, neste lapso de tempo, a percepção de um passado imediatamente anterior aos eventos narrados. Porém, esta incursão ao passado – localizada praticamente no meio do romance – não é uma marca preponderante, senão que uma exceção, principalmente devido ao seu grande número de páginas. O que encontramos, praticamente do começo ao fim da narrativa, é a ilusão de que os fatos estão dando-se concomitantes aos fatos. Neste sentido, o narrador kafkiano continua pagando seus tributos à criação literária iniciada em *O veredicto* (*Das Urteil*), pois, tanto quanto na novela *Na colônia penal*, o narrador permanece aferrado ao modelo de uma narrativa que cria tal ilusão. Em outras palavras: a “narrativa biográfica”, construída em cima das próprias percepções de Josef K., toma-o como referência absoluta e organiza o mundo egocentricamente. Ou seja, as categorias do eu (personagem), do agora (tempo) e do aqui (espaço) não se deslocam de Josef K., criam situações extremamente concentradas no protagonista, apenas por ele vivenciadas. Passam, assim, a configurar também uma forma de impressionar o leitor. Como vimos, uma marca explícita da passagem do tempo no romance kafkiano é feita pelas estações do ano. Há inúmeros capítulos em que as estações são citadas: primavera (p. 26 do original e 28 da tradução); inverno (p. 118 do original e 140 da tradução); outono (. 140 do original e 163 da tradução). Tais marcas do tempo correspondem, inclusive, a mais uma crítica à edição feita por Max Brod, que não teria respeitado a cronologia da narrativa kafkiana, conforme escreve Modesto Carone:

Se a verificação das datas em que foram redigidos os capítulos e trechos incompletos do romance já é difícil, dada a escassez de informações, o problema se complica com a afirmação de um especialista, no sentido de que as edições organizadas por Max Brod, amigo e testamenteiro do escritor, não seguem a seqüência exata. Tendo em vista discrepâncias na cronologia da história, cuja duração é de um ano (do trigésimo ao trigésimo primeiro aniversário de Josef K.), esse pesquisador considera que o Capítulo Quarto (“A amiga da senhorita Bürstner”) devia ser colocado entre os atuais capítulos Primeiro (“Detenção”) e Segundo (“Primeiro Inquérito”). Além disso, levando em conta as estações do ano assinaladas no texto, faria sentido que o Capítulo Nonoo (“Na catedral”) ocupasse o lugar do Capítulo Sétimo (“O advogado. O industrial. O pintor”), o qual viria imediatamente depois, abrindo caminho para a correta inserção do seguinte (“O comerciante Block. Dispensa do advogado”).<sup>318</sup>

O próprio tradutor Modesto Carone fez a opção de utilizar o texto organizado por Max Brod, deixando de lado as edições críticas surgidas desde o começo dos anos noventa. Nesta análise, contudo, o aspecto fundamental é que o narrador kafkiano prima por deixar demarcada a passagem do tempo, utilizando, por vezes, a atmosfera típica de uma estação para assinalar algum estado de ânimo do protagonista que passa a ser espelhado na realidade exterior e traduzido a partir de fenômenos sensoriais que evocam infinitos horizontes associativos. Por exemplo, no capítulo *O advogado. O industrial. O pin-*

<sup>317</sup> Imprinta do texto de Carone, p.156-157.

„Heute wußte K. nichts mehr von Scham, die Eingabe mußte gemacht werden. Wenn er im Bureau keine Zeit für sie fand, was sehr wahrscheinlich war, dann mußte er sie zuhause in den Nächten machen. [...] Es war elf Uhr, zwei Stunden, eine lange kostbare Zeit hatte er verträumt und war natürlich noch matter als vorher.“ (KAFKA, Franz. *Der Proceß*. P. 133-134).

<sup>318</sup> Cf. CARONE, Modesto. Posfácio: Um dos maiores romances do século. In: KAFKA, Franz (1999). *O processo*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, p. 318-319.

tor<sup>319</sup>, a imobilidade e a desesperança de Josef K. tem como pano de fundo uma manhã fria de inverno que, na Europa está normalmente associada ao isolamento, à retenção do homem dentro de casa, sem contato com o mundo exterior gelado e inóspito, associada, portanto, ao homem ensimesmado, voltado para reflexões sobre si mesmo.

Além disso, há, no entanto, na descrição feita pelo narrador kafkiano a reiterada afirmação de que Josef K. é observado pelo mundo a todo o momento, atrás de cada porta e em cada um dos espaços da cidade, o que contraria frontalmente, ou seja, anula a possibilidade do ensimesmamento, embora mantenha a circunstância do isolamento. A simultaneidade dos atos de observação que se abatem sobre o personagem, criando uma situação, digamos, *orwelliana*, causa no leitor a sensação de que mil olhos estão sobre o condenado, de que nada do que ele faz pode escapar a esta espécie de “big brother” ou divindade organizadora do evento narrado, ou seja, a organização temporal no romance desenvolve em paralelo uma atmosfera de opressão.

Deve-se observar ainda que, na narrativa kafkiana, a categoria espacial é usada para construir um universo labiríntico, também opressor. O espaço por excelência do romance é a cidade moderna, mas uma cidade onde o anonimato é rechaçado por obra e graça da ação do tribunal, tornando-a, portanto, uma realidade etérea, mas que abarca todos os recantos, adensando-lhes pesadamente a atmosfera. O tribunal não possui um lugar delimitado e, assim, ele é uma realidade ilimitada e invasora. O primeiro inquérito ocorre numa “rua longínqua de subúrbio”<sup>320</sup>, onde Josef K. vê “dos dois lados prédios quase uniformes, altos, cinzentos, de aluguel, habitados por gente pobre”<sup>321</sup> (p. 48). As dependências do tribunal são adaptações grosseiras de espaços cotidianos, dando a entender que a lei traspassa a vida comum:

- É, nós moramos de graça aqui, mas precisamos esvaziar a sala nos dias de audiência. O emprego do meu marido tem alguns inconvenientes.<sup>322</sup>

[...] K. notou então um pequeno pedaço de papel ao lado do primeiro lance da escada, foi até lá e leu, escrito numa letra infantil e desajeitada: “Acesso aos cartórios dos tribunais”. Aqui no sótão deste prédio de aluguel ficavam então os cartórios?<sup>323</sup> (p. 77)

Quando, numa das noites seguintes, K. passava pelo corredor que separava seu escritório da escada principal [...] ouviu gemidos atrás de uma porta onde sempre supusera existir somente um quarto de despejo, sem nunca tê-lo visto pessoalmente [...] No cubículo, porém, estavam três homens curvados sob o teto baixo. [...] Só então K. reconheceu que de fato eram os guardas Franz e Willem, e que o terceiro homem tinha nas mãos uma vara para espancá-los.<sup>324</sup>

<sup>319</sup> Cf. Imprenta do texto de Carone, p. 40 e KAFKA, Franz. *Der Proceß*. p. 118. Aí mesmo há uma contradição entre as estações, visto que, algumas páginas depois dessa passagem, o industrial citado no título, entra na sala de trabalho de Josef K. e faz comentários sobre “um outono feio” (Cf. também Imprenta do texto de Carone, p. 162 e KAFKA, Franz. *Der Proceß*. p. 140).

<sup>320</sup> Imprenta do texto de Carone, p. 45.

„in einer entlegenen Vorstadtstraße” ( KAFKA, Franz. *Der Proceß*. p. 41).

<sup>321</sup> Imprenta do texto de Carone, p. 48.

„auf beiden Seiten fast ganz einförmige Häuser, hohe graue von armen Leuten bewohnte Miethäuser” (KAFKA, Franz. *Der Proceß*. p. 44).

<sup>322</sup> Imprenta do texto de Carone, p. 66.

>>Ja, wir haben hier frei Wohnung, müssen aber an Sitzungstagen das Zimmer ausräumen. Die Stellung meines Mannes hat manche Nachteile.<< (KAFKA, Franz. *Der Proceß*. p. 60).

<sup>323</sup> Imprenta do texto de Carone, p. 77.

„Da bemerkte K. Einen kleinen Zettel neben dem Ausgang, gieng hinüber und las in einer kindlichen, ungeübten Schrift: >>Aufgang zu den Gerichtskanzleien.<< Hier auf dem Dachboden dieses Miethauses waren also die Gerichtskanzleien?” (KAFKA, Franz. *Der Proceß*. p. 71).

<sup>324</sup> Imprenta do texto de Carone, p. 105-106.

„Als K. an einem der nächsten Abende den Korridor passierte, der sein Bureau von der Haupttreppe trennte [...] hörte er hinter einer Tür, hinter der er immer nur eine Rupelkammer vermutet hatte, ohne sie jemals selbst gesehen zu haben, Seufzer ausstoßen. [...] In der Kammer selbst aber standen drei Männer, gebückt in dem niedrigen Raum. [...] Und nun erst erkannte K., daß es wirklich die Wächter Franz und Willem waren, und daß der Dritte eine Rute in der Hand hielt, um si zu prügeln.” (KAFKA, Franz. *Der Proceß*. p. 87).



Os exemplos acima são, como tantos outros aspectos apontados anteriormente, constantes no romance e dão ao leitor a percepção clara de que a vida de Josef K. é domínio do tribunal e, visto que todas as pessoas com as quais o protagonista relaciona-se parecem conhecer ao menos partes do processo, domínio do público mais amplo. Mas onde está o tribunal? A pergunta explicitamente feita nos últimos parágrafos do romance pelo narrador kafkiano, mais do que nunca identificado com Josef K., corresponde à pergunta *que não quer calar* durante todo o texto. Esta questão, formulada de vários modos por Josef K. em outras tantas passagens do romance e respondida obliquamente nas descrições dos espaços nos quais as repartições do tribunal embrenham-se, corresponderia à pergunta fundamental do ser humano que se sente lançado no mundo, vivendo as limitações próprias da espécie, mas com algum vislumbre transcendente. Neste sentido, a elaboração do texto vertiginoso corresponde à realização escritural das vertigens nas quais é lançado o protagonista: por detrás de cada porta e em cada canto recluso da cidade o tribunal espreita, como os olhos de um deus. O texto vertiginoso, porque suas descrições minimalistas congestionam os olhos e o entendimento do leitor, é a organização das palavras segundo a construção de corredores labirínticos e claustrofóbicos nos quais o personagem busca entender o que não é inteligível, exatamente devido à condição de ser a justiça um mito. Neste plano deverão ser entendidas as sucessivas situações nas quais Josef K. é induzido pelo narrador – também ele um pequeno deus a manipular a vida de sua criatura – a adentrar em recintos estreitos, escuros, insalubres, labirínticos, como nos exemplos abaixo arrolados:

[...] o interior daquele tribunal era tão repulsivo quanto o seu aspecto exterior. [...]

E na abertura da porta estava o homem que K. havia notado antes à distância; ele segurava com força a trave superior da porta, que era baixa, e balançava um pouco sobre as pontas dos pés, como um espectador impaciente. Mas a jovem foi a primeira a reconhecer que a base do comportamento de K. era um ligeiro mal-estar; ela trouxe uma cadeira e perguntou:

- O senhor não quer se sentar?

K. sentou-se imediatamente e, para ter uma sustentação melhor, apoiou os cotovelos nos braços da cadeira.<sup>325</sup>

Embora K. pretendesse permanecer ali apenas pouco tempo, o convite do pintor lhe pareceu bem-vindo. O ar do quarto tornou-se aos poucos opressivo, já tinha várias vezes olhado com espanto para um pequeno aquecedor de ferro num canto, o qual sem dúvida não estava aceso, o abafamento do cômodo era inexplicável.<sup>326</sup>

(na Catedral) Continuaram caminhando algum tempo em silêncio, K. mantinha-se bem ao lado do sacerdote, sem saber onde se achava. A lamparina na sua mão estava apagada havia muito tempo. A certa altura, precisamente à sua frente, a estátua prateada de um santo cintilou só com o brilho da praça, e logo em seguida mergulhou de novo na escuridão. Para não ficar totalmente na dependência do sacerdote, K. lhe perguntou:

- Não estamos agora perto da entrada principal?

- Não – disse o sacerdote. – Estamos muito distantes dela. Você já quer ir?

<sup>325</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 86-87.

“... das Innere dieses Gerichtswesen ebenso widerlich war wie sein Äußeres. [...]

Und in der Türöffnung stand der Mann, den K. Früher in der Ferne bemerkt hatte, er hielt sich am Deckbalken der niedrigen Tür fest und schaukelte ein wenig auf den Fußspitzen, wie ein ungeduldiger Zuschauer. Das Mädchen aber erkannte doch zuerst, daß das Benehmen K.'s in einem leichten Unwohlsein seinen Grund hatte, sie brachte einen Sessel und fragte: >>Wollen Sie sich nicht setzen?<< K. Setzte sich sofort und stützte, um noch bessern Halt zu bekommen, die Elbogen auf die Lehnen.” (KAFKA, Franz. *Der Proceß*. p. 79).

<sup>326</sup> Imprinta do texto de Carone, p.180.

„Trotzdem K. beabsichtigte nur ganz kurze Zeit hier zu bleiben, war ihm diese Aufforderung des Malers doch sehr willkommen. Die Luft im Zimmer war ihm allmählich drückend geworden, öfters hatte er schon verwundert auf einen kleinen zweifellos nicht geheizten Eisenofen in der Ecke hingesehn, die Schwüle im Zimmer war unerklärlich. (KAFKA, Franz. *Der Proceß*. p. 155).

[...]

- Mas eu não consigo me orientar sozinho no escuro – disse K.<sup>327</sup>

À situação na qual se vê envolvido o protagonista, ou seja, a de alguém tomado de assalto por um processo do qual quase nada lhe é informado, soma-se esta construção de espaços nos quais ele se vê constantemente mareado e perdido. O narrador reforça, ainda e freqüentemente, a inadequação do personagem para enfrentar de maneira adulta a sua nova condição e as situações nas quais é lançado. O resultado disso é a emergência de espaços estranhos, desconhecidos, opressores, a serem percorridos por um personagem infantilizado à busca de respostas que não existem. No conjunto, o narrador quer mostrar que o mundo de Josef K. foi absorvido por um tribunal que, mesmo não querendo nada dele, conforme afirma o sacerdote no final do capítulo *Na Catedral*, envolve-o por todos os lados. A vida privada de Josef K. é, portanto, invadida até o seu cerne, não sobrando para ele nada de verdadeiramente seu, nenhum tempo, nenhum espaço onde pudesse estar a sós consigo mesmo. O privar o protagonista da companhia de si mesmo empresta à sua solidão um grau de radicalidade inimaginável, o que faz o leitor deter-se e pensar.

Os mil olhos criados pelo narrador kafkiano podem concretizar-se, por exemplo, na vizinha curiosa (e no leitor atônito) que invade e devassa o quarto do protagonista, ou seja, o espaço mais íntimo de Josef K., um lugar cheio de significados, em especial para alguém que mora numa pensão, como é o caso do protagonista, pois corresponde ao seu lugar numa casa que não é sua, onde ele guarda os documentos que o identificam consigo mesmo, onde ele restabelece as forças e onde ele pode estar a sós com seu eu profundo. Não é descrito pelo narrador o que a vizinha está vendo, senão que o personagem incomoda-se por estar sendo observado pela vizinha e, especialmente ofendido por ela – não contente com sua intromissão grosseira – trazer outros para acompanharem o *espetáculo* da *detenção* de Josef K.. Os mil olhos criados pelo narrador também podem individualizar-se no olhar ávido dos guardas diante das roupas íntimas de Josef K. Para eles, a intimidade engenhosamente materializada nas vestes do protagonista também não apresenta significado algum. Ou seja, há em curso, no primeiro capítulo, um processo de espoliação da intimidade de K.: primeiro seu quarto e seu cotidiano são colocados a nu, depois suas peças mais íntimas, que apontam para a proteção daquilo que identifica o homem como homem. Do quarto, a invasão passa para aspectos mais amplos da vida de Josef K., visto que ele deve ir para a rua, que o conduzirá ao trabalho, acompanhado por dois subalternos seus, agora prestando uma espécie de serviço ao tribunal. Desse modo, a vida de Josef K. é plenamente devassada, pois dois espaços fundamentais da vida burguesa estão sob controle: o espaço do ócio, representado pelo quarto, no qual o personagem pode lançar-se ao descanso despreocupado, e o espaço do “neg-ócio”, representado pelo caminho que o protagonista toma em direção ao trabalho, lugar da produção capitalista.

Outro espaço, portanto, no qual o tribunal lança suas redes de dominação é o do banco, onde Josef K. trabalhava e continua a trabalhar, local de transações, relações interesseiras e de trocas de favores. Sintomaticamente, o tribunal tem sua presença no banco mostrada de maneira menos explícita, visto que, pelo menos segundo a percepção de Josef K., o processo não seria do conhecimento absoluto dos

<sup>327</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 270.

(Im Dom) „Sie giengen eine Zeitlang schweigend weiter, K. hielt sich eng neben dem Geistlichen ohne in der Finsternis zu wissen, wo sich befand. Die Lampe in seiner Hand war längst erloschen. Einmal blinkte gerade vor ihm das silberne Standbild eines Heiligen nur mit dem Schein des Silbers und spielte gleich wieder ins Dunkel über. Um nicht vollständig auf den Geistlichen angewiesen zu bleiben, fragte ihn K.: >>Sind wir jetzt nicht in der Nähe des Haupteinganges?<< >>Nein<<, sagte der Geistliche, >>wir sind weit von ihm entfernt. Willst Du schon fortgehn? [...] >>Ich kann mich nicht aber im Dunkel allein nicht zurechtfinden<<, sagte K.“ (KAFKA, Franz. *Der Proceß*, p. 234).

escalões superiores. Porém, a penetração do processo no banco vai acontecendo de maneira muito sutil e não menos comprometedora, visto que, devassada a vida pessoal, a vida profissional de K. vai sendo paulatinamente comprometida devido ao esforço despendido pelo personagem para neutralizar suas preocupações pessoais:

Mas ao invés de trabalhar, ele girou na cadeira, deslocou lentamente alguns objetos sobre a mesa e, sem o saber, deixou o braço todo esticado sobre o tampo e permaneceu sentado imóvel, com a cabeça abaixada.

Não conseguia mais deixar de pensar no processo.<sup>328</sup>

O espaço do trabalho, portanto, para o narrador kafkiano é o do desgaste, impossível de ser desfeito, o espaço onde inexoravelmente a pessoa é sujeita a um mecanismo inercial que a enfraquece indefinidamente. No espaço ameaçador do trabalho, Josef K. não consegue nem uma resposta para o seu drama pessoal, nem estado de espírito para dedicar-se às suas funções profissionais.

Quando o espaço simbólico familiar também é violado é como se o tiro de misericórdia fosse dado na estrutura burguesa de Josef K.: saber que familiares têm conhecimento do processo que pode acarretar não só sua dissolução moral completa, mas também a humilhação de todos os seus familiares, é para ele uma provação a mais<sup>329</sup>. O espaço da família, porém, já é também um espaço deteriorado, pois os encontros familiares do protagonista não se dão no aconchego de um lar, mas no espaço do trabalho que, conforme se viu, corresponde ao lugar da disputa e do desgaste, e/ou num quarto escuro e cheirando a doença, localizado na casa do advogado Huld, cujo nome, em alemão, significa ironicamente graça ou benevolência.

Somados os três espaços físicos e simbólicos (o espaço do descanso/ócio, o espaço do trabalho e o espaço das relações familiares), tem-se um Josef K. jogado no mundo: já não possui o espaço do ócio, não consegue a realização no espaço do negócio e não tem a presença reconfortante da família nos momentos difíceis. Naturalmente que, frustradas as tentativas de uma realização imanente, restar-lhe-ia sempre a possibilidade de uma transcendência, daí a busca do sagrado e o contato com o Outro Absoluto. Mas as perspectivas para Josef K. permanecem sombrias e as luzes vão sendo paulatinamente apagadas.

O encontro com o sagrado, que se dá explicitamente no capítulo intitulado “Na Catedral”, corresponde à última instância à qual o protagonista poderia recorrer, e isso se evidencia na própria posição em que tal capítulo ocupa no romance: trata-se do penúltimo e corresponde ao último ato da narrativa biográfica. O espaço da catedral é sombrio, tanto porque do lado de fora está chovendo, quanto porque a construção remete às grandes catedrais medievais, cuja claridade difusa entra em pequenos fachos pelos vitrais semi-opacos. Além disso, conforme o tempo vai passando e o dia escurecendo, o sacristão, no momento em que o protagonista mais sente falta da luz, vai apagando “uma após outra, as velas do altar-mor”<sup>330</sup> (p. 259). O apagar dos círios são o prenúncio do fim. Josef K. não foi chamado à catedral para receber algum tipo de consolo, mas talvez para ter uma última oportunidade de fazer as

<sup>328</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 140.

„Aber statt zu arbeiten drehte er sich in seinen Sessel, verschob langsam einige Gegenstände auf dem Tisch, ließ dann aber, ohne es zu wissen den ganzen Arm ausgestreckt auf der Tischplatte liegen und blieb mit gesenktem Kopf unbeweglich sitzen. Der Gedanke an den Proceß verließ ihn nicht mehr.“ (KAFKA, Franz. *Der Proceß*. p. 118).

<sup>329</sup> Cf. Imprensa do texto de Carone, p. 121 e KAFKA, Franz. *Der Proceß*. p. 98-99.

<sup>330</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 259.

„... auf dem Hauptaltar einer nach der andern auszulöschen“ (KAFKA, Franz. *Der Proceß*. p. 224).

pazes com o sagrado. Mas isso seria tão impossível quanto reconstruir sua vida. O sagrado ali representado o é segundo modelos superados e o poder dos funcionários de Deus, condensados na pessoa do sacerdote, é tão temporal quanto quaisquer outros poderes que se abatam sobre os homens. O sacerdote também é parte do tribunal.

O fim sombrio do penúltimo capítulo, com um Josef K. tateando no escuro em busca da saída da catedral, corresponde a um vaticínio do fim absoluto, que se dá no capítulo final. A frase derradeira pronunciada pelo sacerdote corresponde, assim, ao fecho incontestável do processo kafkiano e cai sobre o protagonista como uma sentença:

O tribunal não quer nada de você. Ele o acolhe quando você vem e o deixa quando você vai.<sup>331</sup>

Tal pronunciamento, que é, no fundo, o arremate do diálogo entre o sacerdote e Josef K., tendo como pano de fundo o peso da tradição religiosa, com suas imagens, sombras, vitrais, velas, colunas e altar, tem a função de abrir o caminho para Josef K.. Durante toda a narrativa, de um certo modo, Josef K. sentira-se elevado a uma categoria acima dos mortais, pelo fato de haver um tribunal que se *ocupava* com ele. Ainda que culpado, ele era alguém que tinha um traço distintivo em sua vida que o fazia sobressair-se entre os outros. Agora tudo havia ficado claro: ele fora apenas um pretexto para que a moenda punitiva pudesse ter sido colocada em funcionamento. Ele mesmo continuava não tendo importância nenhuma. Tanto quanto os seus amigos não tomaram consciência de que ele estava comemorando o aniversário e celebrando a vida no começo do romance, o tribunal também não tomou consciência de sua existência em si, ele apenas teve o azar de ter sido o “sorteado” e, assim, incluído num processo, com o qual qualquer um poderia ser atingido. Todos os esforços de Josef K. foram tão inúteis quanto os esforços feitos pelo homem do campo (*Mann vom Lande*) na história (*Geschichte*) contada pelo sacerdote neste mesmo capítulo. Ao final, tudo, então, está consumado e o último capítulo fecha o ciclo perfeito da vida de Josef K.. O leitor vai encontrá-lo no mesmo quarto do começo do romance, embora o estado de ânimo do protagonista seja outro: as experiências de um ano inteiro, ensejadas pelo desenrolar do processo, proporcionam-lhe a serenidade que lhe faltava no começo e, portanto, agora se mostra aquietado, preparado, digno:

Na véspera do seu trigésimo primeiro aniversário – era por volta de nove da noite, a hora do silêncio nas ruas – dois senhores chegaram à casa de K. de sobrecasaca, lívidos e gordos, com cartolas aparentemente irremovíveis. [...] Sem que a visita lhe tivesse sido anunciada, K. estava sentado numa cadeira perto da porta, igualmente vestido de preto, calçando lentamente luvas novas, bem ajustadas nos dedos, numa postura de quem espera convidados. Levantou-se logo e fitou-os com curiosidade.<sup>332</sup>

O ciclo espacial e temporal está terminado: Josef K. deu uma volta completa para chegar no mesmo ponto inicial. Como num romance de formação, o herói apresenta-se, após tantas provações,

<sup>331</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 271.

„>>>...Das Gericht will nichts von Dir. Es nimmt Dich auf wenn Du kommst und es entläß Dich wenn Du gehst.<<<“ (KAFKA, Franz. *Der Proceß*. p. 235).

<sup>332</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 272.

„Am Vorabend seines einunddreißigsten Geburtstages – es war gegen neuen Uhr abends, die Zeit der Stille auf den Straßen – kamen zwei Herren in K.'s Wohnung. In Gehröcken, bleich und fett, mit scheinbar unverrückbaren Cylinderhüten. [...] Ohne daß ihm der Besuch angekündigt gewesen wäre, saß K. Gleichfalls schwarz angezogen in einem Sessel in der Nähe der Türe und zog langsam neue scharf sich über die Finger spannende Handschuhe an, in der Haltung wie man Gäste erwartet. Er stand gleich auf und sah die Herren neugierig an.“ (KAFKA, Franz. *Der Proceß*. p. 236).

mais experimentado e mais bem “aparelhado” para o mundo que há de vir. Mas o romance kafkiano, se é de formação, o é às avessas, pois, Josef K., na superfície mais amadurecido, continua sendo intimamente a mesma pessoa pueril do começo do romance. E, o final do romance resume-se a um “passeio noturno”, rumo à dissolução completa do ser.

O quarto torna-se, ao final da obra, o lugar de espera da morte. Josef K. não mais é surpreendido pelo tribunal, ele adianta-se a ele e veste-se de acordo com as normas ditadas no primeiro capítulo<sup>333</sup> pelos funcionários do tribunal. A sua roupa é preta, remetendo tanto à formalidade quanto ao luto. Sua postura geral é de espera calculada, formando um claro contraste com a atitude impaciente descrita no primeiro capítulo, quando tudo é surpreendente. Ainda dentro de uma construção paralelística, o personagem é conduzido para o “abate” ladeado por dois homens, que são tanto os seus guardas-condutores, quanto os seus algozes. É no caminho para a execução que Josef K. mostra que, por debaixo das suas roupas formais, continua a existir o mesmo sujeito pueril dos capítulos anteriores: tanto ele é conduzido como uma criança rebelde, quanto suas atitudes, apesar de seus esforços para parecer alguém que tivesse aprendido alguma coisa com todo o processo que durou um ano, são de uma pessoa irresponsavelmente infantil. Ele corre dos guardas, obrigando-os a um jogo de pega-pega e, por um momento decisivo de sua vida, ele ainda participa de um “joguinho erótico”, indo atrás da srta. Bürstner, ou de alguém que com ela se parece.

O espaço apresentado no último capítulo é construído em cima do mesmo processo de contração e expansão presente no primeiro: do quarto para a rua e desta para o destino final. No primeiro capítulo, o destino final é o trabalho, neste o destino final é uma pedreira abandonada. Ou seja, há ainda aqui a relação com o trabalho. Josef K. vai ter suas vestes retiradas e ser morto numa pedreira, observado por alguém inidentificável que, porém, está vendo tudo, ou seja, Josef K. vai ser literalmente despido de toda a sua dignidade humana. Os paralelos no momento final do romance mantêm-se: tanto quanto no primeiro capítulo: Josef K. está sendo observado por alguém de uma janela; em ambas as situações ele está deitado, seja numa cama, seja numa pedra sacrificial e, finalmente, também aí ele coloca perguntas que jamais serão respondidas.

O lugar como um todo acolhe e testemunha a espoliação final de tudo o que Josef K. fora ou poderia ter sido. Desnudado, ele torna-se infantilmente dependente de um de seus algozes para aquecer-se; seu gesto final é uma busca de ajuda dirigida a um desconhecido que, num acesso de delírio, crê ser um ou todos. Todavia, num último lampejo de lucidez percebe que se trata de sua exclusão total do grupo: ele morre como um cão<sup>334</sup>.

O romance no seu conjunto, entendido como um ciclo completo ou como um rito de passagem, constitui o processo de degradação humana de Josef K.. Os espaços por ele “explorados”, quase todos correspondendo a lugares e pessoas igualmente degradados, foram propedêuticos à pedreira abandonada. O tempo vivido pelo personagem no período de um ano nunca constituiu ocasião para ele enfrentar o processo, mas tão somente para perceber que tudo correspondia a um jogo de cartas marcadas, no qual correr muito ou pouco, lenta ou rapidamente não faria diferença alguma. E no final de tudo, não sobra mais do que a vergonha de ter passado pela existência e não ter aprendido nada.

<sup>333</sup> Cf. Imprinta do texto de Carone, p. 19 e KAFKA, Franz. *Der Proceß*. p. 18.

<sup>334</sup> O uso da expressão cão (der Hund) por Franz Kafka não é de modo algum gratuito. Para os judeus, ao menos no tempo de Jesus, a expressão era utilizada para designar os pagãos, ou seja, aqueles que não faziam parte dos Escolhidos de Javé. Cf. Evangelho de Mateus (Mt. 15, 21-28).

O espaço e o tempo literariamente organizados pelo narrador kafkiano permitem algumas reflexões tendo como pano de fundo os estudos de Michel Foucault sobre a realidade ampla do sistema prisional. Cumpre, antes de mais nada, lembrar que Josef K. está detido, ou seja, que desde o primeiro capítulo, os seus passos são os de alguém que está sob a tutela do Estado. A prisão kafkiana, porém, é representada pela própria realidade da cidade moderna, pelas suas ruas, repartições e estruturas. Contudo, o espírito que norteou o surgimento da prisão moderna, segundo Foucault, é o mesmo que envolve o protagonista do romance. Abaixo são retomados alguns estudos já apresentados por Foucault para mais bem situá-los diante do romance kafkiano.

O controle do tempo do indivíduo detido corresponde a uma intervenção naquilo que é mais valioso na era do capitalismo moderno, pois é no tempo que a pessoa produz e se produz como membro da sociedade capitalista e é no controle sobre o tempo do infrator que este é punido. Bem de acordo com o espírito de controle do sistema judiciário moderno, os lugares em que “vagueia” Josef K., apesar da aparência ampla de uma cidade, são uma bem acabada representação da colônia penal de Mettray, assim descrita por Foucault em seu estudo sobre as prisões:

Foi a mais famosa de toda uma série de instituições que bem além das fronteiras do direito penal constituíram o que se poderia chamar o arquipélago carcerário.<sup>335</sup>

As subdivisões várias do tribunal, descritas no romance kafkiano, corresponderiam a este *arquipélago carcerário*, bem mais, inclusive, do que a concentração espacial existente na novela *Na colônia penal*. Soma-se a tal espaço o tempo tomado do condenado, utilizado para criar um novo indivíduo que reconheça sua culpa e aceite sua situação, desse modo há dentro da colônia penal, segundo Foucault, esta outra função:

adestramento que é acompanhado por uma observação permanente; continuamente se avalia o comportamento cotidiano dos colonos; é um saber organizado como instrumento de apreciação perpétua: ‘Ao entrar na colônia, a criança é submetida a uma espécie de interrogatório para se ter uma idéia de sua origem, posição de sua família, a falta que o levou diante dos tribunais e todos os delitos que compõem sua curta e muitas vezes triste existência. Essas informações são postas num quadro onde se anota sucessivamente tudo o que se refere a cada colono [...]’<sup>336</sup>

O quadro no qual se anota a vida do detento, que abarca sua existência, remete diretamente a Josef K, que tem a vida devassada e devastada pela burocracia. Por fim, a rede carcerária que se forma a partir de modelos próximos ao de Mettray, vai configurar-se na estrutura burocrática da prisão moderna. Foucault expressa da seguinte maneira o espírito norteador da rede carcerária:

A rede carcerária não lança o elemento inassimilável num inferno confuso, ela não tem lado de fora. Toma por um lado o que parece excluir por outro. Economiza tudo, inclusive o que sanciona. Não consente em perder nem o que consentiu em desqualificar. Nesta sociedade panóptica, cuja defesa onipresente é o encarceramento, o delinqüente não está fora da lei; mas desde o início, dentro dela, na própria essência da lei ou pelo menos bem no meio desses mecanismos que fazem passar insensivelmente da disciplina à lei, do desvio à infração.<sup>337</sup>

<sup>335</sup> FOUCAULT, Michel (1987). *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. (Traduzido por Lígia M. Pondé Vassalo). Petrópolis: Vozes, p. 260.

<sup>336</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, p.260.

<sup>337</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, p. 263.

A idéia de rede envolvendo tudo panopticamente está presente no romance do começo ao fim e coloca o detido Josef K. dentro do que Foucault apresentou acima como sendo a essência da lei. Assim, entende-se por que Josef K. nunca encontrou a lei. Estando contido nela e por ela encarcerado em suas burocracias, os espaços descritos no romance são eles mesmos os braços fortes do tribunal.

O espaço circunscrito no qual se movimenta Josef K. tornou-se, desse modo, emblemático para caracterizar os muitos homens e mulheres tornados reféns nos governos ditatoriais do século XX. Ainda durante o nazismo, as fotos propagadas pós-Segunda Guerra, expuseram ao mundo a situação degradante na qual encontraram-se os condenados do regime: espaços insalubres e mínimos; controle absoluto do tempo e vidas por um fio.

Retomando o objetivo desta tese, ou seja, provar a veracidade da afirmação de que o primeiro *boom* kafkiano no Brasil teve relação com o momento histórico no qual as obras de Franz Kafka foram impressas e reimpressas, cumpre notar que as investigações sobre o tempo e o espaço, conforme apresentamos acima, podem ter sido uma outra ocasião para encontrar paralelos entre a situação política brasileira e a construção literária levada a cabo pelo autor de origem tcheca. As prisões e porões da ditadura civil-militar no Brasil do final dos anos sessenta e dos anos setenta, elas mesmas fartamente documentadas, corresponderiam ao modelo de controle absoluto descrito por Franz Kafka no seu romance. Contudo, historicamente a grande referência para o controle sobre a vida e a consciência das pessoas no Brasil ditatorial foi o AI-5, a partir do qual o governo suspendeu vários direitos e garantiu a invasão do cotidiano de qualquer pessoa em nome da segurança nacional. Esta invasão do espaço privado a qualquer hora do dia e da noite, levada a cabo reiteradamente pelos agentes de *segurança* do Estado ditatorial brasileiro, coaduna-se perfeitamente com a situação vivenciada literariamente por Josef K. e serve como um dos componentes daquilo que se convencionou chamar situação kafkiana. Apesar de a ação dos agentes do Estado acontecer de maneira livre e, umas tantas vezes, às claras, foi sob o véu da noite que os desmandos foram mais freqüentes, conforme noticiam relatórios do período que serão à frente mais bem apreciados. Quando a noite não servia para ocultar o abjeto das ações violentas da ditadura, havia a noite artificial dos porões. Desse modo, o dia se tornava noite e uns tantos cidadãos brasileiros foram marcados no corpo e na alma pela mão pesada da *justiça* nacional, como também o foram os guardas torturados no quarto de despejo do romance kafkiano e o próprio protagonista na sua morte animalizada no último momento do romance. Desse modo, lendo o tempo e o espaço à luz do momento histórico brasileiro, os críticos do regime – dentre os quais uma parte enquadrada, controlada e punida – pôde ver que o que por alguns era considerado desvario ou absurdo literário encontrava ecos no cotidiano da política nacional.

### ***Enfim, Kafka entre kafkianos: um jeito brasileiro de ler O processo***

O romance *O processo* é, sem dúvida, um dos grandes textos de Franz Kafka para o público culto brasileiro até o final dos anos noventa. O público no Brasil, além do acesso à obra literária, veio a ter a possibilidade de conhecer a trama kafkiana também em várias montagens teatrais e em duas produções cinematográficas<sup>338</sup>, uma de Orson Welles, muito criticada por Otto Maria Carpeaux<sup>339</sup> por ser mais um

<sup>338</sup> A influência de obras não literárias sobre o conhecimento do autor Franz Kafka é comentada de maneira bem humorada no posfácio à edição crítica de *Der Proceß*, por Reiner Stach [Cf. STACH, Reiner. “Das Gericht will nichts von Dir...” Über Kafkas Roman *Der Proceß* In: KAFKA, Franz (1990). *Der Proceß?* - Roman (in der Fassung der Handschrift). Frankfurt am Main: S. Fischer, p. 287-296].

<sup>339</sup> Cf. Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo* de 07.03.1964, p. 1.

exercício cinematográfico do diretor do que uma adaptação do romance kafkiano, e outra de Steven Soderbergh, já na primeira metade da década de noventa. Antes disso, no ano de 1950, a companhia teatral francesa de Jean-Louis Barrault encenou *Le Procés* no Teatro Municipal de São Paulo. A apresentação foi feita em francês e recebeu várias menções elogiosas da crítica jornalística<sup>340</sup>. A partir dos anos noventa e chegando até o início do século XXI, houve um programa especial<sup>341</sup> sobre autores consagrados que dedicou um episódio a Kafka e ao seu romance mais conhecido. Contudo, pode-se afirmar que a influência da obra *O processo* de Franz Kafka fez-se sentir, durante os anos da ditadura civil-militar, preponderantemente através das versões literárias traduzidas e dos comentários feitos pelos críticos que se debruçaram sobre este texto.

Sabe-se, por exemplo, que a tradução feita por Torrieri Guimarães foi inúmeras vezes reimpressa e reeditada. O tradutor garante que não teve controle sobre as reimpressões:

Essas coisas os editores não contam para não pagar mais direitos autorais nem nada. Mas foram feitas várias edições de todos os livros de Kafka.<sup>342</sup>

Infelizmente não é possível resgatar o número de reimpressões feitas, mas o número das edições desta tradução, bem como o surgimento de outras traduções, é suficiente para aquilatar o interesse dos brasileiros pelo texto durante os anos da ditadura civil-militar. As edições e outras traduções foram as seguintes<sup>343</sup>:

- a) Em 1964, tradução de Torrieri Guimarães, pela editora Livraria Exposição do Livro.
- b) Em 1966, tradução de Torrieri Guimarães, pela Tecnoprint.
- c) Em 1969, tradução de Torrieri Guimarães, pela Hemus.
- d) Em 1971, tradução de Marques Rebêlo, pela Tecnoprint.
- e) Em 1975, tradução de Torrieri Guimarães, pela Abril.
- f) Em 1977, tradução de Manoel Paulo Ferreira e Syomara Cajado, pelo Círculo do Livro
- g) Em 1979, tradução de Torrieri Guimarães, pela Abril.

Como é possível observar, as traduções de Torrieri Guimarães perpassaram praticamente todo o período compreendido entre os anos 1964 e 1984, limites consensuais da ditadura civil-militar brasileira. O prestígio do tradutor pode ser medido, ainda, pelo fato de ele ser o prefaciador da tradução assinada por Marques Rebêlo, de 1971. Os mesmos prefácios, inclusive, reimpressos em todas as edições constituem um motivo de orgulho para o tradutor, conforme sua declaração:

Na época, me dizia o filho do editor que estudava também, que na USP os professores liam os prefácios que eu fazia para as obras de Kafka aos alunos para que eles tomassem conhecimento da obra, do autor e tudo mais.<sup>344</sup>

<sup>340</sup> MARIANCIC, Rita. "Jean-Louis Barrault no Brasil – O repertório de uma companhia – II – Teatro de idéias ('Le Procés' de Kafka)" (cf. *Jornal O Estado de São Paulo*, 03.05.1950, p. 6)

<sup>341</sup> No ano de 2001, a TV Cultura de São Paulo exibiu uma série de programas que pretendia dissecar e expor as obras dos principais literatos, pintores e artistas de modo geral da era moderna. Os programas já haviam sido veiculados pela TV paga e foram elaborados pela RM Associates, uma produtora anglo-alemã. Kafka foi o segundo autor a merecer um programa. O programa sobre Kafka, resumidamente, tratava da vida do autor e de algumas de suas obras, centrando fogo em *O processo*. A produção foi bem cuidada e contou com o auxílio de professores renomados e a interpretação de atores ingleses. (Cf. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 13.12.2001, p. 5)

<sup>342</sup> Entrevista concedida em sua biblioteca particular, Praça da Árvore – São Paulo – Capital no dia 28 de março de 2003.

<sup>343</sup> SANTOS, Maria Célia Ribeiro (1998). *Recepção de Kafka em São Paulo: Corpus e primeiras interpretações* Parte I - Processo FAPESP: 97/05934-7 (Relatório Final de Iniciação Científica, Orientadora: Dra. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa)

<sup>344</sup> Entrevista concedida em sua biblioteca particular, Praça da Árvore – São Paulo – Capital no dia 28 de março de 2003.



Os prefácios detêm-se fundamentalmente na relação conflituosa entre Franz Kafka e o seu pai, Hermann Kafka. No entender de Torrieri Guimarães, que afirmou só ter entrado em contato com o autor e sua obra por conta das encomendas de tradução, a literatura de Franz Kafka é o resultado direto de seus conflitos pessoais, seja com o pai, seja com as mulheres, com as quais ele nunca conseguiu um relacionamento pleno. Esta linha de interpretação, desencadeada principalmente entre nós pelo primeiro tradutor da obra de Franz Kafka, permeia praticamente toda a década de sessenta e setenta, e uma mudança de foco só acontecerá, de maneira ampla, a partir das traduções de Modesto Carone, que conscientemente desloca a atenção da biografia de Kafka para o seu labor poético. Contudo, já desde os primeiros anos em que a obra de Franz Kafka debuta na imprensa paulistana, há alguns intelectuais isolados, notadamente críticos universitários, que insistem em aspectos propriamente formais da obra de Franz Kafka e relacionam sua obra com outros aspectos, como por exemplo, a questão social.

Segundo crê o tradutor Modesto Carone, o uso do termo kafkiano com uma conotação política teria iniciado no final dos anos sessenta e começo dos anos setenta para descrever a situação dos presos políticos brasileiros pós-AI-5:

Modesto Carone – [...] tenha em mente o seguinte: durante a ditadura o termo foi usado com propriedade e às vezes abusivamente. Abusivamente é genérico, no fundo é o absurdo da vida.

Eduardo – Mas o senhor lembra de ter sido usado na universidade...

Modesto Carone – [...] Mas eu acho que quando começaram a cassar deputados, etcétera e aquelas coisas todas a partir de 68, muitos deles disseram: estou numa situação kafkiana. [...] Porque era o seguinte: estava sendo perseguido, não sabia direito o porquê, né? Isso tem a ver com *O processo*, né? Mas quando... essa afirmação do Fernando Henrique... não tem um poder, acho que aí extrapolou.

A imprensa jornalística paulistana não registra tal utilização do termo nos anos sessenta e na primeira metade dos anos setenta, mas é no silêncio mesmo da imprensa que reside um aspecto, por assim dizer, kafkiano da situação política brasileira e da censura durante os anos mais pesados da ditadura civil-militar brasileira.

Já havia por parte do governo ditatorial instaurado em 1964 um controle sobre o que era produzido nos meios de comunicação e o surgimento de estratégias por parte dos intelectuais articulistas de algumas revistas e jornais para driblar a censura, conforme demonstrou Stephanou:

Driblar a censura, falando da situação de outros países constituía-se em um recurso bastante comum. Otto Maria Carpeaux, por exemplo, escrevendo sobre a situação do Vietnã diante do imperialismo norte-americano, avisa, no título do artigo, que “Não se trata do Vietnã”. [...] O editorial da *Revista Civilização Brasileira*, de março de 1966, anuncia as dificuldades advindas do enfrentamento com o governo militar, denuncia censura e pressão econômica, sem citar em nenhum momento as palavras *censura* ou *pressão econômica*. [...] Não podendo falar em censura, fala-se de *silêncio*. Assim como não podendo falar em repressão, fala-se de *medo*.<sup>345</sup>

O controle do governo ditatorial sobre a imprensa fez-se notar, em especial no caso do jornal *Folha de São Paulo*, por uma mudança de enfoque na forma de noticiar a censura do governo às obras

<sup>345</sup> STEPHANOU, Alexandre Ayub (2001). *Censura no regime militar e militarização das artes*. Coleção História – 44. Porto Alegre: EDIPUCRS, p. 272-273. O texto de Carpeaux foi publicado no ano de 1966, conforme nota de rodapé da página 272.

literárias, teatrais e cinematográficas, pois até o ano de 1968, o jornal mencionava a movimentação de artistas em defesa da liberdade de expressão e, quando alguma obra era censurada, havia debates em torno da questão<sup>346</sup>. A partir do ano de 1969 a situação mudou drasticamente e os articulistas – quando o faziam – apenas mencionavam que determinada obra fora censurada.

A partir de então começam a surgir no jornal *Folha de São Paulo* artigos que refletem sobre a censura na União Soviética. É aí que entra, sintomaticamente, a obra de Franz Kafka. Em inúmeras ocasiões, articulistas do jornal *Folha de São Paulo* escrevem artigos sobre a censura feita pelo governo ditatorial soviético a inúmeros autores e, em cinco ocasiões, a atenção recai sobre a obra de Franz Kafka<sup>347</sup>. Esta crítica reiterada à censura soviética parece ser uma tentativa consciente de os articulistas do jornal, nas entrelinhas, levarem o público leitor a refletir sobre a censura imposta pelo governo ditatorial no Brasil. Por outro lado, a menção a Franz Kafka, cujas obras são permeadas de situações que poderiam encontrar ecos na sociedade brasileira principalmente a partir do final dos anos sessenta e durante toda a década de setenta<sup>348</sup>, soa mais como um convite à sua leitura. Tal convite justificaria as várias re-impressões do mais célebre romance de Franz Kafka e permite levantar a hipótese de que os intelectuais brasileiros que se opuseram ao regime ditatorial leram o texto e, provavelmente, relacionaram o que estava escrito com o que estava acontecendo nos anos de chumbo da política brasileira.

A obra tomada como referência para construir o adjetivo “kafkiano” na cultura brasileira foi *O processo* e a situação existencial por excelência kafkiana é a vivenciada literariamente por Josef K.. Desse modo, segue-se a exposição de alguns aspectos do romance kafkiano que se identificam com a realidade vivenciada pelos presos e perseguidos políticos no Brasil no final dos anos sessenta e na década de setenta a partir da tradução de Torrieri Guimarães<sup>349</sup>, a versão mais comum nestes anos, conforme se demonstrou acima.

A primeira descrição que toca fulcralmente a realidade da ditadura civil-militar brasileira é a detenção de Josef K. no primeiro capítulo do romance. A detenção de Josef K., conforme foi demonstrado na análise e interpretação do romance feitas anteriormente, acontece numa manhã de primavera na pensão onde se hospeda o protagonista. A narrativa é – como de resto boa parte do romance – extremamente irônica e o *non-sense* da descrição parece apontar para o “realismo fantástico”. Contudo, a estrutura burocratizada que se faz perceber desde os primeiros contatos de Josef K. com o tribunal estaria bem calcada na realidade vivenciada por Franz Kafka no seu trabalho em uma instituição semi-estatal. Sendo assim, a descrição dos personagens e da situação encontra eco em uma realidade concreta historicamente e as reações do protagonista são verossímeis. No quadro abaixo, retorna-se à situação vivenciada por Josef K. e fazem-se alguns paralelos que poderiam ser traçados com a realidade brasileira do final dos anos sessenta e começo dos anos setenta:

<sup>346</sup> Riquíssimos neste sentido são os textos de Alceu Amoroso Lima, reiteradamente questionando a legitimidade do governo ditatorial e questionando os seus “sucessos”. Além disso, o articulista escreve textos lúcidos que mencionam a censura. Conferir, neste sentido os seus textos publicados no jornal *Folha de São Paulo* de 06 e de 07 de janeiro de 1966. Sobre as opções de Alceu de Amoroso Lima, há ainda um estudo biográfico e afetivo escrito por Otto Maria Carpeaux (Cf. CARPEAUX, Otto Maria (1978). *Alceu Amoroso Lima*. Rio de Janeiro: Graal).

<sup>347</sup> Cf. jornal *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, de 01.06.1973, 05.06.1974, 07.07.1974, 29.08.1974 e 03.09.1974

<sup>348</sup> Contudo, já no começo dos anos sessenta, uma movimentação repleta de perseguições e medidas punitivas questionáveis tomou corpo na estrutura militar mesma que estava organizando o golpe de 1964. Vários militares das três forças sofreram vários processos, foram julgados e condenados. E a razão, em muitos casos, era tão somente ser conta a tomada de poder por parte dos próprios militares. Em outras palavras, o aparato repressivo do governo ditatorial, apesar de ter-se manifestado de maneira mais explícita a partir de 1968, já estava em pleno funcionamento entre os seus “iguais” (Cf. Arquidiocese de São Paulo. *Brasil: nunca mais*. Petrópolis: Vozes, p. 118-124).

<sup>349</sup> KAFKA, Franz (1964). *O processo*. (Prefácio e tradução de Torrieri Guimarães). São Paulo: Livraria Exposição do Livro.

Situação	Texto kafkiano	Realidade brasileira
Detenção e local da detenção	Josef K. é surpreendido em seu quarto numa manhã e recebe o comunicado de que está detido por conta de um processo instaurado contra ele, mas nada lhe é explicado sobre o crime que ele cometera, nem o que ele deveria fazer a partir de então para intervir no próprio processo.	Nos autos mais completos registrados entre 1964 e 1979, praticamente dois terços dos detidos "foram presos antes mesmo da abertura do inquérito, comprovando que os órgãos de segurança, apesar de todo o arsenal de leis arbitrárias, à sua disposição, ainda se esmeravam em descumpri-las [...]" <sup>350</sup>  (1969) "No dia 28 de janeiro de 1969, fomos surpreendidos por uma caravana policial comandada pelo torturador Luiz Soares da Rocha." <sup>351</sup>  (1970) "[...] o interrogado foi surpreendido na residência de seus pais por uma verdadeira caravana policial [...]" <sup>352</sup>
Caracterização dos encarregados pela detenção	Guardas subalternos e desinformados sobre o processo apenas cumprindo um mandato. Eles não apresentam nenhum documento por escrito, nem estão vestidos com algum tipo de farda que os identifique. São pessoas corruptíveis e capazes de pequenas infrações: apropriam-se do café da manhã do detido e buscam obter as roupas de baixo de Josef K por meio de ameaças veladas.	(1971) "[...] ao ser preso em São Paulo, pela OBAN/SP, foram recolhidos objetos seus, entre os quais um rádio, um relógio de pulso e um despertador, uma mala com objetos de uso pessoal e Cr\$ 200,00 em dinheiro, sendo que, dessa quantia, foi entregue ao interrogado Cr\$ 50,00 [...]" <sup>353</sup>  (1973) "[...] a depcente estranhou a maneira pela (qual foi) feita a sua detenção, altas horas da noite, por três indivíduos de aspecto marginal, sem nenhum mandado judicial [...]" <sup>354</sup>
Caracterização do detido	Josef K. argumenta em inúmeras ocasiões no romance que é inocente. O detido possui endereço fixo, tem trinta anos, é funcionário de um banco, e pode, em suma, ser considerado uma pessoa de bem.	Entre 1964 e 1979: aproximadamente 88% dos condenados do sexo masculino e 12% do sexo feminino; 38,9% com idade igual ou inferior a 25 anos; maioria mora em capitais; predominantemente da classe média (mais da metade havia atingido a universidade); a maioria dos detidos militavam em organizações partidárias proibidas, participação em ações violentas e alguns foram detidos por manifestações artísticas condenadas pelo regime. Finalmente, em 84% dos casos levantados pelo projeto <i>Brasil Nunca Mais</i> , nenhum juiz foi comunicado sobre a prisão efetuada. <sup>355</sup>

<sup>350</sup> Arquidiocese de São Paulo (1985). *Brasil: nunca mais*. Vozes, p. 86.

<sup>351</sup> Arquidiocese de São Paulo. *Brasil: nunca mais*, p. 79.

<sup>352</sup> Arquidiocese de São Paulo. *Brasil: nunca mais*, p. 78.

<sup>353</sup> Arquidiocese de São Paulo. *Brasil: nunca mais*, p. 81.

<sup>354</sup> Arquidiocese de São Paulo. *Brasil: nunca mais*, p. 77.

<sup>355</sup> Cf. Arquidiocese de São Paulo. *Brasil: nunca mais*, p. 87

É intenção, com o quadro acima, demonstrar que a situação política brasileira do final dos anos sessenta e de boa parte dos anos setenta possui algo que poderia ser identificado com uma atmosfera kafkiana. Desse modo, um intelectual brasileiro envolvido com a situação política e repressora do governo civil-militar poderia, ao ler o romance kafkiano, encontrar ecos da narrativa nos acontecimentos funestos que se desenrolavam no período. Além disso, trazendo à memória as várias edições e reedições da obra (três edições durante os anos sessenta e quatro durante os anos setenta), é válido levantar a hipótese de que um tal sucesso editorial se dava tendo em vista a função social da obra, ou seja, a de permitir uma elaboração literária de alto nível daquilo que era silenciado nos textos escritos autorizados de circular.

O local da detenção de Josef K. possui paralelos vários com a situação dos detidos brasileiros, pois em várias situações narradas no documento *Brasil: nunca mais* a detenção dá-se na casa dos condenados.

A caracterização dos encarregados pela detenção e do detido apontam, em alguns aspectos, para a mesma situação histórica do período: Josef K. não encontra em si nenhum crime ou pecado que justifique sua detenção e estranha a conformação geral dos detentores, tão pouco identificáveis como agentes da lei. Além disso, o narrador kafkiano faz questão de demarcar a desonestidade dos encarregados pela detenção, fato este, inúmeras vezes, lembrado pelos presos brasileiros em seus depoimentos.

No seu conjunto, a situação das detenções durante os anos de ditadura civil-militar no Brasil – no mais das vezes absolutamente arbitrária – coaduna-se com a hipótese defendida pelo tradutor Modesto Carone, intelectual presente e atuante nos meios acadêmicos durante os anos de chumbo da ditadura no Brasil. Segundo Carone, é possível que o uso da expressão “situação kafkiana” tenha começado a se dar no momento em que algumas pessoas eram detidas e, não encontrando um termo que atualizasse lingüisticamente sua situação, voltavam-se para a experiência literária vivida por Josef K.. Desse modo, ainda que as traduções tenham sido uma conseqüência do valor literário intrínseco do romance, as versões em português brasileiro de *O processo* poderiam, diante dos vários apelos jornalísticos nas entrelinhas do *silenciamento* imposto pela censura, estar sendo utilizadas para dar forma e nome ao que não podia ser anunciado nas redes de rádio, televisão e nos meios escritos.

Uma outra situação descrita no romance kafkiano e que pode ser colocada em paralelo com a realidade brasileira, principalmente a partir dos anos setenta, é a tortura num quarto de despejos localizado no escritório no qual trabalha Josef K. Nas traduções constitutivas do corpus, a tortura dos dois funcionários do tribunal que teriam cometido infrações durante a detenção de Josef K. no primeiro capítulo, está localizada no Capítulo Quinto. Torrieri Guimarães, por exemplo, traduz o título do capítulo – em alemão, “Der Prügler” – como “O açoitador”. A descrição da cena aponta para a ação *na surdina*, na qual as pessoas são torturadas longe dos olhos do mundo, em espaços infectos e, além disso, a dor física é acompanhada de humilhação e sentimento de subserviência, já que os torturados são despidos. A tortura, contudo, não é resumida a um dia na vida das suas vítimas, senão que se repete no dia seguinte sob as mesmas circunstâncias. No quadro abaixo são relacionados o texto kafkiano (na tradução de Torrieri Guimarães, já que foi prioritariamente nesta versão que os perseguidos pelo regime civil-militar do final dos anos sessenta e da década de setenta leram *O processo*) e aspectos correlatos de torturas praticadas por *membros* do Estado brasileiro:

Ocorrência	Texto kafkiano	Realidade brasileira
O local da tortura	"Quando [...] K. passava pelo corredor que separava o seu escritório da escadinha principal [...] ouviu gemidos atrás de uma porta que ele sempre julgara que era um quarto de despejos. [...] Junto ao umbral da porta estavam amontoados velhos papéis impressos já fora de uso, tinteiros de barro cozido virados e vazios. Na própria câmara, porém, estavam de pé três homens, encurvados porque o teto era muito baixo. Iluminava esse espaço uma vela posta sobre uma estante." <sup>356</sup>	"(1973)...os policiais diziam que iam conduzir o condenado a uma casa chamada "Casa dos Horrores"; [...] lá chegando, o interrogado realmente percebeu que a coisa era séria porque ouviu gritos e gemidos; [...]." <sup>357</sup>  "(1973) ...o interrogado ouviu os gritos e gemidos daquelas pessoas que eram torturadas, lá do depósito, onde se encontrava recolhido, no pavimento térreo da referida casa de campo; [...]." <sup>358</sup>
a tortura e os instrumentos utilizados	"...o terceiro tinha na mão uma vara para açoitá-los." <sup>359</sup>  "- Já não espero mais – disse o açoitador, apanhando a vara com ambas as mãos para descê-la sobre Franz, enquanto Willem, acocorado em um canto, olhava a furdadelas sem atrever-se sequer a mover a cabeça. Então ergueu-se no ar o grito dado por Franz, grito ininterrupto e invariável; não parecia provir de um ser humano, porém de uma máquina martinizada; ressoou em todo o corredor; tinha de ser ouvido em todo o edifício." <sup>360</sup>	"(1970) O pau-de-arara consiste numa barra de ferro que é atravessada entre os punhos amarrados e a dobra do joelho, sendo o "conjunto" colocado entre duas mesas [...]." <sup>361</sup>  "(1970) O eletrochoque é dado por um telefone de campanha do Exército [...]." <sup>362</sup>  "afogamento" <sup>363</sup>  "(1970) o interrogado sofreu espancamento com um cassete de alumínio nas nádegas, até deixá-lo naquele local, em carne viva, [...]." <sup>364</sup>  "(1977) foi colocado nu em um ambiente de temperatura baixíssima e dimensões reduzidas" <sup>365</sup>

<sup>356</sup> Imprinta do texto de Torrieri Guimarães, p. 67.. "Als K. [...] den Korridor passierte, der sein Bureau von der Hauttreppe trennte [...] hörte er hinter einer Tür, hinter der er immer nur eine Rumpelkammer vermutet hatte [...] Seufzer ausstoßen. [...] Unbrauchbare alte Drucksorten, umgeworfene leere irdene Tintenflaschen lagben hinter der Schwelle. In der Kammer selbst aber standen drei Männer, gebückt in dem niedrigen Raum. Eine auf einem Regal festgemachte Kerze gab ihnen Licht." KAFKA, Franz (1999). *Der Proceß* – Roman – Original Fassung. (Kritische Ausgabe, herausgegeben von Malcon Pasley). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, p. 87.

<sup>357</sup> Arquidiocese de São Paulo. *Brasil: nunca mais*, p. 239.

<sup>358</sup> Arquidiocese de São Paulo. *Brasil: nunca mais*, p. 240.

<sup>359</sup> Imprinta do texto de Torrieri Guimarães, p. 68.. "... der Dritte eine Rute in der Hand hielt, um sie zu prügeln." KAFKA, Franz. *Der Proceß*, p. 87.

<sup>360</sup> Imprinta do texto de Torrieri Guimarães, p. 70.. ">>Ich warte nicht mehr<<m sagte der Prügler, faßte die Rute mit beiden Händen und hieb auf Franz ein, während Willem in einem Winkel kauerte und heimlich zusah, ohen eine Kopfwendung zu wagen. Da erhob sich der Schrei, den Franz ausstieß, ungeteilt und unveränderlich, er schien nicht von einem Menschen, sondern von einem gemarterten Instrument zu stammen, der ganze Korridor tönnnte von ihm, das ganze Haus mußte es hören." KAFKA, Franz. *Der Proceß*, p. 91.

<sup>361</sup> Arquidiocese de São Paulo. *Brasil: nunca mais*, p. 34.

<sup>362</sup> Arquidiocese de São Paulo. *Brasil: nunca mais*, p. 35.

<sup>363</sup> Arquidiocese de São Paulo. *Brasil: nunca mais*, p. 36.

<sup>364</sup> Arquidiocese de São Paulo. *Brasil: nunca mais*, p. 40.

<sup>365</sup> Arquidiocese de São Paulo. *Brasil: nunca mais*, p. 37.

Os torturados	Dois guardas pertencentes ao tribunal, ou seja, ao sistema. São pessoas conhecidas do protagonista e pouco valorizadas dentro da hierarquia.	"A tortura foi indiscriminadamente aplicada no Brasil, indiferente à idade, sexo ou situação moral, física e psicológica em que se encontravam as pessoas suspeitas de atividades subversivas." <sup>366</sup>
O torturador	"...Olhando com maior atenção o açotador, de pele bronzeada como a de um marinheiro, que mostrava um rosto fresco e selvagem." <sup>367</sup>	"Sabe-se que a tortura só podia ser executada com rigor e método, em condições muito especiais, por funcionários especialmente treinados ou habilitados [...]" <sup>368</sup>  "(1975: sobre interrogatório e a morte de Wladimir Herzog)[...] vimos também o interrogador, que era um homem de trinta e três a trinta e cinco anos, com mais ou menos um metro e setenta e cinco de altura, uns 65 quilos, magro mas musculoso, cabelo castanho claro, olhos castanhos apertados e uma tatuagem de uma âncora na parte interna do antebraço esquerdo, cobrindo praticamente todo o antebraço." <sup>369</sup>

<sup>366</sup> Arquidiocese de São Paulo. *Brasil: nunca mais*, p. 43.

<sup>367</sup> Imprinta do texto de Torrieri Guimarães, p. 69.. "... und sah den Prügler genauer an, er war braun gebrannt wie ein Matrose und hatte ein wildes frisches Gesicht." KAFKA, Franz. *Der Proceß*, p. 89.

<sup>368</sup> MARTINS FILHO, João Roberto. A memória militar sobre a tortura. In: TELES, Janaína (org.) (2001). *Mortos e desaparecidos políticos: reparação ou impunidade?* São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, p. 110.

<sup>369</sup> Arquidiocese de São Paulo. *Brasil: nunca mais*, p. 258.

A realidade da tortura já foi sumariamente descrita no capítulo da fundamentação teórica da tese, mas, como uma forma de mais bem explicitar o quadro acima, recorre-se a uma citação presente no relatório *Brasil: nunca mais*:

A tortura é um crime hediondo. Num local isolado, longe da vista e dos ouvidos, homens empenham-se em destruir física e espiritualmente um prisioneiro indefeso, num processo que pode durar horas, dias, meses. Muitos presos morrem em silêncio. Outros confessam nomes; indicam endereços que vão resultar em mais pessoas presas e torturadas. Outros, ainda, não apenas confessam como se tornam agentes duplos: retornam ao convívio de seus antigos companheiros para melhor traí-los. Esse é o caso do cabo Anselmo.<sup>370</sup>

Na concisão de um parágrafo, o excerto reproduzido acima inclui o local da tortura, a situação do torturado e alguma informação sobre o torturador. A tortura praticada com anuência do Estado brasileiro nos anos da ditadura civil-militar possui, conforme se mostrou acima, também paralelos com a literatura kafkiana. Novamente não se intenta com o quadro uma ilustração literária pura e simples, mas a demonstração de um possível viés de penetração do texto kafkiano traduzido nos anos de chumbo da ditadura brasileira.

O local da tortura em ambos os casos – na narrativa kafkiana e nas descrições históricas – é um canto escondido, protegido dos olhares condenatórios de uma sociedade que segue seus dias *como se* nada estivesse acontecendo. Ou seja, há a percepção de que o que está sendo feito não é – ao menos aos olhos das pessoas ditas *de bem* – moralmente correto. Os agentes fomentadores da tortura vão buscar lugares proibidos e que ficarão marcados como “casas de horrores”. Na narrativa kafkiana, o lugar ficou tão contaminado por uma atmosfera negativa que Josef K. insiste com um dos seus subalternos que dêem um jeito na sujeira do local.

Por outro lado, o narrador kafkiano não se esmera na elaboração de instrumentos de tortura ou na descrição da própria tortura. Na verdade, o texto kafkiano expõe muito mais o patético da situação ao invés de descrever a violência do ato descrito. Os espancados sofrem uma punição infantilizada, vergastados nas nádegas eles são mais dignos de palhoça do que propriamente de mobilização em prol dos direitos dos condenados. Contudo, a condição à qual os condenados são submetidos não soaria tão irônica se a situação descrita produzisse ecos no momento histórico de quem a estivesse lendo. Assim, respeitadas as dimensões, tanto quanto não se pode mais rir das narrativas irônicas kafkianas após o holocausto e outros horrores do século XX<sup>371</sup>, torna-se difícil rir da narrativa kafkiana quando algo de sua descrição patética e agressiva encontra lugar no tempo e no espaço de quem as lê.

O argumento do torturador para justificar sua ação enquanto torturador é exemplar:

Estou encarregado de açoitar e açoito.<sup>372</sup> (p. 70)

Não há espaço para algum tipo de reflexão moral por parte do torturador, pois a justificativa para

<sup>370</sup> NEHRING, Marta. Carta aos torturados. In: TELES, Janaína (org.) (2001). *Mortos e desaparecidos políticos: reparação ou impunidade?* São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, p. 126.

<sup>371</sup> Sobre a impossibilidade histórica moderna de rir das obras de Franz Kafka, conferir o texto de Ruy Coelho, publicado no suplemento *Século Kafkiano*, do jornal *Folha de São Paulo* (COELHO, Ruy. Kafka no mundo atual. *Folhetim: Século Kafkiano. Folha de São Paulo*, 03.07.1983)

<sup>372</sup> Imprinta do texto de Torrieri Guimarães, p. 70.

“ >> [...] Ich bin zum Prügeln angestellt, also prügle ich.<<“ (KAFKA, Franz. *Der Proceß*, p. 90).

sua ação é a ordem dada: ele é fiel à ordem que vem de cima e, portanto, é um bom profissional. Tal argumento, já refletido quando foi apresentada, no capítulo sobre a fundamentação teórica, a ação “profissional” de Otto Adolf Eichmann, o criminoso nazista, é hipócrita exatamente porque, se a ação fosse, de fato, um puro e simples cumprimento da profissão, não seriam necessários: a noite, os cantos escondidos e a destruição de provas sobre a tortura. É, portanto, no espaço da literatura – e no caso específico, da literatura kafkiana – que a ação humana, por mais que se qualifique de desumana, pode encontrar uma forma que permita a sua representação reflexiva para que no silêncio e vagar do texto lido, as pessoas possam organizar o mundo à sua volta e dar nomes para o que, tantas vezes, insiste em seguir inominado.

O último aspecto que será apresentado, correlacionando a obra literária e o momento histórico brasileiro, corresponde exatamente à execução do protagonista no último capítulo do romance, intitulado *O fim*.

Ocorrência	Texto kafkiano	Realidade brasileira
Os executores	Segundo a percepção de Josef K., os seus executores pareciam ser “velhos atores de segunda ordem” (p. 178) ou ao considerar “o aspecto de seus pesados queixos duplos”, talvez fossem “tenores” (p. 178); desinformados sobre o processo; não respondem a nenhuma das dúvidas de K.	(1971) “[...] que o responsável por essas ocorrências é o próprio delegado do DOPS, que é o Dr. Silvestre; que segundo Odijas lhe contou ainda em vida (torturado e morto), existe um investigador que é responsável por torturas; que esse investigador foi um dos torturadores de Odijas, chegando a bater no mesmo até se cansar, segundo relato do próprio Odijas [...]” <sup>373</sup>
O local da execução	“Desse modo saíram rapidamente da cidade que na direção que tinham tomado quase sem transição se unia ao campo. Atingiram uma pequena pedreira abandonada e deserta em cujas proximidades se percebia uma casa de aparência ainda inteiramente urbana. [...] Enquanto isso, o outro senhor procurava na pedreira um lugar apropriado. [...] Era um local muito próximo à parede de exploração da pedreira, e havia nele uma pedra arrancada dela.” <sup>374</sup>	(1974) “[...] foi conduzido pelos policiais e, de novo, com o capuz na cabeça, a uma propriedade fora desta cidade; que observou uma mudança de clima quando saiu dos limites da cidade [...]” <sup>375</sup>

<sup>373</sup> Arquidiocese de São Paulo. *Brasil: nunca mais*, p. 254.

<sup>374</sup> Imprinta do texto de Torrieri Guimarães, p. 180.

“So kamen sie rasch aus der Stadt hinaus, die sich in dieser Richtung fast ohne Übergang an die Felder anschloß. Ein kleiner Steinbruch, verlassen und öde, lag in der Nähe eines noch ganz städtischen Hauses [...] während der andere Herr den Steinbruch nach irgendeiner passenden Stelle absuchte. [...] Es war nahe der Bruchwand, es lag dort ein losgebrochener Stein”. (KAFKA, Franz. *Der Proceß*, p. 239-240).

<sup>375</sup> Arquidiocese de São Paulo. *Brasil: nunca mais*, p. 240.



<p>A execução</p>	<p>Josef K. é despido da jaqueta, do casaco e da camisa e é colocado com a cabeça sobre a pedra da execução.</p> <p>"Depois um dos senhores abriu o sobretudo e tirou de uma bainha, que pendia de um apertado cinturão posto sobre seu casaco, uma longa e delgada faca de fio duplo, de carnicheiro [...]”<sup>376</sup></p> <p>"Mas as mãos de um dos senhores seguraram a garganta de K. enquanto o outro lhe enterrava profundamente no coração a faca e depois a revolveia duas vezes. Com os olhos vidrados conseguiu K. ainda ver como os senhores, mantendo-se muito próximos diante de seu rosto e apoiando-se face a face, observavam o desenlace. Disse:</p> <p>- Como um cachorro! – era como se a vergonha fosse sobrevivê-lo”<sup>377</sup> p. 181.</p>	<p>(1969) [...] que Antonio Roberto assistiu à morte de Chael; [...] CHARLES CHAEL, que foi chutado igual a um cão, cujo atestado de óbito registra 7 costelas quebradas, hemorragia interna, hemorragias puntiformes cerebrais, equimoses em todo o corpo.”<sup>378</sup></p> <p>Os mortos sob tortura tinham a <i>causa mortis</i> alterada para acidentes de trânsito; complicações de saúde; alvejado em fuga durante tiroteio; resistência à voz de prisão.</p> <p>Há, ainda, os casos dos "desaparecidos políticos", cuja morte evidente é contestada pelos membros do regime civil-militar. Nestes casos, o sofrimento perpetua-se após a morte no cotidiano dos familiares: "A perpetuação do sofrimento, pela incerteza sobre o destino do ente querido, é uma prática de tortura muito mais cruel do que o mais criativo dos engenhos humanos de suplício.”<sup>379</sup></p>
-------------------	--	---

O relatório *Brasil: nunca mais* fornece pouca informação sobre os executores, na maioria das vezes, as execuções registradas são conseqüências das torturas sofridas. Contudo, é possível qualificá-los como sendo: agentes da lei (policiais: investigadores e delegados); que torturam até o limite (por vezes suspendendo a tortura para o torturado continuar vivo e, mas tarde, voltar a ser torturado); são violentos nos métodos e agem em delegacias, departamentos oficiais (DOI-CODI) e casas afastadas dos centros urbanos.

Falar em morte desumana é uma metáfora quando se trata da morte de pessoas, cuja consciência

<sup>376</sup> Imprinta do texto de Torriero Guimarães, p. 180.

„Dann öffnete der eine Herr seinen Gehrock und nahm aus einer Scheide, die an einem um die Weste gespannten Gürtel hing, ein langes dünnes beiderseitig geschärftes Fleischermesser [...]” (KAFKA, Franz. *Der Proceß*, p. 240-241).

<sup>377</sup> Imprinta do texto de Torriero Guimarães, p. 181.

„Aber an K.'s Gurgel legten sich die Hände des einen Herrn, während der andere das Messer ihm ins Herz stieß und zweimal dort drehte. Mit brechenden Augen sah noch K. wie nahe vor seinem Gesicht die Herren Wange an Wange aneinandergelehnt die Entscheidung beobachten. >>Wie ein Hund!<< sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben.” (KAFKA, Franz. *Der Proceß*, p. 241).

<sup>378</sup> Arquidiocese de São Paulo. *Brasil: nunca mais*, p. 247-248.

<sup>379</sup> Arquidiocese de São Paulo. *Brasil: nunca mais*, p. 260

e reflexão sobre a dor sofrida afastam-nas da condição de animais. A reflexão final do protagonista, no momento mesmo de sua morte, corresponde a uma construção metafórica num texto que prima pela *desmetaforização* de metáforas, conforme se apresentou anteriormente. O protagonista não abre mão da sua condição humana e sua morte não é a de um bicho, senão a de um ser humano que sente ser tratado *como* um animal. Tal reflexão de Josef K. vai encontrar ecos na discussão sobre o tratamento cruel e desumano que era dado aos prisioneiros políticos da época da ditadura civil-militar brasileira. E não só isso, pois o surgimento de Organizações Não-Governamentais durante ou pós-ditadura e centros de estudos – entre eles, o Núcleo de Estudos da Violência, da Universidade de São Paulo – corresponde exatamente a uma tentativa de trazer para a pauta do dia na sociedade brasileira o tratamento dispensados aos condenados, inclusive, nos dias de hoje.

A correlação entre os textos literário e histórico permite, ainda, uma reflexão sobre a execução pura e simples dos condenados, cuja descrição encontra ecos profundos nos grupos de extermínio surgidos nos anos sessenta no Brasil, organizados normalmente por agentes policiais, conforme apontaram estudos do estudioso Hélio Pereira Bicudo:

O Esquadrão da Morte nasceu em São Paulo, no final dos anos 60, mas o modelo difundiu-se por várias regiões, senão em todo o país. Foi instituído como uma espécie de resposta da Polícia à violência popular, numa demonstração pública de eficiência. Com o início de suas atividades, marginalizados apareciam seviciados e mortos nas “quebradas” da periferia da cidade, trazendo no corpo cartazes com a “assinatura” do grupo: uma caveira com dois fêmures cruzados.

[...]

Houve, inclusive uma espécie de “simbiose” entre as atividades das polícias civis e militares. O Esquadrão da Morte foi uma iniciativa da Polícia Civil. Porém a Polícia Militar assimilou essa experiência com incrível desenvoltura, passando a matar marginais e criminosos. Para tanto contou com o estímulo da impunidade, garantida até pela conivência “oficial”: durante a ditadura militar, os julgamentos dos crimes *de* policiamento e *no* policiamento, até então entregues à apreciação da Justiça comum, passaram para a competência da Justiça Militar.<sup>380</sup>

O texto de Bicudo também aponta para aquela simbiose entre o poder de julgar, o poder de fazer cumprir a lei e o poder de policiar, percebidos por Antonio Candido no seu artigo *A verdade da repressão*<sup>381</sup> tanto no romance kafkiano quanto na organização moderna da polícia, nas entrelinhas, brasileira.

Ali, nesta periferia tornada *ambiente de trabalho* dos fiéis guardiões da ordem e da segurança nacional, como nos porões de tortura, distante da cidade, distante dos olhos e distante dos ouvidos dos cidadãos de bem, os *inimigos do Estado* vão sendo eliminados paulatinamente, também eles, com suas covas rasas, são tratados com um desprezo que os dista moral e fisicamente dos animais. Também eles morrem como cães.

Os quadros apresentados acima, com os comentários a eles agregados, apontam para uma relação explícita entre o objetivo desta tese, ou seja, demonstrar o quanto o texto literário influenciou a percepção de uma camada do público letrado brasileiro nos anos de chumbo da ditadura militar e motivou

<sup>380</sup> BICUDO, Hélio Pereira (1994). *Violência: o Brasil cruel e sem maquiagem*. São Paulo: Moderna, p. 32-33.

<sup>381</sup> CANDIDO, Antonio (1980). *A verdade da repressão*. \_\_\_\_\_. *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra: Rio de Janeiro. O texto reproduzido neste livro havia sido publicado em *Opinião*. 11: p 15-22, 1972.

edições e re-edições dos textos kafkianos, em especial as várias feitas do romance *O processo*. De fato, ao reproduzir excertos do texto kafkiano ao lado de testemunhos da violenta ação da polícia-justiça do Estado brasileiro, quisemos propor uma apropriação enviesada – mas plausível – do texto. Em outras palavras, quisemos contaminar nossos olhos neste começo do século XXI com fatos que se desenrolavam no final dos anos sessenta e nos anos setenta. Desse modo, o texto kafkiano empresta suas cores para ilustrar o período por nós abordado, bem como se torna ele mesmo um texto atravessado por ecos de torturas, violências e murmúrios que nos subterrâneos de delegacias, nas periferias ermas e nas casas afastadas dos centros urbanos iam sendo orquestrados e silenciados por fiéis agentes contratados do regime ditatorial brasileiro.



# Na colônia penal

## A novela subvertida na desconstrução do real

Neste capítulo da tese serão feitas reflexões sobre a estrutura formal da novela *Na colônia penal*, começando pela análise e interpretação do gênero utilizado por Franz Kafka para comportar sua narrativa. Antes de tudo, é importante ter claro que Franz Kafka subverte o gênero novelístico e esta subversão mesma constitui um aspecto formal da violência. Dito em outras palavras, tanto quanto há uma violência explícita no texto, há uma violência que atinge a sensibilidade do leitor, cujas expectativas quanto ao gênero são desfeitas na inclusão de dois finais na novela, conforme será apresentado nas páginas seguintes.

A novela *Na colônia penal*<sup>382</sup>, de Franz Kafka, definida pelo próprio escritor como uma “história suja”<sup>383</sup>, foi escrita no ano de 1914, o mesmo ano em que teve início a Primeira Guerra Mundial. Sendo assim, o mesmo contexto histórico que cercou a escritura do romance *O processo* pode ser aplicado à novela, lembrando que enquanto aquele foi publicado em 1925, sob a forma de um fragmento, a narrativa *Na colônia penal* foi publicada em vida e em versão integral no ano de 1919. O argumento desta novela desenvolve-se a partir de um roteiro simples: um viajante ou explorador<sup>384</sup> estrangeiro em visita à colônia penal é convidado a testemunhar a demonstração de como ali se punem exemplarmente os culpados. A narração tem início com a apresentação do próprio instrumento de suplício e de condenação, a partir de uma admiração incontida do oficial. Em seguida, são apresentados os personagens que compõem a novela: o próprio oficial, o condenado, o soldado e o viajante/explorador estrangeiro. Tendo em vista que o foco narrativo privilegia o olhar do estrangeiro, este viajante/explorador possui o menor número de descrições físicas, dando-se a conhecer fundamentalmente a partir do seu mundo interior: opiniões, discordâncias, reflexões sobre direito e justiça e descrições da realidade da colônia e do discurso que aí está sendo construído. Os outros personagens são fisicamente mais concretos, pois, ao lado de suas percepções pessoais sobre o que está acontecendo, há a descrição minuciosa por parte do foco narrativo kafkiano de seus trejeitos, roupas e físico. Sobre a condenação e punição propriamente dita, a narrativa não é, de modo algum, parcimoniosa, já que a descrição que acontece no decorrer da novela vai dando ao leitor uma viva imagem da engrenagem punitiva da colônia.

Ao elaborar a narrativa, o escritor optou por uma novela, gênero que possui especificações muito claras dentro da tradição literária alemã. Portanto, algumas considerações sobre o próprio gênero far-se-ão necessárias. Segundo Modesto Carone, tal designação para o texto *Na colônia penal* é apropriada porque,

sobretudo a partir de Goethe, no contexto literário alemão, a novela sempre foi considerada um gênero distinto das outras modalidades narrativas, caracterizando-se por um tipo especial de ação em que, através da descrição realista, o desfecho, desencadeado por uma virada repentina, se consuma com a necessidade interna de um drama teatral.<sup>385</sup>

<sup>382</sup> Neste capítulo trabalhamos com o texto original de Kafka (edição crítica) em paralelo com a sua tradução feita por Modesto Carone: KAFKA, Franz (1998). *O veredicto/Na colônia penal*. (Tradução e Posfácio: Modesto Carone). São Paulo: Companhia das Letras.

<sup>383</sup> Cf. CARONE, Modesto. Posfácio: Duas novelas de primeira. In: KAFKA, Franz (1998). *O Veredicto/Na colônia penal*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, p. 77.

<sup>384</sup> Modesto Carone traduz “der Reisende(r)” como “explorador”. Conforme apontou a professora Jeanne Marie Gagnebin, durante a sua conferência *Escrita no Corpo*, no dia 28.09.2003, durante o XI. ALEG-KONGRESS (27.09.-03.10.2003) em São Paulo, a melhor tradução seria “viajante”, contudo, para permanecer próximo da tradução e facilitar a identificação do personagem no estudo, mantenho a opção feita pelo tradutor brasileiro, colocando ao lado o termo sugerido por Gagnebin.

<sup>385</sup> CARONE, Modesto. Posfácio: Duas novelas de primeira. In: KAFKA, Franz (1998). *Na colônia penal*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, p. 74.

O texto de Franz Kafka pode ser considerado uma novela exatamente porque seu realismo, como veremos adiante, é garantido pela organização do discurso, em que entram estratégias lingüísticas como, por exemplo: foco narrativo, descrição praticamente naturalista dos detalhes espaciais e temporais, construção dos personagens. Além disso, o verdadeiro desfecho da narrativa corresponde a uma reviravolta surpreendente na trama, organizada teatralmente, tanto pelos seus diálogos e sua descrição dos gestos e dos cenários, quanto pela necessidade de uma unidade temporal, visto que a obra se passa dentro do espaço restrito de um único dia. Soma-se a isso o fato de que há no texto kafkiano um único roteiro, sem complicações paralelas, no qual um tema central é apresentado através do olhar privilegiado do narrador, o qual se identifica com um dos personagens da novela.

A subversão do gênero feita pelo narrador kafkiano fica por conta da desconstrução do final surpreendente e dá-se através de um apêndice à narrativa que funciona como um *post-scriptum* e um anti-clímax: a visita do viajante/explorador às casas da colônias, longe do local onde se localizava o aparelho. Há uma completa alteração das expectativas do leitor: o clima é outro, os personagens centrais são cercados por um sem-número de desconhecidos, alheios à trama desenvolvida na narrativa e há a inclusão de uma profecia que destoa da narrativa sóbria e realista da primeira parte da novela. Em outras palavras, tanto quanto o narrador violenta a sensibilidade do leitor a partir das descrições cruas, há uma outra violência que destrincha o modelo tradicional de novela, um modelo estabelecido, e o subverte, obrigando o leitor a olhar o *muitas vezes lido* de uma maneira renovada.

A trama única da novela que, como foi demonstrado, possui uma subversão kafkiana ao introduzir o anti-clímax, pode ser encadeada a partir de cinco momentos: 1) a apresentação do aparelho, iniciada já no primeiro parágrafo: “É um aparelho singular”<sup>386</sup> e que se encerra com o fim da descrição do trabalho executado: “A sentença está então cumprida e nós, eu e o soldado, o enterramos”<sup>387</sup>; 2) o trabalho propriamente da máquina na punição do condenado, cujo parágrafo inicia-se com a observação atenta do viajante/explorador e com a preparação do condenado<sup>388</sup> e que se encerra quando o oficial o liberta<sup>389</sup>; 3) na continuidade há a complicação da narrativa, a reviravolta, representada ainda pela libertação do condenado e pela auto-condenação do oficial<sup>390</sup>; 4) esta parte corresponde à descrição da auto-condenação do oficial, o qual reformula no interior do aparelho a disposição das letras para que estas se adaptem ao novo momento e à nova condenação, inscrevendo em sua carne a justificativa de sua punição: “Seja justo”<sup>391</sup> 5) a parte final da obra corresponde a um pós-escrito, a um verdadeiro anti-clímax da narrativa: morto o oficial, o viajante/explorador, acompanhado do soldado e do antigo condenado, visita a casa de chá, na qual repousam os restos mortais do antigo comandante<sup>392</sup>.

Esta organização da novela kafkiana em cinco partes não corresponde à organização gráfica que, na tradução de Modesto Carone, possui uma única divisão perceptível: uma pausa representada por um espaço vazio<sup>393</sup>, um parágrafo, entre o corpo inicial do texto (representado nesta organização pelas quatro partes

<sup>386</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 29.

“>>Es ist ein eigentümlicher Apparat<<“. (KAFKA, Franz (1999). In der Strafkolonie. \_\_\_\_\_. *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa – Original Fassung*. (Kritische Ausgabe, herausgegeben von Jürgen Born, Gerhard Neuman, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, p. 164).

<sup>387</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 45.

“>>...Dann ist das Gericht zu Ende, und wir, ich und der Soldat, scharren ihn ein.<<“ (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 177).

<sup>388</sup> Cf. imprensa do texto de Carone, p. 45. KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 177.

<sup>389</sup> Cf. imprensa do texto de Carone, p. 60. KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 189.

<sup>390</sup> Cf. imprensa do texto de Carone, p. 59-61. KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 189-191.

<sup>391</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 61.

„>>>Sei gerecht!<...<<“ (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 191).

<sup>392</sup> Cf. imprensa do texto de Carone, p. 68-70. KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 196-198.

<sup>393</sup> Na edição crítica, esta pausa é demarcada por três asteriscos ocupando a parte central de um parágrafo. Cf. KAFKA, Franz (1999). *Die*

iniciais) e a visita à casa de chá (que corresponde ao pós-escrito na organização acima). Esta organização tem como finalidade orientar a análise formal do texto segundo os desencadeamentos do tema kafkiano.

A punição, a qual esta sendo identificada como o tema fundamental deste texto de Franz Kafka, é representada por um aparelho, cuja função é fazer o condenado sentir na pele, literalmente, a sua culpa. O aparelho em questão corresponde a um complexo mecanismo que insere na carne do condenado um mandamento desobedecido. Durante doze horas, o aparelho vai aprofundando agulhas no corpo do condenado até que este morra e, com isto, a justiça esteja feita. Tanto quanto nas outras obras de Franz Kafka, não há sobressaltos na narrativa, ou seja, o autor usa uma linguagem que chamaríamos de característica, fundada em uma descrição minuciosa que se constrói a partir do ponto de vista de um de seus personagens, neste caso específico, principalmente a partir da perspectiva do viajante/explorador estrangeiro que foi convidado para participar do espetáculo punitivo organizado justamente para sua apreciação.

De todo modo, a novela segue de perto aquela fantasmagoria já apontada quando da análise e interpretação do romance *O processo*. Tudo o que foi dito quanto a tal aspecto é igualmente válido para a construção da novela: a desmetaforização das metáforas; a introdução daquilo que Roland Barthes chamou de “pormenores inúteis”<sup>394</sup>; a narração de um universo provável; o foco narrativo que limita a narração a um olhar específico. Uma reflexão de Günter Anders ajuda-nos a refletir sobre a desmetaforização da metáfora levada a cabo pelo autor na narrativa em questão:

“Experimentar algo na própria carne”, diz a linguagem, quando quer exprimir a realidade da experiência: é esta a base para a *Colônia Penal*, de Kafka, na qual a pena é comunicada ao criminoso não verbalmente, mas por uma agulha que a risca no seu corpo.<sup>395</sup>

Na verdade, trata-se de um aparelho que faz lembrar um gramofone, em que a agulha ao percorrer os sulcos do disco, faz soar a música aí gravada. Ao invés de fazer ecoar música, o aparelho e as agulhas da colônia penal abrem sulcos na carne de condenados que tomam a forma de letras que constroem palavras – as palavras de suas sentenças. O que há aqui, e que poderia ser chamado de desmetaforização, é o fato de que, em vez de ser registrada no papel do processo jurídico, a sentença passa a ser gravada no corpo do condenado e torna-se, no ato, literalmente, a própria punição. É o “sentir na própria pele” aquilo que deveria ser sentido na alma.

Interessa aqui ainda a compreensão de outros aspectos desta subversão do realismo para entender a construção de uma representação literária da violência: o aparelho corresponde à criação literária perfeitamente acabada da metáfora “sentir a culpa na pele”. Esta metáfora possui em germen um componente violento e cruel, e Kafka realiza no universo literário a potencialidade presente neste enunciado. Apenas indo além dos limites literários e remetendo a uma das referências históricas mais recorrentes na fortuna crítica kafkiana, é bastante lembrar o sofrimento infringido aos judeus que sentiram na carne (tantas vezes tatuada com números de controle dos campos de concentração) a indubitável culpa de serem simplesmente judeus, razão fundamental para serem condenados a mortes de cruza comparável à praticada na colônia penal kafkiana.

---

*Erzählungen und andere ausgewählte Prosa – Original Fassung. (Kritische Ausgabe, herausgegeben von Jürgen Born, Gerhard Neuman, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit).* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, p. 196.

<sup>394</sup> BARTHES, Roland (1998). O efeito de real. \_\_\_\_\_. *O Rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, p. 158-165.

<sup>395</sup> ANDERS Günter, *Kafka: pró e contra*, p. 47.

Tanto quanto foi descrito na análise e interpretação do romance *O processo*, há a presença daquilo que se convencionou chamar de pormenores inúteis na construção da novela. Um exemplo dos pormenores inúteis em *Na colônia penal* tem a ver com alguns comentários feitos pelo oficial ao viajante/explorador. Por exemplo, na página 30, ele afirma:

Até este instante era necessário o trabalho das mãos, mas daqui para a frente ele funciona completamente sozinho.<sup>396</sup>

Este seria o exemplo de um “pormenor inútil”, na medida em que alguns parágrafos antes o próprio explorador contemplava o trabalho do oficial e nas páginas seguintes ele terá oportunidade de testemunhar a atividade do aparelho. Não existe uma função para esta construção do discurso do oficial, mas esta inutilidade formal de aspectos do discurso concatena-se claramente com o discurso vazio, entendido como a função fática da linguagem, a qual busca apenas manter o canal de contato aberto entre os interlocutores. Na verdade, a descrição do trabalho do oficial é toda feita destes detalhes de cunho concreto, como é também o caso em que apresenta o aparelho, preparando-o para a exibição ao viajante/explorador e para a execução do condenado, na seguinte descrição:

O explorador tinha pouco interesse pelo aparelho e andava de um lado para o outro por trás do condenado, com uma indiferença quase visível, enquanto o oficial providenciava os últimos preparativos, ora rastejando sob a máquina assentada fundo na terra, ora subindo uma escada para examinar as partes de cima.<sup>397</sup>

Apesar de o narrador afirmar que tais trabalhos, que poderiam ter sido deixados para qualquer mecânico, eram feitos pelo oficial com grande zelo, por ser este um adepto especial do aparelho, o acúmulo de informações soa disforme, ainda mais que a admiração do oficial pelo aparelho já havia sido mencionada no primeiro parágrafo. A informação da admiração soa redundante e os gestos descritos podem ser considerados desnecessários, acessórios narrativos. Será sobre estes detalhes reportados ao oficial que a análise se deterá, pois estes – ao lado das descrições detalhistas do aparelho – oferecem-se como uma área profícua de exame dos pormenores inúteis na construção de um efeito de real nesta narrativa kafkiana. O fato mais redundante na narrativa corresponde à somatória de pormenores na descrição da admiração do oficial pelo aparelho. Eis um levantamento completo:

- É um aparelho singular – disse o oficial ao explorador, percorrendo com um olhar até certo ponto de admiração o aparelho que ele no entanto conhecia tanto.<sup>398</sup>

- [...] mas o oficial os realiza com grande zelo, seja porque era um adepto especial do aparelho, seja porque não podia, por outras razões confiar essa tarefa a mais ninguém.<sup>399</sup>

<sup>396</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 30.

“>>Bis jetzt war noch Händearbeit nötig, von jetzt aber arbeitet der Apparat ganz allein.<<“ (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 165).

<sup>397</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 30.

“Der Reisende hatte wenig Sinn für den Apparat und ging hinter dem Verurteilten fast sichtbar unbeteiligt auf und ab, während der Offizier die letzten Vorbereitungen besorgte, bald unter den tief in die Erde eingebauten Apparat kroch, bald auf eine Leiter stieg, um die oberen Teile zu untersuchen.” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 164).

<sup>398</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 29.

“Es ist ein eigentümlicher Apparat”, sagte der Offizier zu dem Forschungsreisenden und überblickte mit einem gewissermaßen bewundernden Blick den ihm doch wohlbekannten Apparat.” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 164).

<sup>399</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 30.

“[...] aber der Offizier führte sie mit einem großen Eifer aus, sei es, daß er ein besonderer Anhänger dieses Apparates war, sei es, daß man aus anderen Gründen die Arbeit sonst niemandem anvertrauen konnte.” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 164-165).



- Mas agora venha ver este aparelho [...]. Até este instante era necessário o trabalho das mãos, mas daqui para a frente ele funciona completamente sozinho.<sup>400</sup>
- O oficial mal tinha notado antes a indiferença do explorador; mas estava alerta para o interesse que agora aflorava; por isso suspendeu as explicações para dar ao explorador tempo para uma contemplação tranqüila.<sup>401</sup>
- O senhor deve ter visto aparelhos semelhantes em casas de saúde; a diferença é que na nossa cama todos os movimentos são calculados com precisão.<sup>402</sup>
- Pois em todas as questões penais estive lado a lado com o comandante e sou também o que melhor conhece o aparelho.<sup>403</sup>
- Mas amanhã, quando o aparelho estiver outra vez limpo – seu único defeito é ficar tão sujo –, poderia acrescentar os esclarecimentos mais pormenorizados.<sup>404</sup>
- Eu ainda uso os desenhos do antigo comandante. Aqui estão eles – puxou algumas folhas da carteira de couro –, mas infelizmente não os posso pôr na sua mão, são a coisa mais preciosa que eu tenho.<sup>405</sup>
- O senhor consegue agora apreciar o trabalho do rastelo e de todo o aparelho? Veja!<sup>406</sup>
- A máquina é muito complexa, aqui e ali alguma coisa tem de rebentar ou quebrar; mas não se deve por isso chegar a um falso julgamento do conjunto.<sup>407</sup>
- Tanto o procedimento como a execução que o senhor está tendo oportunidade de admirar não tem no momento mais nenhum adepto declarado em nossa colônia. Sou seu único defensor e ao mesmo tempo o único que defende a herança do antigo comandante.<sup>408</sup>
- E agora eu lhe pergunto: será que por causa desse comandante e das mulheres que o influenciam deve perecer a obra de toda uma vida, como esta? – e apontou para a máquina.<sup>409</sup>
- A máquina polida pouco antes, resplendia; praticamente a cada execução eu dispunha de peças novas.<sup>410</sup>;

<sup>400</sup> Imprinta do texto de Carone, p.30.

“>>Nun sehen Sie aber diesen Apparat” [...]. “Bis jetzt war noch Händearbeit nötig, von jetzt aber arbeitet der Apparat ganz allein.<<<“ (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 165).

<sup>401</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 34.

“Der Offizier hatte die frühere Gleichgültigkeit des Reisenden kaum bemerkt, wohl aber hatte er für sein jetzt beginnendes Interesse Sinn; er setzte deshalb in seinen Erklärungen aus, um dem Reisenden zur ungestörten Betrachtung Zeit zu lassen.” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 168).

<sup>402</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 35.

“>>...Sie werden ähnliche Apparate in Heilanstalten gesehen haben; nur sind bei unserem Bett alle Bewegungen genau berechnet...<<<“ (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 168-169).

<sup>403</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 37.

“>>...Denn ich stand auch dem früheren Kommandanten in allen Strafsachen zur Seite und kenne auch den Apparat am besten...<<<“ (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 171).

<sup>404</sup> Imprinta do texto de Carone, p.39.

“>>...Aber ich könnte ja morgen, wenn der Apparat wieder gereinigt ist – daß er so sehr beschmutzt wird, ist sein einziger Fehler – die näheren Erklärungen nachtragen...<<<“ (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 172).

<sup>405</sup> Imprinta do texto de Carone, p.42.

“>>...Ich verwende noch die Zeichnungen des früheren Kommandanten. Hier sind sie,” – er zog einige Blätter aus der Ledermappe – “ich kann sie Ihnen aber leider nicht in die Hand geben, sie sind das Teuerste, was ich habe...<<<“ (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 174).

<sup>406</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 43.

“>>...Können Sie jetzt die Arbeit der Egge und des ganzen Apparates würdigen? – Sehen Sie doch!<<<“ (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 175).

<sup>407</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 45-46.

“>>Die Maschine ist sehr zusammengesetzt, es muß hie und da etwas reißen oder brechen; dadurch darf man sich aber im Gesamturteil nicht beirren lassen...<<<“ (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 177).

<sup>408</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 48.

“>>Dieses Verfahren und diese Hinrichtung, die Sie jetzt zu bewundern Gelegenheit haben, hat gegenwärtig in unserer Kolonie keinen offenen Anhänger mehr. Ich bin ihr einziger Vertreter, gleichzeitig der einzige Vertreter des Erbes des alten Kommandanten...<<<“ (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 180).

<sup>409</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 49.

“>>...Und nun frage ich Sie: Soll wegen dieses Kommandanten und seiner Frauen, die ihn beeinflussen, ein solches Lebenswerk” – er zeigte auf die Maschine – “zugrunde gehen?...<<<“ (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 180).

<sup>410</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 49.

“>>...Die Maschine glänzte frisch geputzt, fast zu jeder Exekution nahm ich neue Ersatzstücke...<<<“ (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 181).

- Além disso, a máquina ainda funciona e produz sozinha os seus efeitos.<sup>411</sup>
- [...] era um trabalho muito minucioso, devia se tratar de engrenagens bem pequenas, às vezes a cabeça do oficial desaparecia inteiramente no desenhador, tanta era a exatidão com que precisava examinar o mecanismo.<sup>412</sup>
- Quando o oficial finalmente terminou o trabalho lá em cima, abarcou mais uma vez com o olhar sorridente todas as partes do conjunto, fechou desta feita a tampa do desenhador, que até aí tinha ficado aberta, desceu a escada, olhou para o fosso e em seguida para o condenado, percebeu com satisfação que este havia retirado de lá as suas roupas, caminhou então até o balde de água para lavar as mãos, reconheceu tarde demais a sujeira horrorosa, ficou triste por agora não poder lavar as mãos, finalmente mergulhou na areia – essa alternativa não o satisfazia, mas tinha de se sujeitar a ela –, depois ficou em pé e começou a desabotoar a túnica do seu uniforme.<sup>413</sup>
- O oficial porém havia se voltado para a máquina. Se antes já era manifesto que entendia bem do aparelho, agora chegava quase a causar espanto como sabia manipulá-lo e como ele lhe obedecia.<sup>414</sup>
- Com esse trabalho silencioso a máquina literalmente se subtraiu à atenção.<sup>415</sup>

Como é possível perceber, o narrador, desde a primeira página até o momento em que o oficial se auto-executa, esmera-se em descrever a admiração do oficial pelo aparelho. Estas observações detalhistas, que dão ao texto um efeito de real, correspondem à busca de credibilidade junto aos leitores tentada pelo seu narrador, pois, segundo Modesto Carone,

sabe-se que o impacto artístico da prosa kafkiana deriva em grande parte do choque entre a notação quase naturalista do detalhe e o conjunto da fantasmagoria narrada, momento em que esta adquire aos olhos do leitor a credibilidade do real.<sup>416</sup>

Kafka não simplesmente *carrega na tinta* descritiva do seu texto, mas vai se repetindo, por meio da descrição dos gestos e das explicações do oficial, na admiração deste pela máquina. O sentido que, paradoxalmente, pode ser encontrado para estes pormenores inúteis reside exatamente no seu conjunto: sozinho em relação ao conjunto o pormenor é inútil, mas somados os pormenores inúteis, esses passam a ter um significado. No caso da admiração redundantemente descrita do oficial e de suas explicações e gestos apresentados de forma detalhista, o sentido final é o de uma exposição da extrema fidelidade ao antigo comandante e ao sistema punitivo por este criado. Atitudes que justificam sua atitude autoritária e sua maneira violenta de entender a punição. Ou seja, a verossimilhança do personagem do oficial não

<sup>411</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 51.

“>>...Im übrigen arbeitet die Maschine noch und wirkt für sich...<<“ (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 182).

<sup>412</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 61.

“[...] es war eine sehr mühselige Arbeit, es mußte sich auch um ganz kleine Räder handeln, manchmal verschwand der Kopf des Offiziers völlig im Zeichner, so genau mußte er das Räderwerk untersuchen.” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 191).

<sup>413</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 62.

“Als der Offizier oben endlich fertig geworden war, überblickte er noch einmal lächelnd das Ganze in allen seinen Teilen, schlug diesmal den Deckel des Zeichners zu, der bisher offen gewesen war, stieg hinunter, sah in die Grube und dann auf den Verurteilten, merkte befriedigt, daß dieser seine Kleidung herausgenommen hatte, ging dann zu dem Wasserkübel, um die Hände zu waschen, erkannte zu spät den widerlichen Schmutz, war traurig darüber, daß er nun die Hände nicht waschen konnte, tauchte sie schließlich – dieser Ersatz genügte ihm nicht, aber er mußte sich fügen – in den Sand, stand dann auf und begann seinen Uniformrock aufzuknöpfen.” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 191-192).

<sup>414</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 64.

“Der Offizier aber hatte sich der Maschine zugewendet. Wenn es schon früher deutlich gewesen war, daß er die Maschine gut verstand, so konnte es jetzt einen fast bestürzt machen, wie er mit ihr umging und wie sie gehorchte.” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 193).

<sup>415</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 65.

“Durch diese stille Arbeit entschwand die Maschine förmlich der Aufmerksamkeit.” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 194).

<sup>416</sup> CARONE, Modesto. Posfácio: Duas novelas de primeira. In: KAFKA, Franz (1998). *Na colônia penal*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, p. 78-79.

se dá simplesmente porque ele é uma criação literária reportável à realidade, senão que, no acúmulo redundante dos dados sobre ele, encontramos um ser plausível. Estas redundâncias não correspondem a uma técnica deficiente de escrita, mas a uma utilização da potencialidade fática da linguagem, a qual caracteriza a língua em seus aspectos mais concretos de uso no dia a dia.

Os gestos do oficial são outro aspecto importante da descrição detalhista do narrador Kafkiano e isso é modelar no trecho em que este termina o trabalho de preparar a máquina para a punição e execução. Na descrição, o narrador apresenta o oficial descendo, subindo, olhando, dirigindo-se para algum ponto, caminhando, lavando as mãos, mergulhando a mão na areia, deixando cair lenços presos atrás da gola<sup>417</sup>. Aí é possível identificar um sem número de movimentos metódicos do oficial, detalhes que podem ser considerados inúteis, e que criam uma atmosfera realista de cunho quase cerimonial: ele olha, sorri, fecha o que estava aberto, olha novamente, caminha, lava as mãos, fica triste, mergulha as mãos na areia, fica em pé e desabotoa a túnica. É, portanto, este acúmulo de descrições dos gestos do oficial, somados aos outros aspectos exaustivamente descritivos da obra, que corresponde àqueles pormenores inúteis mencionados por Barthes e que contribui na construção do efeito do real no texto de Franz Kafka.

O realismo subvertido presente na narrativa *Na colônia penal* é, assim, uma consequência da própria organização interna do texto e não é necessário buscar – se bem que isso possa servir para uma compreensão posterior da obra – os aspectos concretamente históricos, contextuais do escritor Franz Kafka. A punição *Na colônia penal* é uma construção da violência que está inscrita não apenas na descrição realista do trabalho do aparelho punitivo, mas também no distanciamento frio e científico imposto pela perspectiva do viajante/explorador nas relações de poder e de mando existentes na colônia, entre os personagens, na descrição do ambiente desolado da colônia, no controle estrito do tempo e na limitação espacial, e em algumas estruturas sintáticas utilizadas pelo autor, como as formas imperativas e interrogativas. Cumpre, portanto, algumas considerações sobre o narrador criado por Franz Kafka.

Na novela *Na colônia penal* quem fala aos leitores é um narrador que se identifica com o personagem do viajante/explorador. O narrador, dito kafkiano, é uma invenção do autor Franz Kafka que, no momento em que escreveu a novela *Na colônia penal*, já havia chegado à maturidade como escritor, ou seja, a fórmula original de Kafka imaginar e compor a ficção já havia sido “descoberta” com *O veredicto* dois anos antes. O aspecto original da composição poética de Kafka está todo fundado no narrador por ele inventado. A este respeito, escreveu Modesto Carone:

Na realidade, o narrador inventado por Kafka tem pouco a ver com o narrador do romance ou da novela tradicional, que como sabemos se caracteriza sobretudo pela onisciência. Isso quer dizer que o narrador tradicional, pré-kafkiano, não só tem acesso imediato à intimidade mais profunda dos seus personagens, como também dispõe de uma visão panorâmica do conjunto da história que está narrando – embora se comporte como se estivesse contando essa história sem ter conhecimento prévio dos seus desdobramentos ou do seu desfecho. [...] Pois bem, em Kafka a única coisa transparente que ainda resta é a linguagem – que por sinal é uma linguagem ironicamente conservadora. Mas mesmo a linguagem transparente de Kafka só dá acesso a um contexto de visões parceladas, a um universo fraturado e sem certezas, ou seja: a um mundo tornado opaco e impenetrável – onde, por consequência, a manutenção de um narrador que soubesse de tudo soaria como uma falsificação dos seus próprios pressupostos. Neste sentido, é por uma questão de coerência formal que o narrador

<sup>417</sup> Cf. imprensa do texto de Carone, p. 62 e KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 172.

kafkiano, embora fale pela personagem, só mostra estar sabendo aquilo que ele realmente sabe, ou seja: nada ou quase nada.<sup>418</sup>

Este narrador kafkiano, ele mesmo como personagem, é perceptível na novela *Na colônia penal* a partir de certas hesitações presentes na organização frasal e nas opções lingüísticas já nos primeiros parágrafos<sup>419</sup>. Já no primeiro parágrafo, após a apresentação sucinta do aparelho, encontra-se a interferência do narrador, contudo há aqui apenas a descrição da atitude do oficial. Neste momento, o narrador parece adiantar um certo dado do oficial. Assim, começa a novela:

É um aparelho singular – disse o oficial ao explorador, percorrendo com um olhar até certo ponto de admiração o aparelho que ele no entanto conhecia bem.<sup>420</sup>

Esse dado de que o olhar era de admiração para com um aparelho que ele conhecia bem, pareceria não confirmar a definição do narrador kafkiano feita por Carone. Esta segurança na afirmação, contudo, se desfaz logo no parágrafo seguinte quando os verbos, os tempos verbais e os advérbios utilizados não oferecem nenhuma certeza absoluta:

O explorador **parecia ter aceito** só por polidez o convite do comandante que o havia exortado a assistir à execução de um soldado por desobediência. **Certamente** o interesse pela execução não era muito grande nem Na colônia penal. **Pelo menos aqui** no pequeno vale, profundo e arenoso, cercado de encostas nuas por todos os lados, estavam presentes além do oficial e do explorador, apenas o condenado, uma pessoa de ar estúpido, boca larga, cabelo e rosto em desalinho, e um soldado [...]. Aliás, o condenado **parecia** de uma sujeição tão canina que a impressão que dava era a de que se **poderia** deixá-lo vaguear livremente pelas encostas sendo preciso apenas que se assobiasse no começo da execução para que ele viesse.<sup>421</sup>

Os verbos “parecia” e “poderia” e a locução verbal “parecia ter aceito”, juntamente com o advérbio “certamente” contrastando com a expressão “pelo menos aqui” denotam a insegurança do narrador. Ele não está absolutamente certo do que está descrevendo, há uma hesitação porque o olhar que percebe e que serve como referência – o olhar do explorador – só pode ter a percepção externa e é impossível ser categórico. Acrescente-se a isso o fato de o narrador estar se colocando no local – “aqui no pequeno vale” – em que os fatos ocorreram para fazer sua descrição. O fato está em andamento no aqui – e, portanto, no agora da narrativa – e os verbos não poderiam expressar uma ação acabada, perfeita, daí o

<sup>418</sup> CARONE, Modesto. O parasita da família (*sobre A metamorfose de Kafka*). In: RÖHL, Ruth (org.) (1996). *A expressão da modernidade no século XX*. FFLCH-USP: São Paulo, p. 23-24.

<sup>419</sup> Como foi dito anteriormente, o texto se organiza a partir de poucas interferências do narrador propriamente dito, ou seja, há a predominância de diálogos diretos que, na tradução de Modesto Carone, foram introduzidos através de travessões em novos parágrafos e na versão publicada em alemão, utilizada para esta análise, foram introduzidos pelo uso de aspas no interior dos longos parágrafos. A presente abordagem da obra dá-se a partir do texto original em alemão, reproduzido sempre nas notas de rodapé. O texto em português, extraído da tradução consagrada de Modesto Carone, será reproduzido no corpo da tese.

<sup>420</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 29.

“>>Es ist ein eigentümlicher Apparat<<“, sagte der Offizier zu dem Forschungsreisenden und überblickte mit einem gewissermaßen bewundernden Blick den ihm doch wohl bekannten Apparat.” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 164).

<sup>421</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 29.

“Der Reisende **schien** nur aus Höflichkeit der Einladung des Kommandanten **gefolgt zu sein**, der ihn aufgefordert hatte, der Exekution eines Soldaten beizuwohnen, der wegen Ungehorsam und Beleidigung des Vorgesetzten verurteilt worden war. Das Interesse für diese Exekution war **wohl** auch in der Strafkolonie nicht sehr groß. **Wenigstens** war **hier** in dem tiefen, sandigen, von kahlen Abhängen ringsum abgeschlossenen kleinen Tal außer dem Offizier und dem Reisenden nur der Verurteilte, ein stumpfsinniger, breitmäuliger Mensch mit verwahrlostem Haar und Gesicht und ein Soldat zugegen [...]. Übrigens **sah** der Verurteilte so hündisch ergeben **aus**, daß es den Anschein hatte, als **könnte** man ihn frei auf den Abhängen herumlaufen lassen und müsse bei Beginn der Exekution nur pfeifen, damit er käme.” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 164).

uso do verbo no imperfeito para a descrição. Sobre a utilização do imperfeito, sabe-se que este tempo verbal é o que melhor se presta para a descrição porque ele apresenta os fatos simultâneos, formando quadros contínuos, como que vinculando os fatos ao mesmo momento da referência no pretérito.<sup>422</sup> Corroborando esta análise do tempo verbal na construção de uma atmosfera de dúvidas e inseguranças e que produz uma ambigüidade na percepção do leitor, cito o estudo de Salvatore D’Onofrio:

Certas formas modais de verbos e advérbios: o imperativo ou subjuntivo indicando ordem, desejo, medo; o imperfeito, enquanto sugere dúvidas sobre a continuidade da ação, introduz a ambigüidade na percepção do leitor; os termos modalizantes “talvez”, “sem dúvida”, “provavelmente” etc. Essas formas referem-se ao processo da enunciação, por sugerirem uma atitude particular de quem fala modificando a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado.<sup>423</sup>

O fato está acontecendo enquanto o narrador está construindo suas impressões a respeito da colônia penal. Este olhar não categórico e, portanto, inseguro do narrador/explorador, é bastante coerente com o olhar de um cientista moderno, observador das culturas, que não é categórico porque busca a confirmação das hipóteses para a formulação das teorias. Ou seja, o foco narrativo, a partir do qual os fatos são observados e registrados, serve à organização do que está sendo visto com o objetivo de se poder chegar a conclusões.

Enquanto os parágrafos descritivos vão sendo construídos como uma maneira de situar o leitor no que está acontecendo, e, desse modo, predomina o tempo pretérito imperfeito; nos diálogos, prepondera o tempo presente porque, aqui, se trata de explicar as partes e as funções do aparelho.

A primeira longa manifestação de uma ação no passado acontece quando o oficial explica a infração do condenado e aproveita para justificar o seu princípio de julgamento. O longo discurso do oficial está disposto em um único parágrafo, sem a intromissão do narrador (tanto na tradução em português, quanto no original em alemão). Não há nenhuma intervenção imediatamente posterior por parte do narrador quanto ao que o explorador ouviu, contudo, o discurso do oficial não satisfaz o viajante/explorador, já que três parágrafos depois, é colocada sua tentativa de entender os métodos praticados na colônia.

O questionamento do viajante/explorador acerca dos procedimentos judiciais reinantes na colônia, ou a sua insatisfação, referente à explicação fornecida pelo oficial, são configurados apenas através de um gesto: o “cenho franzido”. O recurso à descrição dos gestos das personagens é uma constante no texto kafkiano. Neste em particular, em que predominam os diálogos, os gestos funcionam como “deixas” para uma narrativa que se impõe como algo cênico. De fato, as intervenções do narrador representam prioritariamente a descrição dos gestos das personagens e, quando isso não se dá, encontramos aprofundamentos da reflexão feitos, na maioria das vezes, pelo viajante/explorador.

Quando se afirma que o ponto de vista do narrador corresponde, explícita e preponderantemente, ao olhar do viajante/explorador, é porque há, pelo menos, duas ocasiões em que o foco narrativo parece descolar-se deste personagem e fixar-se também em outro: o ponto de vista do condenado. Desde o

<sup>422</sup> Cf. BATTAGLIA, Maria Helena Voorsluys (1996). *Tempos verbais do passado do alemão e do português* (Tese de Doutorado). São Paulo: FFLCH-USP – Departamento de Letras Modernas – Área de Alemão.

<sup>423</sup> D’ONOFRIO, Salvatore (1978). *Poema e narrativa: estruturas*. São Paulo: Duas Cidades, p. 38.

começo da novela, o narrador kafkiano faz questão de mostrar que, apesar da “sujeição tão canina” do condenado, este acompanha atentamente as explicações do oficial, apesar de não entender nenhuma palavra por este estar se comunicando em francês, língua desconhecida tanto pelo condenado quanto pelo soldado. O primeiro parágrafo em que é mostrada esta atenção do condenado para com as explicações do oficial diz o seguinte:

Com uma espécie de pertinácia sonolenta, dirigia o olhar para onde quer que o oficial apontasse e quando este então foi interrompido pelo explorador com uma pergunta, também ele, da mesma forma que o oficial, olhou para o explorador.<sup>424</sup>

Os esforços frustrados do condenado para entender as palavras tanto do oficial quanto do viajante/explorador continuam nas páginas seguintes, mas o olhar permanece sempre externo a ele até que, em um determinado momento, o foco narrativo parece mudar de posição e se manifesta a partir da perspectiva dele:

O que tinha acontecido com ele agora acontecia com o oficial. Talvez isso chegasse às últimas conseqüências. Provavelmente o explorador estrangeiro tinha dado ordens neste sentido. Era portanto uma vingança. Sem ter sofrido até o fim, seria vingado até o fim.<sup>425</sup>

Anteriormente, o narrador kafkiano blefara com o ponto de vista do condenado ao formular quatro perguntas, levando o leitor a crer que é este último quem as estava formulando:

Pela primeira vez o rosto do condenado adquiriu realmente vida. Era verdade? Era apenas um capricho passageiro do oficial? O explorador estrangeiro tinha obtido dele clemência? O que estava acontecendo? Assim parecia perguntar o seu rosto. Mas não por muito tempo.<sup>426</sup>

O uso das interrogações diretas no interior do parágrafo sugere uma primeira reflexão do condenado, mas o verbo seguinte “schien sein” (traduzido como “parecia”) desfaz esta ilusão, da mesma forma como se desfaziam as certezas do narrador já desde o começo da novela. Na verdade, mesmo a reflexão feita pelo condenado na página 193 (original alemão) deve ser minimizada: há também ali o uso do verbo “schien” (“parecia”) na frase imediatamente anterior à “reflexão” do condenado cuja sujeição é “tão canina”. Como se percebe, o mesmo verbo “schien” (“parecia”) é utilizado nas duas situações. Além disso, a “reflexão” do condenado está contida entre duas frases absolutamente descritivas que não podem ser, diretamente, a ele reportadas: a da nudez do oficial e a do sorriso do próprio condenado. Ou seja, mesmo na construção do parágrafo, neste único momento em que é dada uma *certa voz* narrativa ao condenado, está presente a submissão do personagem dentro da organização punitiva explicitada Na colônia penal. Tal submissão é um dado de violência que precisa ser somado à sua condição hierárquica

<sup>424</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 32 e 33.

“Mit einer Art schläfriger Beharrlichkeit richtete er die Blicke immer dorthin, wohin der Offizier gerade zeigte, und als dieser jetzt vom Reisenden mit einer Frage unterbrochen wurde, sah auch er, ebenso wie der Offizier, den Reisenden an.” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 167).

<sup>425</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 64.

“Was ihm geschehen war, geschah nun dem Offizier. Vielleicht würde es so bis zum Äußersten gehen. Wahrscheinlich hatte der fremde Reisende den Befehl dazu gegeben. Das war also Rache. Ohne selbst bis zum Ende gelitten zu haben, wurde er doch bis zum Ende gerächt.” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 193).

<sup>426</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 61.

“Zum erstmal bekam das Gesicht des Verurteilten wirkliches Leben. War es Wahrheit? War es nur eine Laune des Offiziers, die vorübergehen konnte? Hatte der fremde Reisende ihm Gnade erwirkt? Was war es?. So schien sein Gesicht zu fragen. Aber nicht lange.” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 189-190).

e à sua pífia função dentro da organização militar da colônia, conforme o leitor toma conhecimento no momento em que é descrita a razão de sua condenação.

Em suma, o narrador kafkiano possui um olhar limitado ao que vê e ouve o viajante/explorador e, na única ocasião em que parece ser acrescentado um novo ponto de vista, este é tão enviesado quanto o outro, atravessado pelas dúvidas manifestas no uso de uma linguagem que diz e não diz, mostra e esconde. A narrativa procura representar lingüisticamente as incertezas de um observador que está conhecendo as coisas no momento da enunciação. Esta insegurança do narrador permanece mesmo no epílogo, quando o explorador, acompanhado pelo condenado e pelo soldado, chega à casa de chá<sup>427</sup>. Ao lado de períodos inteiros voltados para a pura descrição do ambiente e dos personagens aí situados, o narrador permanece titubeando quanto ao que está sendo observado. Há quatro expressões que corroboram esta asserção:

- a) O uso do advérbio “provavelmente” para caracterizar os homens que estavam na casa de chá como estivadores;
- b) O uso do “como se” para os homens que, sentados sorriam, quando o explorador terminou de ler a inscrição profética sobre o retorno do antigo comandante;
- c) O uso da locução verbal “devem ter” no último parágrafo para justificar a rapidez com que o condenado e o soldado se livraram dos conhecidos encontrados na casa de chá;
- d) O uso novamente do advérbio “provavelmente” no último parágrafo da narrativa, quando o condenado e o soldado talvez quisessem forçar o explorador a levá-los embora da ilha.

Portanto, a atmosfera geral do conto kafkiano é mantida do começo ao fim por este narrador que parece estar descobrindo junto com o leitor os meandros violentos da justiça e da punição da colônia penal. A partir deste ponto de vista predominante, outro aspecto que apresenta uma funcionalidade clara quanto à organização do poder dentro da colônia e que representa uma ponte entre o foco narrativo e os diálogos é o uso reiterado de formulações interrogativas nesta novela kafkiana.

Este narrador kafkiano identificado fundamentalmente com o personagem do viajante/explorador constitui um componente a mais para a interpretação da violência presente na novela. De fato, o olhar que tudo analisa e tudo confronta com ideais iluministas e cientificistas permite uma *investigação* da realidade da colônia: ali, onde os ventos modernos da *Europa civilizada* não chegaram, o personagem do explorador, dando a conhecer sua opinião através do narrador, pode *antropologicamente* investigar estruturas administrativas da idade média, conhecendo uma realidade distante da sua. A ironia fica por conta tanto da dita civilidade européia, à época da escritura e publicação da obra envolta nos horrores da Primeira Grande Guerra, e da pretensa objetividade do olhar do narrador, que não consegue deixar de pesar, avaliar e julgar o que acontece naquela colônia penal.

A própria elaboração do narrador kafkiano pode ser confrontada com uma reflexão presente nos estudos de Hannah Arendt e que tem a ver com a incapacidade dos *homens normais* de imaginarem que tudo é possível e com uma reflexão sobre a *função* mesma dos escritores, pois segundo um dos juízes que julgaram Otto Adolf Eichmann:

Em aberta rejeição à acusação, eles dizem explicitamente que sofrimentos em escala tão gigantesca

<sup>427</sup> Cf. KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 196-198.

estavam “acima da compreensão humana”, matéria para os “grandes escritores e poetas”, que não cabem numa sala de tribunal, enquanto os atos e motivos que os causaram não entravam nem além de compreensão, nem além de julgamento.<sup>428</sup>

Não por acaso, a literatura de Franz Kafka foi tomada como profética, não apenas da situação dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial, mas como uma sombria previsão do que viria a ser todo o século vinte. A obra de Franz Kafka impressiona precisamente por causa da capacidade do autor de dar forma literária artística àquilo que estava oculto por debaixo das estruturas burocráticas e que possuía o germe de uma violência que se manifestaria no século vinte (inclusive durante os anos da ditadura militar no Brasil) eclipsando conceitos de um evolucionismo otimista, fruto do positivismo do século dezenove. O “acima da compreensão humana” presente na citação de Hannah Arendt é, de fato, matéria para os artistas, o que não os coloca numa posição *per se* profética, mas numa condição de liberdade tão grande diante das imposições do tempo e do espaço, que suas obras, pujantes de matéria humana, caem fundo no interior daqueles que querem uma compreensão mais profunda da humanidade.

Considerando que o objetivo desta tese é demonstrar que houve uma leitura política na sociedade literariamente culta brasileira da segunda metade dos anos sessenta e dos anos setenta e que esta leitura pode justificar o primeiro *boom* kafkiano no Brasil no mesmo período, a análise do realismo kafkiano feito nas páginas anteriores, demonstrando os recursos utilizados pelo narrador – criação original do escritor de origem tcheca – permite mais uma aproximação das razões mesmas que permitiram aos leitores dos anos de chumbo na sociedade brasileira fazer a ponte entre o que estava sendo lido nos textos traduzidos de Franz Kafka e os acontecimentos históricos com uma ditadura que ia, paulatinamente, com sua organização burocrática e autoritária, cerceando as liberdades, punindo os seus desafetos e eliminando os seus adversários. Só é possível falar em uma apropriação não literária do texto artístico quando este permite, por conta de sua própria organização estética, tal apropriação. O texto kafkiano não é violento tão somente porque descreve *eventos* ditos violentos, senão porque possui uma organização estética a partir da qual o leitor consegue ter vislumbres de uma história que insiste em se fazer refletir no texto literário. Não há nada de profético nisso, há tão somente cargas humanas que, brotando de artistas atentos ao mundo e sensíveis ao seu tempo, conseguem transmitir seus medos, desejos e impressões, que são sentimentos que encontram ecos em outras sociedades e em outros tempos. Aquilo que os textos teóricos sobre violência transmitiam de maneira impessoal, com o ranço mesmo da ciência – fria, laboratorial, precisa – a literatura consegue transmitir de maneira, diríamos, mais sensível, somando às descrições realistas o onírico, ou seja, a segurança mesma de ler um texto fictício como ficção, como uma construção estética, portanto, permitindo uma aproximação distanciada. A partir do texto literário e conduzidos por um narrador arguto, os leitores brasileiros pasmados diante dos desmandos do governo ditatorial brasileiro puderam, na segurança de seus lares, se aproximar literariamente dos torturados, mortos e desaparecidos do regime. E neste processo de aproximação segura, eles podiam tocar, sentir com eles, ouvir-lhes as histórias, os temores e as dores.

### **Embate entre mito e ilustração: análise dos personagens**

Nesta obra de Kafka, fundada sobre o tema da punição, os personagens organizam-se a partir de

---

<sup>428</sup> ARENDT, Hannah. (2000). *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. (Trad. por José Rubens Siqueira). São Paulo: Companhia das Letras, p. 232.



embates e podem ser classificados num sistema que poderia denominar-se “pró e contra” que, por sua vez, instaura no texto um princípio de identidade baseado no paralelismo, se usarmos terminologia de Tzvetan Todorov<sup>429</sup>. O paralelismo na novela *Na colônia penal* pode ser apresentado, de maneira muito simples, como o embate entre os defensores do sistema judiciário ali praticado e os que lhe são contra. Deve-se ter claro, antes de tudo, que os personagens kafkianos não têm nomes próprios, mas são identificados e denominados pelas suas funções hierárquicas (oficial, soldado e comandantes) ou funções dentro da trama (viajante/explorador, condenado, gente e senhoras).

De um lado, encontram-se os partidários do sistema punitivo da ilha: o antigo comandante e o oficial e, segundo este último, os moradores da colônia que não têm coragem de se manifestar. Do outro lado, representando os que se opõem ao sistema, estão o novo comandante e o viajante/explorador. No meio deste embate, encontram-se os personagens funcionais, os quais tornam possível a trama se desenvolver: o condenado, alheio à própria condenação e o soldado, representante maquinal do sistema judiciário da colônia. A descrição dos personagens, ao mesmo tempo em que organiza o jogo de poder presente na colônia, expõe as posições hierárquicas. As descrições seguintes têm como olhar norteador as relações de poder que perfazem o caminho da violência manifesta Na colônia penal kafkiana:

- a) O condenado: é “uma pessoa de ar estúpido, boca larga, cabelo e rosto em desalinho [...] agrilhado pelos pulsos e cotovelos bem como pelo pescoço [...] parecia de uma sujeição canina”<sup>430</sup>. Ele não sabe que foi condenado, desconhece a sentença e não teve condições, portanto, de se defender;
- b) O oficial: é digno de admiração “na sua farda justa, própria para um desfile, carregada de dragonas, guarnecida de cordões”<sup>431</sup> e usando o seu quepe. Este personagem corresponde a um guardião das tradições punitivas instauradas Na colônia penal pelo antigo comandante, sendo seu ardoroso e solitário defensor, já que ele não pode confiar em mais ninguém na colônia;
- c) O viajante/explorador estrangeiro: é um europeu (p. 52), identificado como um “pesquisador do Ocidente”<sup>432</sup>. Mostra-se, de princípio, indiferente às descrições do aparelho feitas pelo oficial, mas depois fica mais admirado: “O explorador já estava um pouco conquistado pelo aparelho”<sup>433</sup>. Foi convidado para a execução de um condenado com a finalidade de dar o seu parecer sobre a prática judicial praticada Na colônia penal;
- d) O soldado: é o personagem mais secundário dos presentes na punição. Sua função é a de manter o condenado agrilhado e submisso. Conforme se depreende da descrição do condenado, sua missão é praticamente desnecessária, já que a “sujeição canina” deste dispensa maiores cuidados. Ele só tem voz na parte final do texto quando apresenta para o viajante/explorador o túmulo do antigo comandante;
- e) Há a presença na parte final da narrativa dos frequentadores da casa de chá, descritos da

<sup>429</sup> TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: VÁRIOS (1971). *Análise estrutural da narrativa: seleção de ensaios da Revista “Communications”*. (Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto). Petrópolis: Vozes, p. 214.

<sup>430</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 29.

“[...] der Verurteilte, ein stumpfsinniger, breitmäuliger Mensch mit verwahrlostem Haar und Gesicht [...] Handknöcheln sowie am Hals gefesselt war [...] sah der Verurteilte so hündisch ergeben aus [...]” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 164).

<sup>431</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 32.

“[...] der im engen, parademäßigen, mit Epauletten beschwerten, mit Schnüren behängten Waffenrock [...]” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 166).

<sup>432</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 53.

“>... Forsher des Abendlandes...<“ (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 184).

<sup>433</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 34.

“Der Reisende war schon ein wenig für den Apparat gewonnen” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 168).

seguinte maneira: “Eram provavelmente estivadores, homens fortes de barbas cheias, negras e luzidias. Estavam todos sem casaco, as camisas esfarrapadas, gente pobre e humilde”<sup>434</sup>.

Além destes, há a menção aos comandantes antigo e novo. O primeiro é descrito como o grande idealizador da colônia penal, uma pessoa que reunia em si todas as coisas: soldado, juiz, construtor, químico, desenhista. O novo comandante é apresentado como influenciável pelas suas “senhoras” e manipulável pela opinião de um estrangeiro culto. O narrador kafkiano apresenta as descrições do antigo e do novo comandante, tanto quanto dos funcionários e das “senhoras”, a partir do ponto de vista do oficial, na forma de diálogos diretos. Desta forma, as descrições carecem de qualquer tipo de confirmação por parte do viajante/explorador, o que justifica o seu ponto de vista desconfiado. De efetivo sobre o antigo comandante, tem-se apenas a confirmação, por parte do viajante/explorador, de que ele foi, após morto, renegado pelo clero e enterrado sob uma mesa, tendo como lápide uma pedra simples na qual está contida a profecia de sua volta para a reconquista da colônia.

O embate principal é travado entre o oficial e o viajante/explorador: o primeiro na sua defesa da tradição irracional de punir culpas ancestrais e indubitáveis, corresponderia à manutenção do mito enquanto norma de conduta social<sup>435</sup>; o segundo, na pele de um visitante estrangeiro, conhecedor de outras realidades, relativista em relação à verdade, corresponderia ao cientista ilustrado, de tradição francesa.

O oficial, na primeira parte da narrativa, descreve minuciosamente o aparelho, suas partes constitutivas e seu funcionamento. Nos parágrafos que vão se sucedendo, predominam os diálogos e estes parágrafos que se inserem em meio aos diálogos são, na sua maioria, descritivos, apresentando os movimentos feitos pelos personagens ou explicitando, a partir do discurso indireto livre, opiniões gerais ou comentários acerca dos personagens. Nestes parágrafos predomina a tentativa do oficial em convencer o viajante/explorador acerca da validade do método de justiça e punição praticadas Na colônia penal.

O viajante/explorador é apresentado como um cientista moderno estrangeiro, observador de outras culturas. Ao contrário do oficial, que é prolixo, ele fala pouco e observa muito. Usa frases muito curtas e seu pensamento surge mais detalhadamente expresso através do recurso narrativo indireto livre. Este estrangeiro não sente a necessidade de justificar seus pontos de vista diante do oficial<sup>436</sup> e , num momento em que é dada conhecer sua opinião, esta dá-se a partir de uma reflexão explícita apresentada pelo narrador:

O explorador pensou consigo: é sempre problemático intervir com determinação em assuntos estrangeiros. [...] A injustiça do processo e a desumanidade da execução estavam fora de dúvida.<sup>437</sup>

Não há descrição física do viajante/explorador e sim a explanação de seus pontos de vista e tal construção literária da personagem, fortalece a convicção de que Kafka não queria desviar o foco de

<sup>434</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 69.

“Es waren wahrscheinlich Hafenarbeiter, starke Männer mit kurzen, glänzend schwarzen Vollbärten. Alle waren ohne Rock, ihre Hemden waren zerrissen, es war armes, gedemütigtes Volk.” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 197).

<sup>435</sup> Conferir as várias definições de mito no Dicionário de Filosofia , em especial a terceira: “a função do M. é, em resumo, a de reforçar a tradição e dar-lhe maior valor e prestígio unindo-a à mais alta, melhor e mais sobrenatural realidade dos acontecimentos iniciais.” [ABBAGNANO, Nicola (1982). Mito. In. \_\_\_\_\_. *Dicionário de Filosofia*. (Tradução de Alfredo Bosi). São Paulo: Mestre Jou, p. 644-646.]

<sup>436</sup> Cf. imprensa do texto de Carone, p. 58-59. KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 188-189.

<sup>437</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 46-47.

“Der Reisende überlegte: Es ist immer bedenklich, in fremde Verhältnisse entscheidend einzugreifen. [...] Die Ungerechtigkeit des Verfahrens und die Unmenschlichkeit der Exekution war zweifellos.” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 178).

atenção do leitor do que era essencial neste seu personagem. Ou seja, deixados de lado os aspectos físicos da sua descrição, fica um personagem reflexivo, em que importa mais o que ele pensa do que propriamente como ele é exteriormente. Além disso, o foco narrativo privilegiado do texto é o do viajante/explorador, daí que as observações e descrições sejam feitas a partir deste olhar. O aspecto mais marcante da *civilidade européia* do viajante/explorador está no fato de ele falar em francês, em um local no qual só poderia ser entendido pelo oficial, já que nem o soldado nem o condenado sabiam esta língua.

O viajante/explorador é o personagem que mais bem representa a novela enquanto gênero moderno. Tal qual o gênero novelístico que absorve tudo o que é novo, o viajante/explorador busca no conhecimento do mundo, as chaves de leitura de seu tempo: mesmo quando não concorda com as práticas judiciais da colônia, ele busca entendê-la dentro de suas especificidades e de sua construção cultural<sup>438</sup>. Além disso, sua capacidade de fazer perguntas e de inquirir representa o olhar do homem cômico do seu lugar no mundo, que não se curva aos desmandos, mas que busca construir um saber. Mesmo a sua fuga apressada da ilha no último parágrafo da novela pode ser entendida como a atitude do cientista que deixa o espaço investigado intocado.

Se o viajante/explorador, na sua capacidade de absorção do que é novo, corresponde à representação de um personagem moderno por excelência, o oficial corresponde, por tudo o que ele tem de conservador, ao personagem épico na sua forma emblemática: tudo o que é passado é bom e o presente é visto como uma subversão dos valores; o hierárquico assume ares de sagrado, o antigo comandante é totemizado; o discurso fechado sob o aspecto de formas tradicionais, feito de elogios e imprecisões, é como que bíblicamente construído para causar medo e admiração. Além disso, o oficial é o seguidor fiel de um comandante que, morto, vive sob a forma de uma profecia a ser cumprida.

É claro que a subversão kafkiana não permite que o sacro assim o seja por muito tempo: as dragonas e a postura do oficial são rechaçadas no desnudamento físico e moral do oficial, quando este se entrega a um auto-sacrifício. De qualquer modo, o sagrado aí é ridicularizado e a paródia kafkiana desmonta qualquer espécie de reverência, como a afirmar que o tempo da novela é o tempo da dessacralização de qualquer tipo de sagrado.

O personagem mais complexo é, portanto, o oficial e é sobre ele que serão tecidas considerações mais aprofundadas, principalmente porque é em torno dele que estão imbricadas e se manifestam as relações com os outros personagens. A descrição que o autor dele faz é mais intensa: seus gestos, suas vestimentas, seus tons de voz são todos apresentados para caracterizá-lo como um cumpridor fiel da lei e ao mesmo tempo passional. Ele é capaz de defender arduamente um ponto de vista (primeira e segunda partes da narrativa) e de se entregar completamente aos seus princípios (quarta parte). Ele dá o tom para os demais personagens, os quais “orbitam” em torno de seus gestos e palavras.

Esta relação entre o oficial e os demais personagens pode ser assim organizada esquematicamente:

---

<sup>438</sup> Sobre a concepção da novela, enquanto gênero literário moderno e sobre a concepção do épico, sob o qual teço considerações quando analiso o personagem do oficial, cf.: BAKHTIN, M. M (1981). *Epic and Novel*. \_\_\_\_\_. *The dialogic imagination: four essays*. (ed. por Michael Holquist e traduzido para o inglês por Caryl Emerson e Michael Holquist). Austin: University of Texas Press, p. 3-40.

Personagem	Ponto de vista do oficial
antigo comandante	Veneração total
novo comandante	Desprezo e obediência
viajante/explorador	De princípio expectativa positiva, demonstrada em uma solicitude e em uma adulação explícita. No final, desesperança.
condenado	Desprezo e superioridade: o condenado é simplesmente uma ocasião para o comandante falar sobre o aparelho.
soldado	Indiferença

O oficial não é um personagem simples, pode-se caracterizá-lo, inclusive, dentro da conceituação de *personagens redondos ou esféricos* e *personagens planos*, como sendo um *personagem redondo*, dinâmico e multifacetado, constituindo uma imagem total<sup>439</sup>. De fato, apesar de o oficial se apresentar como um ser absolutamente íntegro, fiel à lei, a ponto de praticar um ato auto-condenatório, sob a sua própria acusação de não ter sido fiel ao princípio: “Seja justo”, ele não se sente moralmente culpado por ter furtado lenços presenteados ao condenado<sup>440</sup>. Ou seja, por trás da firmeza draconiana do oficial da lei, esconde-se um homem sujeito às tentações de pequena monta presentes nos outros seres humanos. Esta sua pequena infração serve, além disso, para caracterizá-lo dentro de uma esfera mais realista, menos idealizada ou esquematizada.

As relações apresentadas no quadro anterior demonstram o quanto o oficial estava preso à estrutura hierárquica por ele venerada. O novo comandante é obedecido, é a ele que se recorre para a manutenção do aparelho, mas ele não é respeitado, já que, pelas costas, ele é apresentado de modo caricaturado, como alguém influenciável e sem o brilhantismo do antigo comandante. A fidelidade ao antigo comandante é absolutamente coerente com os princípios defendidos pelo oficial. A cortesia praticada com o viajante/explorador estrangeiro é interesseira: o que se espera é colher a partir daí uma influência política que derrube as críticas do novo comandante ao método tradicional de punição. As relações entre o oficial e o condenado ou o soldado correspondem simplesmente à manutenção do *status quo* hierárquico defendido pela força militar. Em última análise, é desta organização hierárquica que brota a justificativa do método punitivo presente Na colônia penal: a organização militar, fortemente hierarquizada e que pune a mínima infração com o máximo de rigor, justifica a violência do método.

Na parte que corresponde ao epílogo da novela kafkiana, o oficial desaparece, sua morte na parte precedente silenciou-o completamente, sua voz não se faz mais ouvir, seus argumentos não têm nenhuma razão de ser. Isso está bem marcado no texto já que nas três páginas finais a menção ao oficial é feita apenas criticamente, como alguém que oculta algo por vergonha: o fato de o antigo comandante – agora resumido à expressão “der Alte” (“o velho”) – ter sido enterrado em um canto escuro e frio da casa de chá.

<sup>439</sup> Cf. Candido, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et alli (1970). *A personagem de ficção*. Perspectiva: São Paulo, p. 62-63 e BRAIT, Beth (1985). *A personagem*. São Paulo: Ática, p. 40.

<sup>440</sup> Cf. imprensa do texto de Carone, p. 63. KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 192.

A construção deste personagem, portanto, é emblemática: enquanto figura do sistema punitivo, ele não corresponde à personificação mítica da Justiça, já que esta estaria mais próxima da descrição feita do antigo comandante, mas corresponde ao funcionário burocrático e fiel cumpridor da lei. A violência perpassa a sua vida sem que ele a identifique como tal. No seu universo de referências, o aparelho – absolutamente desumano, só passível de encontrar ressonância nas câmaras de gás e nos crematórios dos campos de extermínio nazistas ou em outros aparelhos de tortura, como os usados durante a ditadura militar no Brasil – poderia apresentar apenas pequenos problemas, facilmente solucionáveis. Na verdade, o único defeito do aparelho, segundo comentário feito pelo oficial, era ficar muito sujo após o funcionamento. Ou seja, o personagem não vê qualquer espécie de falta de moralidade no seu trabalho. A admiração sem fim pela máquina permite-lhe ver como único defeito o fato de ela precisar ser limpa novamente para se repetir o trabalho. A sua relação com a máquina, inclusive, é quase reportável à de um pai com seu filho. Neste caso específico, contudo, talvez o oficial corresponda melhor ao padrinho<sup>441</sup> da máquina, já que, com a morte do antigo comandante, ele é o responsável por ela, protegendo-a contra os inimigos, provendo-a do que lhe é necessário, apresentando-a – e, a partir daí mostrando sua origem nobre – como gerada pelo antigo comandante, cercando-a de carinhos e de palavras afetuosas. É neste sentido que a máquina é humanizada e corresponde a um outro personagem da novela e, se dela não se faz uma interpretação analítica com este *status* é porque, cremos, a máquina perpassa toda a descrição da colônia e seria redundante retornar o *muitas vezes dito*.

Completando a análise do personagem do Oficial, a análise lingüística de alguns de seus enunciados na narrativa permite aquilatar o seu autoritarismo. Um primeiro exemplo pode ser percebido no uso do imperativo por parte do personagem, conforme levantamento abaixo:

- a) “Mas agora venha ver este aparelho”<sup>442</sup>, chamando a atenção do explorador;
- b) “Ponha-o de pé!” e “Trate-o com cuidado!”<sup>443</sup>, dirigindo-se ao soldado e referindo-se ao condenado;
- c) “Atenção, fique de lado!”<sup>444</sup>, dirigindo-se ao explorador;
- d) “Fique quieto”<sup>445</sup>, dirigindo-se ao condenado, quando este é retirado do aparelho de punição;
- e) “Puxe-o para fora”<sup>446</sup> (p. 60), dirigindo-se ao soldado e referindo-se ao condenado;
- f) “Leia”<sup>447</sup>, dirigindo-se ao explorador para que este leia o texto da punição que será inscrito no corpo durante a execução da pena

O uso da forma imperativa por parte do oficial corresponde, contudo, a um desdobramento de sua posição hierárquica, que lhe concede estar sempre pronto a dar ordens para os subordinados e tendo de obedecer a apenas uma pessoa hierarquicamente superior. Neste sentido, o imperativo sob o qual se

<sup>441</sup> No batismo cristão católico, o padrinho torna-se responsável pela criança na falta do responsável, normalmente por conta da morte dos genitores. Sua função torna-se, tanto diante da memória dos pais quanto da comunidade eclesial, a de substituir o(s) responsável(is), orientando o batizado, instruindo-o e, na medida do possível, sustentando-o econômica, física e afetivamente.

<sup>442</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 30.

“>>[...] - Nun sehen Sie aber diesen Apparat<<“ (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 165).

<sup>443</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 41.

„>>Stell ihn auf!<< [...] >>Behandle ihn sorgfältig!<<“ (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 174).

<sup>444</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 43.

„>>Achtung, treten Sie zur Seite<<“ (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 175).

<sup>445</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 60.

„>>sei ruhig!<<“ (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 190).

<sup>446</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 60.

“>>Zieh ihn heraus<<“ (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 190).

<sup>447</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 42.

„>>Lesen Sie.<<“ (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 175 e 190).

fundamenta a concepção de justiça deste personagem coaduna perfeitamente com seu espírito autoritário e tradicional. De fato, o aspecto dos mandamentos infringidos pelos condenados na colônia, os quais estão no imperativo, podem ser reportados aos mandamentos divinos presentes no Livro do Êxodo, com a diferença básica de que na Bíblia eles estão sob a forma negativa:

- a) Não matarás (em alemão: Du sollst nicht töten)
- b) Não cometerás adultério (em alemão: Du sollst nicht ehebrechen)
- c) Não roubarás (em alemão: Du sollst nicht stehlen)<sup>448</sup>

No texto de Kafka, os mandamentos estão sob a forma afirmativa:

“Honra o teu superior!”/“Ehre deinen Vorgesetzten!”<sup>449</sup>

“Seja justo”/“Sei gerecht”<sup>450</sup>

Esta diferença parece significar que para o personagem do oficial e para os que hierarquicamente convivem com ele a colônia penal é o espaço da lei *a priori*, a qual não organiza um mundo em desordem, no qual as infrações já foram cometidas e que necessitam de proibições para não se repetirem. Na colônia a punição surge como o resultado de uma desobediência a uma lei ancestral: daí que são exterminados os infratores, preservando o sistema em ordem, purificado de qualquer lembrança de uma desordem interna. Esta lei é tão ancestral que está inscrita em uma caligrafia ininteligível, como que em uma língua esquecida, inscrita em meio a flores<sup>451</sup>.

O oficial, como foi mostrado, usa o imperativo como um desdobramento de seu cargo, sendo bastante educado e refinado no trato com o viajante/explorador e chegando mesmo a ajudar o soldado no seu trabalho de cuidar do condenado. Contudo, o princípio a partir do qual ele toma as decisões, é o imperativo lógico da colônia penal: “a culpa é sempre indubitável”<sup>452</sup>, ou seja, a lógica interna que norteia sua ação e seu trabalho é um mandamento categórico e imperativo.

O aspecto que, acredita-se, melhor exemplifica esta certeza indubitável por parte do oficial e que, após a leitura do texto, cria uma imagem extremamente autoritária deste está mais evidente no uso específico das formas interrogativas.

O uso das expressões interrogativas no texto por parte dos personagens que embatem apresenta-se, sobrepondo-se inclusive à análise do uso de expressões imperativas, como uma ocasião de identificar determinadas unidades funcionais<sup>453</sup>. Funcionando como hieróglifos, os sinais de pontuação pedem uma

<sup>448</sup> *DIE BIBEL* (Nach der Übersetzung Martin Luthers) (1985). Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft Suttgart, p. 80.

<sup>449</sup> Cf. impressão do texto de Carone, p. 36. Franz. In der Strafkolonie, p. 169.

<sup>450</sup> Cf. impressão do texto de Carone, p. 61. Franz. In der Strafkolonie, p. 191.

<sup>451</sup> Gershom Sholem afirma que “numa época em que [...] impulsos místicos parecem ter minguado a ponto de desaparecerem, eles ainda mantêm uma força enorme nos livros de Franz Kafka” [SHOLEM, Gershom (1997). *A cabala e o seu simbolismo*. (Tradução Hans Berger e J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, p. 20]. Nesta obra, Sholem, afirma que Cabala significa “tradição” das coisas religiosas. De fato, a lei em Kafka possui muito deste impulso místico com uma carga simbólica religiosa fortemente demarcada e é sob este impulso místico que estou colocando a questão da lei infringida nesta obra do autor tcheco. Este aspecto de interpretação religiosa, levada a certos extremos, é a feita por Max Brod, o testamenteiro literário “oficial” de Franz Kafka. No caso desta tese a questão religiosa é um componente a mais, nem decisivo, nem exclusivo. Para um estudo feito no Brasil sobre a questão religiosa em Kafka, cf.: MANDELBAUM, Enrique (2003). *Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível*. São Paulo: Perspectiva.

<sup>452</sup> Impressão do texto de Carone, p. 38.

“Die Schuld ist immer zweifellos”. (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 171).

<sup>453</sup> Sobre a utilização de sinais de pontuação no texto literário, assim se exprime Theodor Adorno: “Em vez de zelosamente servirem ao trânsito entre a linguagem e o leitor, (os sinais de pontuação) funcionam como hieróglifos no tráfego que acontece no interior da linguagem,

interpretação de seus usos, das ocasiões em que aparecem, dos personagens que os usam. Especificamente no caso de *Na colônia penal*, a hipótese, que terminou por se confirmar, era de que tanto o oficial quanto o viajante/explorador seriam passíveis de caracterização a partir dos tipos de perguntas que fariam. No levantamento das questões interrogativas cheguei às seguintes descobertas:

- a) Predominam no discurso do oficial as perguntas retóricas, as quais serão denominadas por nós como “questões falsas”;
- b) Predominam no discurso do viajante/explorador as perguntas não retóricas, as quais serão denominadas por nós como “questões verdadeiras”.

No discurso do oficial, as falsas questões correspondem a ocasiões para ele se mostrar como o dono da verdade, daí o aspecto desnecessário, segundo pode-se depreender, de elaborar questões verdadeiras. Ele não quer saber de nada, ele já tem sua verdade e o que lhe importa é apenas tentar convencer os outros acerca do que para ele já é categoricamente correto. A primeira questão interrogativa elaborada pelo oficial corresponde – de fato – a um ato de cortesia:

O senhor não quer se sentar? Perguntou por fim, puxou de uma pilha uma cadeira de palha e ofereceu ao explorador.<sup>454</sup>

Mesmo aí, contudo, a pergunta tem a ver com a atitude, anteriormente apontada no oficial, de granjear a simpatia do explorador. Seguidamente, são elaboradas três questões pelo oficial, uma delas é uma afirmação esparsa que sugere pergunta:

- Não sei se o comandante já explicou o aparelho para o senhor – disse o oficial.  
O explorador fez um movimento vago com a mão; o oficial não desejava nada melhor, pois agora ele próprio poderia explicar o aparelho.<sup>455</sup>

Em outras palavras, o oficial *joga uma isca*, que funciona como uma pergunta implícita, e o movimento vago da mão do viajante/explorador corresponde a uma físgada, a uma aceitação da frase solta ao léu como pergunta.

Em toda a novela encontra-se a seguinte organização de perguntas, segundo quem as formulou:

---

em suas próprias vias. É supérfluo, por isso, omiti-los como supérfluos: assim eles apenas se escondem. Cada texto, mesmo o mais densamente tramado, cita-os por si mesmo, espíritos amistosos cuja presença corpórea alimenta o corpo da linguagem”. [ADORNO, Theodor (2003). *Sinais de pontuação*. \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. (Tradução: Jorge de Almeida). São Paulo: Duas Cidades – Editora 34, p. 142.]

<sup>454</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 31.

“>>Wollen Sie sich nicht setzen?<< fragte er schließlich, zog aus einem Haufen von Rohrstühlen einen hervor und bot ihm dem Reisenden an [...]”. (KAFKA, Franz, In der Strafkolonie, p. 165).

<sup>455</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 31.

“>>Ich weiß nicht<<, sagte der Offizier, >>ob Ihnen der Kommandant den Apparat schon erklärt hat.<< Der Reisende machte eine ungewisse Handbewegung; der Offizier verlangte nichts Besseres, denn nun konnte er selbst den Apparat erklären.” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 165-166).

Oficial	explorador
a) Perguntas inseridas em parágrafos, ou seja, sem esperar respostas do explorador (perguntas retóricas ou “questões falsas”): 13.	a) Perguntas inseridas em parágrafos, ou seja, sem esperar respostas do oficial (perguntas retóricas ou “questões falsas”): 2.
b) Perguntas em fim de parágrafo, mas que nos parágrafos seguintes não possuem resposta do explorador, mas novas interferências do próprio oficial: 4.	b) Perguntas em fim de parágrafo, mas que nos parágrafos seguintes não possuem resposta do oficial, mas novas interferências do próprio explorador: 0.
c) Perguntas que não obtiveram resposta alguma: 1.	c) Perguntas que não obtiveram resposta alguma: 0.
d) Perguntas que recebem resposta do explorador (“questões verdadeiras”): 4.	d) Perguntas que recebem resposta do oficial (“questões verdadeiras”): 17.

O que está manifesto no levantamento acima é uma inversão explícita: as questões que mais abundam no discurso do oficial são as que menos se encontram no discurso do viajante/explorador e vice-versa. A função deste tipo de uso é corroborar as imagens dos dois personagens centrais da novela: o oficial é o dono de uma verdade, irredutível em seus pontos de vista, não espera aprender mais nada, suas questões falsas mostram o quanto ele está certo em suas convicções; o viajante/explorador, pelo contrário, é como um cientista social em uma entrevista, suas questões verdadeiras demonstram o seu grau de interesse, sua vontade de entender o que se passa naquela colônia distante de seu mundo civilizado e definido, no qual as leis delimitam ações e tornam todas as questões judiciárias claras e disponíveis a todos.

Há um momento específico no qual o oficial mostra que a sua cordialidade para com o viajante/explorador vai acompanhada de um sentimento de superioridade. Isto se dá no momento em que o oficial tenta fazer o explorador entender o que vai ser escrito no corpo do condenado:

- Leia – disse o oficial.
- Não consigo – disse o explorador.
- Mas está nítido – disse o oficial.
- Muito engenhoso – disse evasivamente o explorador. – Mas não consigo decifrar nada.
- Sim – disse o oficial rindo e guardando de novo a carteira. (com as inscrições acerca da inscrição punitiva) – Não é caligrafia para escolares. É preciso estudá-la muito tempo. Sem dúvida o senhor acabaria entendendo.<sup>456</sup>

O oficial, como se depreende neste trecho tem clara a sua posição diante do viajante/explorador. O

<sup>456</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 42.

„>>Lesen Sie<< sagte der Offizier. >>Ich kann nicht<<, sagte der Reisende. >>Es ist doch deutlich<<, sagte der Offizier. >>Es ist sehr kunstvoll<<, sagte der Reisende ausweichend, >>aber ich kann es nicht entziffern.<< >>Ja<<, sagte der Offizier, lachte und steckte die Mappe wieder ein, >>es ist keine Schönschrift für Schulkinder. Man muß lange darin lesen. Auch Sie würden es schließlich gewiß erkennen [...]<<“ (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 175).



conhecimento deste é de um escolar (*Schulkinder*, ao pé da letra, “criança em idade escolar”), sua opinião não é válida exatamente porque ele não possui a experiência conquistada pelos anos de colaboração com o antigo comandante, homem que, como mostrado anteriormente, congregava em si todas as virtudes. Neste contexto de superioridade, o oficial não teria nenhuma pergunta real para fazer ao viajante/explorador. De fato, as únicas questões verdadeiras feitas pelo oficial ao viajante/explorador podem ser identificadas como:

- a) atitude cordial e interesseira<sup>457</sup>;
- b) ocasião de mostrar o conhecimento sobre o aparelho<sup>458</sup>;
- c) pedidos de interferência junto ao novo comandante<sup>459</sup>.

Além disso, há ainda um caso em que não se encontra uma pergunta formulada claramente, mas uma daquelas expressões que solicitam uma resposta:

E agora apresento ao senhor o seguinte pedido: ajude-me diante do comandante!<sup>460</sup>

O viajante/explorador, por sua vez, quando formula perguntas retóricas, dentro da estrutura de um parágrafo (no alemão original), não as faz dentro de diálogos, mas nos momentos em que se identifica com o narrador:

Será que o oficial já estava entendendo? Não, ele ainda não entendia.<sup>461</sup>

Será que aquela engrenagem ainda funcionava mal? Era no entanto outra coisa. A tampa do desenhador se levantou devagar e depois se abriu completamente.<sup>462</sup>

Como estas perguntas retóricas, ou questões falsas, não se dão dentro de um diálogo, elas não têm a mesma função das questões formuladas pelo oficial. Para o viajante/explorador, as questões retóricas colocadas funcionam como reflexões que buscam organizar o pensamento e o que está acontecendo no momento. Não é, portanto, uma exibição de um domínio total sobre um tema. As questões do viajante/explorador são, de fato, as questões de um *Schulkinder*, mas não na concepção irônica do oficial, mas na categoria de alguém que quer continuar aprendendo com um mundo surpreendente.

Por fim, complementarmente ao uso das expressões interrogativas, o uso de frases exclamativas (acompanhadas do ponto de exclamação), permite a caracterização do personagem do oficial<sup>463</sup>. O uso do ponto de exclamação, do ponto de vista do escritor, seria então, uma tentativa frustrada de dotar a linguagem de uma determinada capacidade enfática, no caso da presente novela kafkiana, ao contrário, é um dado a mais na construção da personalidade autoritária do oficial, visto que em todas as ocasiões,

<sup>457</sup> Cf. imprensa do texto de Carone, p. 31. KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 165.

<sup>458</sup> Cf. Imprensa do texto de Carone, p. 31. KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 165-166.

<sup>459</sup> Cf. Imprensa do texto de Carone, p. 48 e 55, KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 167 e 175.

<sup>460</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 55.

“Und nun stelle ich an Sie die Bitte: helfen Sie mir gegenüber dem Kommandanten!” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 167).

<sup>461</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 54.

“Begriff es schon der Offizier? Nein, er begriff noch nicht.” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 167).

<sup>462</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 66.

“Störte also das eine Zahnrad doch? Aber es war etwas anderes. Langsam hob sich der Deckel des Zeichners und klappte dann vollständig auf.” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 174).

<sup>463</sup> Embora Theodor Adorno afirme que “pontos de exclamação tornaram-se insuportáveis como gestos de autoridade, com os quais o escritor pretende introduzir, de fora, uma ênfase que a própria coisa não é capaz de exercer, [...]. Os pontos de exclamação, porém, degeneram em usurpadores da autoridade, asserções de importância” [ADORNO, Theodor (2003). Sinais de pontuação. \_\_\_\_\_. *Notas de Literatura I*. (Tradução: Jorge de Almeida). São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, p. 143].

exceto uma no último parágrafo do texto, na qual o ponto de exclamação encerra a profecia sobre o retorno mítico do antigo comandante, o uso das frases exclamativas é feito pelo oficial. O oficial utiliza-as como formas de mostrar algum tipo de admiração, lamento ou para dar ordem. O levantamento de vinte e uma frases exclamativas, pronunciadas pelo oficial, chega aos seguintes dados: nove para demonstrar admiração; três para lamento e nove para dar ordem. Somando, portanto, a utilização das expressões interrogativas e exclamativas por parte do oficial, dá origem a um personagem arrogante e autoritário, que se considera dono da verdade. A intenção do narrador kafkiano é, portanto, a de criar um personagem emblemático que, mesmo *digno de admiração*<sup>464</sup>, corresponde a um bem acabado representante de uma autoridade insuportável para os espíritos livres e democráticos.

Se se trazer à mente que Michel Foucault, em seu *Vigiar e Punir*<sup>465</sup>, quando é descrito o suplício como uma das formas de punições presente na prática judiciária anterior aos modernos Estados de direito, surgidos, em especial, após o século dezoito, descortina-se a possibilidade de intercruzamentos com alguns aspectos desta análise. O suplício, apresentado como uma técnica engenhosamente planejada, tem a função de prolongar ao máximo o sofrimento do condenado<sup>466</sup>. Não basta a morte do criminoso, mas que ele sinta na pele a própria culpa e que a sociedade sinta que a justiça foi feita. Este é o mesmo argumento do oficial que preside a condenação e a punição na colônia kafkiana. Além deste aspecto, encontra-se na narrativa kafkiana a mesma preocupação em mostrar um supercontrole das atividades humanas: as pessoas devem estar constantemente sob observação, seus gestos são medidos para neles encontrar a culpa indubitável, conforme é dito pelo oficial<sup>467</sup>. Este aspecto é estudado por Foucault quando tece considerações sobre o panoptismo presente na prisão moderna, conforme o Capítulo Terceiro de sua obra acima citada, intitulada exatamente *O Panoptismo*. Para Foucault, ainda, o corpo possui uma importância central nas suas considerações sobre a punição, este é outro aspecto essencial para a compreensão da *poetização*, ou *literaturização*, da violência na colônia kafkiana, já que é no corpo que será inscrita a culpa, em uma tatuagem que antecipa literariamente algumas fantasmagorias dos campos nazistas da Segunda Guerra e das ditaduras, inclusive da militar brasileira.

O embate travado entre o oficial e o viajante/explorador pode ser colocado em paralelo, ainda, com todo o embate travado no campo da defesa dos direitos da pessoa em contraposição aos governos ditatoriais que assolaram o século XX e que parecem não ter se encerrado com o advento do século XXI. No caso da Alemanha, o modelo emblemático foi o nazismo, no qual seguidores fiéis do Führer, que poderiam ser postos à sombra do oficial de *Na colônia penal*, cumpriram fielmente a cartilha do autoritarismo levado às últimas conseqüências nos campos de extermínio. No caso do Brasil, respeitadas as proporções, o governo ditatorial instaurado na década de sessenta levou aos postos de controle social, representados especialmente pelo aparato judiciário e policial, levadas e levadas de funcionários obedientes e despóticos, cujas manifestações de poderes locais, ou micro-poderes, fizeram-se sentir na pele de prisioneiros políticos. Em ambos os casos, o que se viu foi um confronto entre grupos detentores de um pseudo-poder, já que conquistado e mantido pela violência, e grupos de resistentes a este poder, tratados com desprezo, senão com demonstrações claras de violência.

Considerando que o objetivo de nossas investigações é demonstrar e provar que os textos kafkianos,

<sup>464</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 32.

“bewundernswürter”. (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 166).

<sup>465</sup> FOUCAULT, Michel (1987). *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. (Tradução de Lígia M. Pondé Vassalo). Petrópolis: Vozes.

<sup>466</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*, p. 34.

<sup>467</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 38. KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 171.

lidos e traduzidos desde os primeiros anos da ditadura civil-militar brasileira, expunham na esfera ficcional algo que estava sendo silenciado pela censura do regime – o que motivaria as várias edições e re-edições das obras do autor de origem tcheca no Brasil –, a análise e interpretação dos personagens permitem uma aproximação entre os dados empíricos – homens e mulheres espoliados, torturados, desaparecidos, expulsos, apagados da memória – e os dados literários, ou seja, a presença do condenado e da violência sob o olhar estrangeiro condenatório do que lhe está sendo apresentado. Os personagens que se inter-cruzam na novela kafkiana possuem uma realidade por demais explícita, pois ao contrário de outras narrativas, o texto não se preocupa em ser hermético, os eventos narrados são de uma clareza que choca e incomoda os leitores de Kafka acostumados a personagens que se dão tão obliquamente a se conhecer. A verborragia dos personagens centrais da trama, num embate constante, demonstrando seus pontos de vista, correspondem, assim, a uma realidade impensável no Brasil do final dos anos sessenta e da primeira metade dos anos setenta. Aqui mesmo pode ser identificado um possível interesse dos leitores do período: na discussão sobre o direito, a culpa, a punição e o poder do Estado, os personagens kafkianos dariam vez e voz ao que era calado, controlado e punido.

### **O espaço e o tempo: *Um vale profundo, um casario deteriorado e recordações dos velhos tempos***

#### **O espaço**

Ao lado da elaboração cuidadosa dos personagens, algumas preocupações do narrador kafkiano quanto à construção do espaço são muito explícitas, o que leva à busca de uma funcionalidade de tal construção. Considerando que a categoria espacial funciona em concomitância com a categoria temporal, este capítulo dedicar-se-á a estas duas estruturas.

O próprio título da narrativa não conduz nossas expectativas para um tribunal, por exemplo, mas atrela-as diretamente e sem rodeios à colônia penal, ou seja, ao próprio ato da punição<sup>468</sup>. O título da obra literária ao limitar o texto que vem a seguir, apresenta-o não como qualquer texto, mas como um texto *nominado e nominar* é individualizar. No caso de *Na colônia penal* (no original *In der Strafkolonie*), o autor Franz Kafka, dentro das opções da língua alemã, selecionou para o seu texto um nome o qual o individualizaria. Para isso, o autor usou termos conhecidos que podem ser decompostos do seguinte modo:

- a) uma preposição “**in**”, em português “**em**”;
- b) um artigo definido declinado no dativo feminino singular “**der**”, em português “**a**”, contraído com a preposição “**em**” na forma “**na**”;
- c) Um substantivo composto por justaposição - “**Strafkolonie**” -, mas que também poderia ter a unidade rompida em duas expressões: os substantivos “**die Strafe**” (“**a pena**” ou “**o**

<sup>468</sup> Segundo Roland Barthes, a sociedade utiliza a marca para assinalar um produto e o mesmo procedimento se aplica ao texto. O título seria, dessa maneira, a marca do produto chamado obra literária: “todo título tem, pois, vários sentidos simultâneos, entre os quais pelo menos dois: 1) o que ele enuncia, ligado à contingência daquilo que o segue; 2) o próprio anúncio de que vai seguir-se um trecho de literatura (isto é, de fato, uma mercadoria); por outras palavras, o título tem sempre uma dupla função: enunciativa e dêitica”. [BARTHES, Roland, *Análise textual de um conto de Edgar Poe*. In: Vários (1977). *Semiótica narrativa e textual*. (Vários Tradutores). São Paulo: Editora Cultrix e Editora Universidade de São Paulo, p. 41]

castigo”) e “**die Kolonie**” (“**a colônia**”). Os sentidos destas expressões, portanto, são praticamente os mesmos que em português. “**Colônia Penal**” corresponde a um substantivo simples acompanhado de um adjetivo, formando uma única unidade semântica, um recurso desnecessário ao alemão que possui tal unidade em uma única palavra composta por justaposição.

Os termos utilizados pelo escritor Franz Kafka no título adiantam para o leitor as seguintes expectativas:

- a) A narrativa terá relação com o sistema prisional;
- b) O espaço da narrativa é circunscrito.

No período em que Kafka escreveu sua obra, conforme se pode averiguar no estudo sobre as prisões de Michel Foucault anteriormente apresentado, já existiam as colônias penais, instituições voltadas para o controle absoluto do cotidiano dos condenados, visando sua punição e algum tipo de reeducação<sup>469</sup>. Ou seja, a idéia de uma colônia penal não era estranha ao universo cultural de Franz Kafka e, por conseguinte, ao dos seus leitores contemporâneos. Este caráter assinalado já no título garante ao texto uma atmosfera verossímil e antecipa ao leitor uma narrativa plausível.

Além deste aspecto, em concomitância com o texto, a utilização da preposição “in/em” corresponde a uma “visão concentrativa: marca uma posição que coincide com um lugar considerado como um ponto”<sup>470</sup>. Portanto, é a partir de um ponto bem definido que o texto será conduzido: no caso, a partir dos mecanismos de uma colônia penal. Quanto à interpretação da preposição na novela, pode-se ainda afirmar que ela circunscreve: não há pontos externos de ação, o único espaço narrativo é o da colônia.

Tais aspectos são mais bem entendidos quando consideramos os limites espaciais claros presentes na novela kafkiana. O local de funcionamento do aparelho, por exemplo, é identificado como “um pequeno vale, profundo e arenoso, cercado de encostas nuas por todos os lados”<sup>471</sup>. Além disso, a localização geográfica da colônia penal surge em algumas observações feitas pelo explorador, tais como: “Esses uniformes são sem dúvida muito pesados para os trópicos”<sup>472</sup> e “Ele não era membro da Colônia Penal nem cidadão do Estado a que ela pertencia”<sup>473</sup>. Tal colônia localiza-se em uma ilha, distante do continente o suficiente para ser necessário tomar um barco até o navio a vapor.

A apresentação da comunidade que habita a colônia é uma ocasião para o narrador descrever a estrutura social e a deterioração física do lugar: Na colônia penal há uma casa de chá, um acampamento, casas muito deterioradas, construções do palácio do comando, bem como crianças e um clero. A casa de chá, em cujo térreo encontra-se o túmulo do antigo comandante, corresponde a um “espaço mais baixo, profundo, como se fosse uma cova, de paredes e teto impregnados de fumaça”<sup>474</sup>.

<sup>469</sup> Cf. FOUCAULT, Michel (1987). *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. (Trad. por Lígia M. Pondé Vassalo). Petrópolis: Vozes, p. 260.

<sup>470</sup> FIORIN, José Luiz (1999). *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, p. 272.

<sup>471</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 29.

“in dem tiefen, sandigen, von kahlen Abhängen ringsum abgeschlossenen kleinen Tal”. (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 151).

<sup>472</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 30.

“Diese Uniformen sind doch für die Tropen zu schwer”. (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 151).

<sup>473</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 46.

“Er war weder Bürger der Strafkolonie, noch Bürger des Staates, dem sie angehörte.” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 162).

<sup>474</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 68.

“war ein tiefer, niedriger, höhlenartiger, an den Wänden und an der Decke verräucherter Raum.” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 176).

Quanto aos dados concernentes ao espaço, localizar o texto em uma ilha, nos trópicos, distante da Europa civilizada, situa Franz Kafka ao lado dos escritores que utilizaram o recurso do distanciamento espacial para apresentar sua leitura de mundo. Cremos que dois destes escritores mereçam especial atenção: Jonathan Swift, já citado anteriormente, e Thomas Morus. O primeiro escreveu *As viagens de Gulliver*, obra extremamente satírica da sociedade inglesa da era moderna; o segundo escreveu a *Utopia*, uma sociedade perfeita, segundo os moldes humanistas do começo da Era Moderna deste escritor cristão da também corte inglesa. Em ambos os casos, o recurso serviu para dar aos textos um componente realista: a apresentação de certos dados em um contexto distante, d'além mar, favorece a aceitação dos fatos narrados como sendo possíveis nessa sociedade distante, os quais pareceriam inverossímeis em um contexto social muito conhecido.

O escritor realista Franz Kafka buscou o mesmo efeito ao produzir o seu texto: aquele aparelho tão absurdo e violento aos olhos do europeu civilizado, falante da língua culta (o francês) soava-lhe de acordo com aquela colônia penal, situada nos trópicos, distantes dos ventos civilizatórios do Velho Mundo. Ao mesmo tempo, o aspecto geral de desolação do local, no qual se encontra o aparelho dentro da ilha, ermo e com encostas nuas, favorece a construção de uma terra onde predomina a lei do mais forte, representada hierarquicamente pelo oficial.

A idéia de que na colônia existe uma comunidade, formada por homens que aparentam ser estivadores, senhoras, funcionários, crianças, organização hierárquica, sugere um microcosmo, no qual a experiência de poder e controle social se faz presente. Some-se a isso a percepção de um grupo de pessoas dominado pela idéia de punição iminente e de dependência social que perpassa tanto a concepção do oficial para quem a “dúvida é sempre indubitável”<sup>475</sup>, quanto a atitude do explorador que, ao final da novela, distribui moedas entre os frequentadores da casa de chá. Há, também aí, o conceito difundido de uma superioridade social assistencialista do europeu com relação aos povos dos lugares mais ermos e atrasados.

A casa de chá, em si, já oferece algumas relações interessantes entre a civilização europeia e o mundo distante não plenamente civilizado à moda da Europa: a tradição do chá das cinco dos ingleses e os chás importados do Oriente remoto. Além disso, é com a chegada do viajante/explorador a este lugar que se inaugura o momento mais sombrio da novela, nos parágrafos que descrevem a visita do viajante/explorador a este ambiente, instauram-se neste “uma recordação histórica” e um sentimento “da força dos velhos tempos”<sup>476</sup>. O ambiente aí é esfumaçado e o ar é frio, contrastando com o sol forte que predomina durante toda a descrição do aparelho e com a colocação deste em funcionamento. Reforçando a idéia deste ambiente desolado, o viajante/explorador é colocado em contato com o túmulo do antigo comandante escondido sob uma mesa da casa de chá. É o ambiente desesperançado no qual se entra para não mais sair ou do qual se sai para não mais voltar, já que dali o viajante/explorador se dirige diretamente para o porto, descumprindo o que havia dito ao oficial, antes deste morrer, de que partiria no dia seguinte pela manhã.

## O tempo

Quanto ao tempo, as informações são menos explícitas e podem, na verdade, reportar-se a dois aspectos: ao tempo interno da novela e à menção à época em que acontece a narrativa.

<sup>475</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 38.

“Die Schuld ist immer zweifellos”. (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 171).

<sup>476</sup> Imprinta do texto de Carone, p. 68.

“Eindruck einer historischen Erinnerung” e „die Macht der früheren Zeiten”. (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 151).

Quanto ao tempo interno, é informado que a narrativa transcorre em menos de doze horas. Esta informação é garantida pelo fato de o oficial afirmar que o tempo de funcionamento normal do aparelho é de exatamente doze horas. Contudo, O processo completo não se efetivou porque a máquina desmantelou-se um pouco depois de o oficial colocar-se no lugar do condenado. A narrativa transcorre durante o dia, com sol a pino. Além disso, há a nota, já mencionada, de que o oficial recebeu a denúncia contra o condenado no mesmo dia pela manhã. Quanto à denominação da época na qual a narrativa se insere, há uma única nota explícita que a situa posterior à Idade Média.

O desenrolar da ação do único tema na novela está intensamente concentrado em algumas poucas horas de duração. Há ainda a considerar a época assinalada pelo oficial, quando afirma que os métodos aplicados na colônia seriam estranhos a uma civilização europeia que os testemunhara apenas na Idade Média. Também aqui, identifica-se o processo de distanciamento e estranhamento que garantem o realismo ao texto kafkiano. Se o viajante/explorador escandaliza-se com o uso de métodos tão atrasados e cruéis é porque ele se identifica com uma personagem verossímil já que, genericamente, qualquer pessoa culta do século XX acharia aquele procedimento absurdo. Ou seja, a própria atitude do viajante/explorador coloca-o como um homem do século XIX ou XX<sup>477</sup>, não afeito às práticas de tortura na execução da justiça. Esta construção de Kafka é irônica exatamente pelo fato de o conto estar sendo escrito no início da Primeira Guerra Mundial, período de desmonte dos ideais iluministas europeus.

Portanto, tanto quanto não é possível afirmar com precisão o lugar geográfico em que o narrador kafkiano situa os *atos* narrados, não é possível explicitar o momento histórico em que tais fatos poderiam estar se dando. O certo é que se trata de uma ilha, em algum lugar dos trópicos, em uma época bem posterior à Idade Média, quando já havia sido inventado o barco a vapor e a eletricidade. Estas observações esparsas quanto ao tempo e ao espaço são uma constante em toda a obra de Franz Kafka, o que lhe garante dimensão mais universalizante e atemporal. No caso de muitas obras do autor e desta em particular, estas características emprestam ao texto kafkiano um ar de parábola bíblica<sup>478</sup>, na qual não seria difícil identificar o antigo comandante, como um personagem épico<sup>479</sup>, situado em um passado mítico, como o fundador da lei e da justiça, só recorrível pela memória de um velho guardião. O explorador seria entendido, como já vimos, como o advento de um novo tempo e de uma nova lei.

Em seu conjunto, o recurso à indefinição do tempo e do espaço presta-se à ironia kafkiana na medida em que a descrição de uma *outra cultura* expõe as mazelas próprias vividas na Europa de Franz Kafka. A colônia penal, assim, tanto poderia estar localizada nos trópicos, quanto em qualquer outro lugar do mundo, inclusive na própria Europa, tanto durante a Idade Média ou qualquer outro século, incluindo-se aí os próprios séculos XX e XXI.

As duas categorias – espaço e tempo – somam-se na narrativa ao recurso formal da construção do personagem formando o eixo principal da ação a partir do foco narrativo do viajante/explorador a partir de três pontos: o eu, o aqui e o agora. Todo texto narrativo possui tal organização e a concentra-

<sup>477</sup> Cf. FOUCAULT, Michel (1987). *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. (Tradução de Lígia M. Pondé Vassalo). Petrópolis: Vozes, p. 83.

<sup>478</sup> O melhor exemplo desta construção bíblico-parabólica é o Livro de Jó, o qual também trabalha com a questão da punição e que foi citado por Gershon Sholem, como leitura obrigatória para se entender a obra de Franz Kafka [SHOLEM, Gershom (1989). *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. São Paulo: Perspectiva, p. 171.]

<sup>479</sup> Cf. Bakhtin, M. M. (1981) Epic and novel. \_\_\_\_\_. *The imagination dialogic*. (editado por Michael Holquist e traduzido por Caryl Emerson e Michael Holquist). Austin: University of Texas Press, p. 15.

ção da narrativa em algum ou alguns destes pontos é significativa na maneira de o narrador criar a atmosfera reinante.

O aqui e o agora do texto são garantidos pelos usos reiterados destas expressões, ou de seus sinônimos, no corpo do texto, como mencionamos anteriormente, além da expressão “hoje”. Por exemplo:

“Pelo menos **aqui** no pequeno vale”<sup>480</sup>

“Mas **agora** venha ver este aparelho”<sup>481</sup>

“Espero na verdade que **hoje** não apareça nenhum”<sup>482</sup>

“Estava **agora** à beira de um fosso”<sup>483</sup>, (p. 31)];

“Mas estava alerta para o interesse que **agora** aflorava”<sup>484</sup>

“**Hoje de manhã** um capitão apresentou a denúncia de que este homem, que foi designado seu ordenança e dorme diante da sua porta, dormiu durante o serviço”<sup>485</sup>

**Lá** no desenhador ficam as engrenagens que comandam o movimento do rastelo”<sup>486</sup>

“**Aqui** estão eles”<sup>487</sup>

Estas expressões utilizadas à exaustão situam indelevelmente o texto no momento da enunciação. No texto original em alemão a palavra “hier” (“aqui”) aparece 39 vezes no texto; as palavras “jetzt” e “nun” (“agora”, “neste momento”), respectivamente, 29 e 48 vezes; e a palavra “heute” (“hoje”), 9 vezes. Ou seja, Kafka utiliza o recurso de demarcar claramente o seu texto para garantir-lhe esta sensação de que ele está se construindo concomitantemente às ações.

**Lá** no desenhador ficam as engrenagens que comandam o movimento do rastelo; elas estão dispostas segundo o desenho que acompanha o teor da sentença. **Eu** ainda uso os desenhos do antigo comandante. **Aqui** estão eles – puxou algumas folhas da carteira de couro –, mas infelizmente não os posso pôr na **sua** mão, são a coisa mais preciosa que eu tenho. Sente-se, eu os mostro **ao senhor** desta distância, assim poderá ver tudo bem.<sup>488</sup>

O espaço da narrativa neste momento é demarcado a partir do viajante/explorador que toma o discurso para si, assume-o e organiza o texto e o local a partir daí. A organização espacial e temporal de

<sup>480</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 29.

“Wenigstens war **hier** in dem [...] kleinen Tal.” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 151).

<sup>481</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 30.

“**Nun** sehen Sie aber diesen Apparat” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 152).

<sup>482</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 31.

“ich hoffe zwar, es wird **heute** keine eintreten” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 152).

<sup>483</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 31.

“Er saß **nun** am Rande einer Grube” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 152).

<sup>484</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 34.

“wohl aber hatte er für sein **jetzt** beginnendes Interesse Sinn” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 154).

<sup>485</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 38.

“Ein Hauptmann hat **heute morgens** die Anzeige erstattet, daß dieser Mann, der ihm als Diener zugeteilt ist und vor seiner Türe schläft, den Dienst verschlafen hat.” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 156).

<sup>486</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 42.

“**Dort** im Zeichner ist das Räderwerk, welches die Bewegung der Egge bestimmt” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 159).

<sup>487</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 42.

“**Hier** sind sie” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 159).

<sup>488</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 42.

“**Dort** im Zeichner ist das Räderwerk, welches die Bewegung der Egge bestimmt, und dieses Räderwerk wird nach der Zeichnung, auf welche das Urteil lautet, angeordnet. **Ich** verwende noch die Zeichnungen des früheren Kommandanten. **Hier** sind sie,” – er zog einige Blätter aus der Ledermappe – “**ich** kann sie **Ihnen** aber leider nicht in die Hand geben, sie sind das Teuerste, was ich habe. Setzen Sie sich, ich zeige sie **Ihnen** aus dieser Entfernung, dann werden Sie alles gut sehen können.” (KAFKA, Franz. In der Strafkolonie, p. 159).

um texto é reinventada cada vez que uma personagem toma a voz para si (a cada vez que o narrador concede voz e vez para uma personagem). Neste caso, o espaço é claramente demarcado pelos vários recursos utilizados no texto: a pessoa (eu), o espaço (aqui) e o agora (não demarcado claramente, mas passível de dedução pelo uso do presente do indicativo na última oração). Há aspectos contrastivos que mostram o quanto o espaço foi demarcado:

- a) o contraste entre o “aqui” e o “lá”;
- b) o contraste entre o “eu” e o “tu” (representado pelas expressões “ao senhor” e “sua mão”);
- c) o contraste entre o passado “eu ainda uso” (de um passado não claramente demarcado até o dia de hoje) e o presente que está se estendendo para o futuro “mas infelizmente não posso pôr na sua mão”.

Estes termos, os quais estão todos realçados em negrito no excerto da narrativa feito acima, não são uma casualística na obra, senão que a expressão de funções estruturais da obra literária, pois, segundo Roland Barthes:

a narrativa só se compõe de funções: tudo, em graus diversos, significa aí. Isto não é uma questão de arte (da parte do narrador), é uma questão de estrutura: na ordem do discurso, o que se nota é, por definição, notável: mesmo quando um detalhe parece irredutivelmente insignificante, rebelde a qualquer função, ele tem pelo menos a significação de absurdo ou de inútil: ou tudo significa ou nada.<sup>489</sup>

O significado mais evidente desta demarcação do tempo é criar a sensação no leitor de que o fato é concomitante à narrativa. Contudo, a instauração de um tempo que soa como um presente contínuo, que perpassa toda a obra, já que expressões que atestam esse fato são encontradas até nos últimos parágrafos do texto, parecem significar algo mais. Tais expressões estariam funcionando para dar ao texto aquele caráter parabólico, anteriormente mencionado: a parábola não pode estar circunscrita a um tempo no passado, mas precisa ter o tempo estendido e indefinido, de forma que a mensagem que daí advenha seja aplicável para outros momentos. Este caráter parabólico pode ser ainda atestado, conjuntamente com a instauração deste presente contínuo, pelos personagens que são funções sem nomes próprios: antigo comandante, novo comandante, viajante/explorador, oficial, condenado soldado, capitão.

Tanto o tempo quanto o espaço, portanto, constituem-se em ocasiões literárias, estruturas formais que possibilitam a Kafka desenvolver o seu tema. Trata-se de situar o tema da punição – visto de um ponto de vista de extrema violência – em universos espacial e temporal possíveis, ainda que não claramente identificáveis. A violência irrompe, assim, como uma manifestação situada em um espaço e em um tempo difusos, portanto aplicáveis, tanto quanto às mensagens das parábolas bíblicas, à realidade da sociedade moderna burocratizada, fortemente hierarquizada e que oculta ao sujeito, dentro desta mesma burocratização, o acesso às esferas de poder, às quais ele poderia recorrer na sua busca pela justiça.

Franz Kafka possuía um entendimento da sociedade punitiva como um emaranhado que se manifestava em espaços físicos bem definidos. Uma prova disso é a organização que ele tentou dar às edições de três de suas obras: *O veredicto*, *A metamorfose* e *A Colônia Penal*. Ao sugerir a publicação

<sup>489</sup> BARTHES, Roland. Introdução à Análise estrutural da narrativa. In: VÁRIOS (1971). *Análise estrutural da narrativa*. (Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto). Petrópolis: Vozes, p. 28.



das três narrativas em um único compêndio, o escritor insistia na seguinte ordem dos títulos: *O veredicto*, *A metamorfose* e *Na colônia penal*. A segunda obra, nesta ordem, corresponderia, segundo o autor, a um intermédio entre a primeira e a última. O comentário de Modesto Carone a este respeito é o seguinte:

Segundo alguns estudiosos, as três grandes narrativas mostram uma progressão temática cujos saltos podem ser cobertos não só pelo título *Punições*, como também pela posição que a figura do pai ocupa na seqüência imaginada por Kafka. Com efeito, o pai aparece isolado em *O veredicto*, apoiado pela família em *A metamorfose* e distribuído por dois sistemas concorrentes em *Na colônia penal*.<sup>490</sup>

Também o espaço físico de controle é ampliado se se considerar a organização imaginada por Franz Kafka: *O veredicto* é um texto quase que totalmente situado no quarto do protagonista Georg Bendemann, que só se alarga para o exterior no último momento quando o protagonista se mata; *A metamorfose* é o texto que se inicia em um quarto, mas que se estende para os outros cômodos da casa, pontos de contato entre o protagonista Gregor Samsa e os outros membros da família, serviços ou hóspedes; *Na colônia penal*, ainda que restrita a uma ilha, corresponde a um alargamento do poder a um ambiente mais amplo. Nas três novelas, contudo, o ambiente é fechado, circunscrito e neste ambiente os *condenados* vão sendo progressivamente silenciados: no primeiro texto o silêncio vem após uma tentativa vã de defesa e é representado por um barulho de ônibus que silencia a voz baixa do protagonista que precede o suicídio; no segundo, o silêncio vem da impossibilidade de comunicação crescente entre um Gregor Samsa metamorfoseado – parasitário da família – e seus familiares; na terceira novela, além da língua de comunicação ser a francesa, desconhecida do condenado, este não pronuncia uma única palavra durante todo o texto.

Este silêncio do condenado em *Na colônia penal* está aclimatado à ilha: espaço circunscrito, de onde, mesmo que houvesse um grito por justiça, este seria abafado pelas encostas nuas ou pelas ondas. E, de algum modo, o tempo não indicado favorece este silenciamento: perdido no tempo e no espaço, os condenados não têm ninguém a quem recorrer, por que eles iriam quebrar o silêncio gritando por algum tipo de ajuda?

Dentro da perspectiva apresentada logo acima, pode-se considerar também a questão do tempo que se alarga: no primeiro texto da ordem sugerida por Kafka, a punição se encerra com a morte do filho Georg Bendemann, ou seja, o fio narrativo é encerrado de fato; em *A metamorfose*, há ainda a família que voltará para a casa, na qual os fatos se deram, obrigada a conviver com as lembranças, mas, tanto quanto em *O veredicto*, o problema está resolvido; já em *Na colônia penal*, isso não ocorre, o tema da punição permanece pulsando, a colônia permanecerá, o viajante/explorador não expôs diante do novo comandante seu ponto de vista, os moradores não estão certos de que acabou a época das arbitrariedades, tanto que o condenado e o soldado pretendem fugir da ilha mas são impedidos pelo próprio viajante/explorador. Ou seja, a obra fecha-se em um futuro incerto, o longo presente se manteve mesmo após o último parágrafo do texto. A violência não teve seu fim definitivo, as estruturas hierárquicas da ilha não foram alteradas, em outras palavras, a violência continuou não sendo meio, mas fim em si mesma na colônia kafkiana.

A respeito do terror racionalizado que se encontra instaurado e espelhado no espaço e no tempo de

<sup>490</sup> CARONE, Modesto. Posfácio: Duas novelas de primeira. In: KAFKA, Franz (1998). *Na colônia penal*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, p. 75.

*Na colônia penal*, este se caracteriza em moldes muito semelhantes àqueles descritos por Hannah Arendt nos seus estudos, em especial nos seus *Da violência*<sup>491</sup> e *Eichmann em Jerusalém*<sup>492</sup>. A instauração de um Estado fundamentado no poder e não na violência é uma exigência para que o Estado o seja por direito. Quando um Estado não abdica da violência para sua manutenção, instaura-se o regime de terror. A descrição espacial da colônia feita pelo narrador kafkiano representa exatamente um apêndice de um Estado que, ao menos no espaço colonial, utiliza a violência como um fim em si mesma. O estudo de Arendt afirma, ainda, que toda violência necessita de instrumentos e que a implementação destes instrumentos é a superfície sobre a qual se organiza um Estado autoritário<sup>493</sup> e a colônia de Kafka tem como seu centro geográfico e institucional um aparelho de punição que instrumentaliza racionalmente o suplício que será infligido ao condenado. Além deste aspecto, os estudos de Michel Foucault mostram que a vida prisional, como ela foi entendida com o advento da era moderna, primou pelo controle absoluto sobre o tempo, *utilizando-o* racionalmente para forjar, a partir do cerceamento da liberdade física e psíquica, a pessoa em acordo com os princípios da moral vigente.

A degradação do espaço e o controle do tempo, ao encontrarem eco na situação vexatória e inumana dos campos de extermínio nazistas e, em um nível mais nacional, nas celas infectas e deterioradas nas quais foram lançados os *criminosos políticos* da ditadura civil-militar brasileira dos anos sessenta e setenta, prestou-se ainda à qualificação do autor Franz Kafka como um profeta do século XX. De fato, as descrições kafkianas pareceram por demais semelhantes aos absurdos cometidos em nome de uma certa ordem e de um certo progresso tanto na Alemanha da década de trinta e quarenta quanto na história ditatorial recente do Brasil.

Voltando a atenção para o objetivo deste trabalho, ou seja, demonstrar que vários textos kafkianos – e especificamente *Na colônia penal* – serviram como pontos de reflexão da situação vivenciada nos anos de chumbo da ditadura civil-militar, o que justificaria o primeiro *boom* kafkiano nesta época, a análise do tempo e do espaço possui um componente fundamental para a aproximação: a localização espacial da trama em algum lugar dos trópicos. Os textos kafkianos têm como uma de suas características fundamentais a não-localização no tempo e no espaço, este, pelo contrário, possui várias indicações neste sentido, conforme demonstramos nas páginas anteriores. Esta aproximação com a realidade quente dos trópicos – claramente descrita no texto – é um componente que se soma à descrição dos personagens, realidade esta também facilmente identificável com os anos da ditadura no Brasil, conforme apresentamos no tópico anterior neste mesmo capítulo. O leitor dos anos de chumbo brasileiros não lia um texto que tivesse como pano de fundo a fria Europa, mas um texto que tinha como cenário o calor dos trópicos, um lugar colonizado por europeus, pleno de lembranças de um tempo perdido e que tinha como regime político uma organização militarizada. Em outras palavras, a violência que ali se desenrolava era uma violência cheia de pontos de contato com a realidade do leitor brasileiro, daí a realização de uma aproximação tão direta e tão incômoda.

### ***Um uniforme pesado em algum lugar dos trópicos: um jeito brasileiro de ler Na colônia penal***

A tradução para o português do Brasil da novela *In der Strafkolonie* (*Na colônia penal*) foi publicada

<sup>491</sup> ARENDT, Hannah (1985). *Da violência*. Editora Universidade de Brasília: Brasília, p. 30

<sup>492</sup> ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. (Trad. por José Rubens Siqueira). São Paulo: Companhia das Letras.

<sup>493</sup> ARENDT, Hannah. *Da viol.* p. 25.

pela primeira vez em São Paulo pela editora Exposição do Livro no ano de 1965 como parte integrante de uma coletânea de 45 textos que levava o título *A colônia penal*. Tal fato não é de, de modo algum, gratuito, visto que a coletânea cuja escolha dos textos ficou ao encargo exclusivo do tradutor Torrieri Guimarães contém outras coletâneas organizadas pelo próprio Franz Kafka, com títulos escolhidos pelo autor de origem tcheca, o que é relativamente raro nas organizações posteriores à sua morte. A relação completa dos textos selecionados por Torrieri Guimarães<sup>494</sup> está reproduzida abaixo:

- a. *A sentença*: narração; Aeroplanos em Bréscia.
- b. *Contemplação*: Meninos em um caminho de campo; Desmascaramento de um embaidor; O passeio repentino; Resoluções; A excursão à montanha; Infelicidade de um solteiro; O comerciante; Contemplação distraída à janela; Caminho para casa; Transeuntes; Companheiros de viagem; Vestidos; A recusa; Para que os cavalheiros meditem; A janela para a rua; O desejo de ser Pele-Vermelha; As árvores; Infelicidade.
- c. Um médico rural – relatos breves: Um novo advogado; Um médico rural; Na galeria; Um velho manuscrito; Diante da lei; Chacais e árabes; Uma visita à mina; O povoado mais próximo; Uma mensagem imperial; Preocupações de um chefe de família; Onze filhos; Um fratricídio; Um sonho; Informação para uma academia; Na colônia penal.
- d. Um artista da fome: Uma mulherzinha; Um artista da fome; Um artista do trapézio; A metamorfose; Josefina, a cantora ou a cidade dos ratos.
- e. Apêndice:
  - i. Capítulo primeiro do Livro de Samuel: nota preliminar; A primeira viagem longa em trem.
  - ii. Três críticas: Uma novela da juventude; Sobre as anedotas de Kleist; Hyperion.

Há vários aspectos a serem examinados na organização da coletânea feita por Torrieri Guimarães, sendo que um deles é o título geral escolhido pelo tradutor brasileiro para a coletânea. Em primeiro lugar a novela *Na colônia penal* não é um relato breve e, além disso, o tradutor acrescenta, junto ao título da coletânea *Um médico rural – relatos breves*, título aliás escolhido por Franz Kafka, a dedicatória feita por este ao seu pai Hermann Kafka. Ora, a aludida dedicatória não se coaduna com a novela *Na colônia penal*, apesar dos pontos em comum entre esta novela e a coletânea organizada pelo próprio autor, em especial quanto à presença de vários tiranos nas narrativas<sup>495</sup>.

Outro problema, contudo, localiza-se não só na inserção de outros textos nas coletâneas organizadas por Franz Kafka, cujo cuidado editorial, selecionando as narrativas e a ordem em que estas deveriam estar nas edições, sempre foi muito grande, como também no próprio ajuntamento de várias coletâneas numa só. Os dois exemplos mais evidentes deste problema ocorrem com as novelas *Na colônia penal* e *A metamorfose*: *Na colônia penal* aparece incluída no grupo nomeado pelo tradutor como *Um médico rural – relatos breves* e a novela *A metamorfose* está inserida no grupo designado por *Um artista da fome*.

No caso da novela *A metamorfose*, integrante do grupo de narrativas denominado *Um artista da*

<sup>494</sup> KAFKA, Franz (1965). *A colônia penal*. (tradução de Torrieri Guimarães). São Paulo: Livraria Exposição do Livro.

<sup>495</sup> A dedicatória feita por Franz Kafka em 1920 (edição *princeps* de 1919) é exclusiva à coletânea *Um médico rural – relatos breves* e parece ter sido feita como uma espécie de consideração filial do autor, que alguns meses antes recebera o diagnóstico de tuberculose, para o pai, que não tinha ainda conhecimento das complicações na saúde do filho. [Cf. CARONE, Modesto. Catorze contos exemplares. In.: KAFKA, Franz (1999). *Um médico rural – pequenas narrativas*. (Tradução e Posfácio de Modesto Carone). São Paulo: Companhia das Letras, p. 77].

*fome*, houve neste processo de agrupamento, uma reorganização da ordem dos textos já que Franz Kafka a havia colocado em sua própria seleta na seguinte seqüência: 1º *Erstes Leid*, traduzido como *Um Artista do Trapézio*, que ocupa o segundo lugar na coletânea de Torrieri Guimarães; 2º *Eine Kleine Frau*, traduzido como *Uma mulherzinha*, que ocupa o primeiro lugar na tradução em português; 3º *Ein Hungerkünstler*, traduzido como *Um artista da fome*, na mesma posição que lhe deu Franz Kafka no original e 4º *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, traduzido como *Josefina, a Cantora ou A cidade dos ratos*, que ocupa a última posição nas duas organizações, mas que naquela feita por Torrieri está atrás de *A metamorfose*, e, portanto, não constitui um fecho como na coletânea original. Pois, do mesmo modo que o conceito de “relatos breves” não combina com a narrativa *Na colônia penal*, a novela *A metamorfose* não se enquadra na temática trabalhada pelos outros textos incluídos no grupo, que têm em comum o tema da vocação do artista.

Interessa ao estudo em tela examinar o texto *Na colônia penal*. As observações anteriormente feitas servem, contudo, para mostrar que houve um certo grau de amadorismo na seleção e na combinação dos textos por parte do tradutor, que não levou em conta aspectos artísticos e editoriais que cercaram as edições em suas primeiras edições.

A inserção de textos não presentes nas edições preparadas por Franz Kafka acabou privando o leitor brasileiro de perceber algumas intenções do autor explícitas na sua organização pessoal das coletâneas, como, por exemplo: a reflexão sobre a arte e o artista; a violência que parte de estruturas mais individualizadas (*O veredicto*), passando por situações familiares (*A metamorfose*) e chegando ao controle absoluto do Estado (*Na colônia penal*) e literaturizações da lei e da justiça.

No caso da novela *Na colônia penal*, pode-se, de fato, afirmar que sua inclusão na categoria “relatos breves” choca-se diretamente com a extensão do texto, pois suas 28 páginas ocupam mais de um terço do total de página de toda a série *Um médico rural – relatos breves*, que vai da página 57 a 135, nesta sua primeira edição para o português em 1965. O leitor que acompanha as narrativas da coletânea é surpreendido por um texto longo, com uma descrição minuciosa de torturas que, apesar da violência presente em outros textos da coletânea, supera qualquer expectativa. Mais importante que isso, contudo, é o fato de a novela em questão ter sido utilizada pelo tradutor brasileiro para dar nome à coletânea brasileira. Diante do contexto tradutório em que a coletânea em pauta surgiu, poderíamos dizer que o título comercialmente mais chamativo e, portanto, provável, devesse ter sido *A metamorfose*, afinal, tal obra, em 1965 - data da publicação da coletânea - já se encontrava na sua terceira edição, o que significa, que era bastante conhecida. O que pode talvez explicar a utilização de *Na colônia penal* como título geral para o livro organizado por Torrieri Guimarães, seja a crueza do texto, com suas descrições detalhadas de violência e de tortura. Além disso, o título sugestivo e *original* poderia estar servindo à causa editorial, atraindo o público para um texto *desconhecido* de um autor que já era relativamente bastante lido em português.

*Na colônia penal* é, independentemente dos aspectos que envolvem a sua primeira edição em português do Brasil, o texto ideal para uma reflexão sobre a tortura e os desmandos do Estado, conforme demonstrado nos capítulos anteriores. Fato é que esta novela veio a ter três edições, independentes desta coletânea, no Brasil durante a segunda metade da década de sessenta, ou seja, durante a vigência do período de consolidação da ditadura civil-militar. É curioso observar, ainda, que esta narrativa é citada por militantes e intelectuais brasileiros dos anos sessenta e setenta. As suas edições foram as seguintes<sup>496</sup>:

<sup>496</sup> SANTOS, Maria Célia Ribeiro (1998). RECEPÇÃO DE KAFKA EM SÃO PAULO: *Corpus* e primeiras interpretações Parte I - PROCESSO FAPESP: 97/05934-7 (Relatório Final de Iniciação Científica, Orientadora: Dra. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa)

- a) Como parte da coletânea acima mencionada *A colônia penal* em 1965, em tradução de Torrieri Guimarães, publicada pela Livraria Edição do Livro. Com prefácio de Torrieri Guimarães.
- b) Na coletânea *Os melhores contos de Kafka* em 1966, em tradução de A. Serra Lopes, publicada pela Arcádia. A edição não possui prefácio, notas ou fonte original utilizada.
- c) Na coletânea *A metamorfose / Na colônia penal / O artista da fome* em 1969, em tradução de Leandro Konder, Brenno Silveira e Eunice Duarte, publicada pela Civilização Brasileira. Apenas a novela *Na colônia penal* foi traduzida por Konder.

Comparando-se as edições de *Na colônia penal* durante os anos da ditadura civil-militar no Brasil com as de *O processo*, por exemplo, há dois fatos a serem ressaltados: primeiro, a novela não foi reeditada com a mesma frequência que o romance; segundo, não predominou, no caso da novela, a tradução de Torrieri Guimarães.

Quanto ao primeiro fato, percebe-se que não houve reedição da novela na década de setenta e a primeira edição na década de oitenta foi feita no ano de 1986, por Modesto Carone, naquela que se tornou a versão consagrada da novela para o português no Brasil. Quanto ao segundo aspecto, não houve a predominância do texto traduzido por Torrieri Guimarães, tanto porque sua versão não foi reeditada, quanto porque outros tradutores fizeram outras versões da novela kafkiana.

Entretanto, havia na editora Exposição do Livro, segundo o próprio tradutor, um projeto para a tradução das *obras completas* de Franz Kafka, a cargo de Torrieri Guimarães. Seu labor é, portanto, de relevância durante a década de sessenta.

Antes de tudo, cumpre mostrar que Torrieri Guimarães lê a novela de Franz Kafka a partir de dois pontos de vista: de um ponto de vista politizado, mas com um filtro profético e de um ponto de vista biográfico-psicológico, conforme se depreende desses seus dois comentários a seguir:

A narrativa que dá título ao livro (*A colônia penal*), por exemplo, é uma visão profética impressionante pela crueza, pela alta dose latente de realidade futura (se assim podemos expressar-nos) que ela contém. Lendo-a, um arrepiro percorre a nossa espinha, porque de imediato relacionamos as torturas a que os condenados estavam sujeitos na incrível máquina de execução que ali se descreve com as infamantes, injustas e cruéis perseguições ao povo judeu durante o bestial reinado do nazismo. Ali temos a prepotência dos chefes, a ausência de qualquer princípio de justiça, nenhum julgamento por tribunais – a condenação pura e simples, a prevalência da lei marcial. O embotamento do espírito do homem que executa as sentenças, o seu apego a princípios completamente distorcidos e inumanos de justiça, a sua idolatria ao espírito de partido e de organização – são o retrato fiel, feito com antecipação de muitos anos, dos carrascos nazistas, da nefasta filosofia cujas raízes remanescem em muitos pontos do mundo. Por isso se diz que Kafka foi, também, um profeta de sua raça, que ele estimou sem ser por ela compreendido, como acontece sempre com os profetas.

[...]

“A colônia penal”, ao lado de “O processo” e “O castelo”, é um dos trabalhos mais estupendos do gênio de Kafka. Os leitores encontrarão nele a síntese de toda uma existência inteiramente dedicada à análise percuciente da alma, da sua participação afetiva e efetiva nos acontecimentos humanos, dando a contribuição do pensamento criador que vivifica a matéria.

Com a leitura desta obra, encontrarão os estudiosos do fenômeno kafqueano novos subsídios para a elucidação de pontos obscuros de sua personalidade, assim como os elementos necessários para

rebaterem certas teses esdrúxulas, que o arrivismo de muitos e a sensaboria de alguns estão levantando em torno desta figura singular do escritor.<sup>497</sup>

O primeiro texto aponta explicitamente para o Nacional-Socialismo, levanta, porém, algumas questões que poderiam se aplicar a outros regimes ditatoriais. No entanto, o tradutor desconstrói na segunda citação o *espírito politizado* que norteia a primeira, e envereda pela elucidação dos “pontos obscuros” da personalidade do autor Franz Kafka. Desse modo, ao menos da parte do tradutor, a motivação para a leitura da coletânea e, em especial, da novela *Na colônia penal*, é um melhor entendimento da personalidade do escritor Franz Kafka e não um maior contato com a sua obra literária.

Torrieri Guimarães, pelo que se pode depreender, não *leu* o texto que traduziu tendo como pano de fundo a situação política brasileira, senão que o interpretou religiosa e biograficamente motivado por conhecimentos advindos de textos interpretativos produzidos por Max Brod, amigo e testamenteiro de Franz Kafka, o qual lia a obra do seu conterrâneo a partir do judaísmo e da crítica biográfica. Isso não impede, porém, que nas entrelinhas de um texto tão “impressionante pela crueza”, que expõe a “prepotência dos chefes” e a “prevalência da lei marcial”, possam ser encontrados alguns sinais do momento histórico do tradutor. É evidente que ao lançar-se no seu labor tradutório utiliza a língua atualizada cotidiana e historicamente, inscrevendo no texto que está traduzindo as marcas do tempo, seja nas palavras ditas, seja nas palavras silenciadas.

O texto traduzido, ainda que não se tenha localizado à época da tradução textos críticos que relacionem o momento histórico brasileiro com a temática da novela, é, no mínimo provocador, visto que expõe, sob a forma de literatura, vários aspectos da estrutura punitiva da ditadura brasileira<sup>498</sup>, a saber:

- a) Governo hierarquizado e fortemente militarizado;
- b) Tortura como forma corrente de punição;
- c) Truculência da força encarregada de garantir a lei e a ordem;
- d) Inexistência de uma instância superior que intervenha no processo punitivo de modo transparente;
- e) Buscas de favorecimento político.

Outros aspectos presentes no texto e que favorecem a proximidade entre a narrativa kafkiana e a situação brasileira são: a cultura estrangeira como referência e condição de validação para uma sociedade periférica; o fato de a colônia penal de Franz Kafka estar localizada nos trópicos, distantes da *civilizada* cultura européia; o quase insuportável calor do local que dificultava ao estrangeiro – o viajante/explorador – organizar os pensamentos.

É, portanto, instigante que o texto que dá nome à coletânea organizada livremente pelo tradutor Torrieri Guimarães remeta diretamente à novela que contém mais elementos em comum com a ditadura recém-instaurada no país à época.

<sup>497</sup> GUIMARÃES, Torrieri. Prefácio. In: KAFKA, Franz (1965). *A colônia penal*. (tradução de Torrieri Guimarães). São Paulo: Livraria Exposição do Livro, p. XII-XIII.

<sup>498</sup> Cf. ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO (1985). *Brasil: nunca mais – Um relato para a história*. Petrópolis: Vozes, 6ª ed, p. 53-82. É claro que o momento mais cruel da ditadura civil-militar instaurada no Brasil não se fez conhecer nos primeiros anos. Contudo, quando houve o golpe em 1964, os aspectos mais sombrios da violência do estado ditatorial já eram uma tradição na história das ditaduras brasileiras e mesmo dentro da estrutura militar que fomentou o golpe.

O lançamento da coletânea *A colônia penal*, especificamente o caso da novela *Na colônia penal*, suscita questões amplas quanto à recepção da obra de Franz Kafka em um momento tão específico da história brasileira. A título de exemplificação desta problemática, segue a análise comparativa das traduções feitas da indumentária do Oficial – personagem essencial à trama – em dois momentos políticos distintos da história do Brasil, ou seja, em 1965 por Torrieri Guimarães e em 1986 por Modesto Carone, o que pode implicar aspectos culturais específicos da realidade da ditadura militar no Brasil (1964-1984). Apesar de nos primeiros anos da ditadura civil-militar brasileira não ter se consolidado a imagem de um governo violento que utilizava a censura e a tortura como meios de coerção, a política brasileira possuía, segundo o cientista político Paulo Sérgio Pinheiro, uma longa tradição de desmandos e torturas, cuja estrutura fundamental permaneceu inalterada desde o governo de Getúlio Vargas e atingiu o ápice no começo dos anos setenta<sup>499</sup>. Portanto, quando foi feita por Torrieri Guimarães a tradução de *Na colônia penal*, a realidade da tortura não era distante da cultura política brasileira.

A indumentária oficial dos militares que comandaram durante anos a ditadura brasileira identificava plenamente a sua posição hierárquica. A identificação entre a pessoa e a farda - trabalhada brilhantemente na literatura brasileira por Machado de Assis, no conto *O espelho* - é de tal maneira uma marca da cultura militar, que para os eventos solenes há uma indumentária própria chamada “de gala”: guarnecida de brasões, estrelas e estampas. Independentemente de a pessoa se apresentar, todos os iniciados na vida militar têm a possibilidade de saber *com quem estão falando*.

Sendo assim, é de se esperar que a tradução de um aspecto fundamental para a identificação do personagem principal seja cercada de todo o cuidado pelo tradutor. O texto de Torrieri, contudo, parece buscar um amaciamento vocabular que, mesmo mostrando o oficial como militar, não relaciona explicitamente sua farda/uniforme com a realidade militar. Os termos utilizados por Franz Kafka<sup>500</sup>, por Torrieri Guimarães<sup>501</sup> e por Modesto Carone<sup>502</sup> são postos em comparação abaixo :

---

<sup>499</sup> Cf. entrevista com o professor Paulo Sérgio Pinheiro, no Núcleo de Estudos da Violência – Universidade de São Paulo, às 12h30 do dia 21 de novembro de 2003, incluída nos anexos.

<sup>500</sup> KAFKA, Franz (1999). In der Strafkolonie. \_\_\_\_\_. *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa* – Original Fassung. (Kritische Ausgabe, herausgegeben von Jürgen Born, Gerhard Neuman, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, p. 164-198.

<sup>501</sup> KAFKA, Franz (1965). *Na colônia penal*. \_\_\_\_\_. *A colônia Penal* (tradução de Torrieri Guimarães). São Paulo: Livraria Exposição do Livro, p. 107-135.

<sup>502</sup> KAFKA, Franz (1998). *Na colônia penal*. \_\_\_\_\_. *O veredicto/Na colônia penal*. (Tradução e Posfácio: Modesto Carone). São Paulo: Companhia das Letras, p. 27-70.

Autor do texto/tradução	Franz Kafka	Torrieri Guimarães	Modesto Carone
Texto original em relação às opções de tradução	<i>Uniformen</i> (p.165)	uniformes (p.108)	uniformes (p. 30)
	“ <i>Um so bewundernswerter erschien ihm der Offizier, der im engen, parademäßigen, mit Epauletten beschwerten, mit Schnüren behängten Waffenrock...</i> ” (p. 166)	“Por isso mesmo parecia admirável esse oficial, que apesar de sua jaqueta de gala, ajustada, carregada de presilhas e de enfeites...” (p. 109)	“Tanto mais digno de admiração lhe parecia o oficial, que, na sua farda justa, própria para um desfile, carregada de dragonas, guarnecida de cordões...” (p. 32)
	<i>Mütze</i> (p. 168)	gorro (p.111)	quepe (p. 34)
	“ <i>Trotz der offenbaren Eile, mit der er den Uniformrock auszog und sich dann vollständig entkleidete, behandeltge er doch jedes Kleidungsstück sehr sorgfältig, über die Silberschnüre an seinem Waffenrock strich er sogar eigens mit den Fingern hin und schüttelte eine Troddel zurecht.</i> ” (p. 192)	“Apesar da evidente pressa com que tirava a jaqueta do uniforme, para depois desvestirse, totalmente, tratava cada peça do vestuário com extremo cuidado; acariciou ligeiramente com os dedos os enfeites prateados de sua jaqueta, e colocou uma borla em seu lugar.” (p. 130)	“Apesar da pressa evidente com que tirou a túnica e depois se despiu por completo, tratou com muito cuidado cada peça do uniforme, chegando mesmo a correr os dedos sobre o cordão de prata da túnica, sacudindo a borla até endireitá-la” (p. 63)

Vê-se que o tradutor brasileiro do ano de 1965, apesar de uma tradução inicial bem ao pé da letra do termo uniforme – em alemão “*die Uniform*” –, no decorrer da novela opta por outros vocábulos mais amorfos: o uniforme, em outras ocasiões vira jaqueta; as dragonas – marcas típicas do poder militar – transformam-se em presilhas; *Mütze* – apesar de o termo utilizado por Kafka ser corretamente traduzível pela expressão boné – parece ter sua tradução mais apurada como quepe, visto tratar-se de uma indumentária militar. Apesar de Modesto Carone também utilizar outra expressão no lugar de uniforme, conforme se percebe pela tabela acima, no seu caso, a opção parece ter sido mais próxima de um termo que mantivesse a variação vocabular utilizada por Kafka: *Uniformrock*, *Kleidungsstück* e *Waffenrock*. Contudo, como fica claro, a variedade vocabular utilizada por Modesto Carone é menor, visto que sua repetição do termo “túnica” tem uma conotação tanto militar quanto religiosa. Apesar disso Carone parece estar mais à vontade para usar termos *militarescos* com maior frequência na sua tradução.

Desse modo, o texto traduzido nos primeiros anos da ditadura no Brasil possuía na suas linhas e



entrelinhas muito material literário para uma reflexão sobre os caminhos ou descaminhos nos quais se lançava o país, cuja tradição ditatorial já vinha de longa data, em especial, no teatro montado por Getúlio Vargas desde os anos trinta e que terminou tragicamente com o seu suicídio. Suicídio que, tanto quanto um fechar de cortinas no teatro, correspondia ao encaminhamento não tão lento nem tão gradual para o período de desmandos dos governos militares.

Esta nossa leitura do texto kafkiano, relacionando-o diretamente com a realidade brasileira da segunda metade dos anos sessenta e dos anos setenta, ratifica o argumento central de nossa tese, ou seja, de que houve uma leitura política das obras kafkianas no período da ditadura brasileira e que tal leitura é uma das justificativas preponderantes para o primeiro *boom* kafkiano no Brasil, com as edições e principalmente re-edições de suas obras. A descrição dos aspectos mais militarizados, tanto no texto original, quanto nas duas traduções mais comentadas na sociedade literariamente culta brasileira – a de Torrierri Guimarães e a de Modesto Carone –, corresponde a um caminho produtivo para demonstrar o quanto o texto possui componentes passíveis de serem identificados com o período e que certamente serviram como um caminho para a reflexão política a partir da produção artística. As opções vocabulares feitas por cada um dos tradutores – independentemente aqui das capacidades críticas e literárias de cada um – apontam para dois momentos precisos da história brasileira, nos quais ambos se debruçaram sobre os textos. Aquilo que na análise formal da obra mostrava-se como um possível desdobramento do texto literário apresenta-se, nesta aproximação direta entre o texto literário e a realidade do Estado militarizado e ditatorial brasileiro como uma realidade tangível e concreta. É no corpo do texto literário kafkiano que os leitores de um período sombrio da história encontraram uma representação artística capaz de dar forma a terrores que se davam em várias esferas da sociedade brasileira. Se nem todos os que leram a obra de Kafka fizeram tal relação, isso não advoga contra a interpretação que fizemos nas páginas e capítulos anteriores, mas apenas aponta para a obra literária como obra aberta, sujeita a ilimitadas leituras, todas elas focando algum aspecto latente do texto.



## Comparação entre o romance e a novela

Franz Kafka começou a escrever *O processo* na segunda semana de agosto de 1914, ano da Primeira Guerra Mundial. A escritura do romance foi, inúmeras vezes, interrompida, seja por puro sentimento de incapacidade de levá-la a cabo, seja por se dedicar a outros textos. O resultado é que um dos romances mais significativos do século XX chegou-nos como um fragmento. Em se tratando da obra de Franz Kafka<sup>503</sup> isso não chega a ser surpreendente, pois *O processo*, malgrado sua versão final fragmentada, ainda se apresenta como um romance suficientemente acabado. Em outras palavras, enquanto fragmento, *O processo* causa menos frustração que *O castelo*, cuja narrativa, após 25 capítulos – e 465 páginas na versão traduzida por Modesto Carone –, encerra-se no meio de uma frase. A mesma condição de obra inacabada possui *A construção*, porém trata-se de uma novela, ou seja, possui dimensões mais reduzidas.

*Na colônia penal* foi escrita no mesmo ano em que Franz Kafka iniciou a escritura de *O processo*, contudo, esta novela teve uma primeira versão acabada já no mês em que Kafka a escreveu, ou seja, em outubro de 1914. Ao contrário do romance, a novela foi publicada em vida, no ano de 1919, o que nos permite ter em mãos uma versão final de acordo com os depuros detalhistas do seu autor. É sabido, inclusive, que Franz Kafka não havia ficado satisfeito, até a véspera da publicação, com a parte final da novela, o que o obrigou a uma reformulação de última hora do texto para a apresentação ao editor.

De qualquer modo, a proximidade temática entre estas duas obras é explícita, o que levou Otto Maria Carpeaux a afirmar que “*A colônia penitenciária* é uma espécie de continuação de *O processo*”.<sup>504</sup> Pode-se afirmar que a gênese de ambos os textos é a mesma: a exploração literária do aparato punitivo. Em ambos os escritos alguém é condenado. Além disso, numa inversão tipicamente kafkiana, as duas narrativas são construídas a partir de uma subversão do universo onírico, à la Lewis Carroll: o aparato judiciário é colocado em funcionamento no momento em que ambos os personagens saem do sono<sup>505</sup>, num ambiente iluminado: em *Na colônia penal* há um sol a pino que marca a maior parte da novela e em *O processo*, o personagem é detido numa manhã em plena primavera. Há, portanto, a exposição do aparato judiciário à luz do dia e que permitirá, em ambos os casos, uma exploração da estrutura burocrática nos seus mínimos detalhes, em tramas literárias que representam a forma mais bem acabada do chamado estilo kafkiano. Tal estilo é garantido, fundamentalmente, pela narrativa sóbria que, mesmo quando descreve eventos violentos e atroz, mantém-se atrelada a uma escrita sem arroubos estilísticos, ou, dito de outro modo, permanece sendo uma linguagem cartorial.

Há, contudo, diferenças fundamentais entre as obras, principalmente porque os gêneros são diferentes e exigem diferentes realizações. O personagem principal do romance é Josef K., detido no come-

<sup>503</sup> Sobre a “fundamental inconclusão” dos textos de Franz Kafka, mencionada por Jorge Luiz Borges, conferir o Posfácio de Susana Kampff Lages para o romance *O desaparecido ou Amerika* [KAFKA, Franz (2003). *O desaparecido ou América*. (Tradução, notas e posfácio de Susana Kampff Lages). São Paulo: Editora 34, p. 271].

<sup>504</sup> CARPEAUX, Otto Maria (1942). Kafka e o mundo invisível. \_\_\_\_\_. *A cinza do purgatório – Ensaios*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, p. 153.

<sup>505</sup> No clássico juvenil de Lewis Carroll, *Alice no país das maravilhas*, o mundo estranho e mágico, confuso e fabuloso, também às voltas com poderes absolutos, abre-se para a personagem principal no momento em que esta cai no sono.

ço do romance; enquanto que o condenado na colônia é um personagem secundário, mesmo que imprescindível. No romance, há uma abundância de personagens secundários, realidade improvável no espaço *cênico* reduzido da novela. Quanto ao tempo relatado no romance, a ação transcorre em um ano, enquanto a novela condensa as ações no período de pouco menos de um dia. O espaço segue a estrutura básica do tempo: expandido no romance em inúmeros lugares e concentrado na novela a alguns pontos específicos. Além desses aspectos, a questão fundamental em ambas as tramas é o silenciamento da culpa, do crime, ou do pecado que levou Josef K. a sofrer o processo; enquanto que, no caso do condenado da novela, o seu crime está documentado e é esclarecido ao leitor, ao mesmo tempo em que é esclarecido para o personagem do viajante/explorador estrangeiro.

Centrando a análise nas estruturas formais da narrativa e, primeiramente atentando para a questão dos personagens, chama a atenção o fato de na novela *Na colônia penal* os personagens não terem nomes próprios. Todos eles são identificados com suas funções e não com nomes próprios: o viajante (*der Reisende*); o oficial (*der Offizier*); o condenado (*der Verurteilte*); o soldado (*der Soldat*); o antigo Comandante (*der frühere/alte Kommandant*) e o novo comandante (*der neue Kommandant*). Por outro lado, o aparelho singular que ocupa o centro da narrativa e da ilha possui partes que receberam nomes dados pelos habitantes do local:

Com o correr do tempo surgiram denominações populares para cada uma delas. A parte debaixo tem o nome de cama, a de cima de desenhador e a do meio, que oscila entre as duas, se chama rastelo.<sup>506</sup>

Tal aspecto não é, de modo algum, desprezível na narrativa, senão que se soma a uma série de outros aspectos para caracterizar a máquina como um ser quase vivente, tratado com carinho pelo oficial que a manuseia. Esta ausência de nomes para os personagens choca-se frontalmente com a abundância de nomes que pode ser encontrada no romance *O processo*. Os personagens no romance estão o tempo todo se apresentado ou sendo apresentados por outros personagens, exceção exemplar feita ao personagem do sacerdote, cuja análise feita anteriormente mostrou o quanto a ausência de nome próprio, no seu caso, correspondeu a uma valorização da função transcendental em detrimento de qualquer aspecto imanente.

Se no caso da novela o recurso à não nominação dos personagens tem a função de não desviar o foco do ser mais complexo da ilha – a máquina – num claro contraste com a existência puramente funcional dos personagens, no romance a abundância de nomes serve para caracterizar um mundo burocrático, onde todos são organizáveis em arquivos e cujas vidas podem ser, a qualquer momento, devassadas por alguma instância superior.

Um aspecto produtivo, ainda, pode ser encontrado na comparação entre a parábola *Diante da lei*, contada pelo sacerdote a Josef K. no penúltimo capítulo do romance, e a novela *Na colônia penal*: ambas as narrativas não dão nomes aos seus personagens. Desse modo, as narrativas possuem uma atmosfera que as aproxima das parábolas bíblicas e são aplicáveis a qualquer época.

Sobre os personagens é importante afirmar, ainda, que *Na colônia penal* eles têm um conhecimento geral da estrutura burocrática que rege as vidas na ilha prisional, enquanto que no romance, eles têm

<sup>506</sup> Imprensa do texto de Carone, p. 32.

“Es haben sich im Laufe der Zeit für jeden dieser Teile gewissermaßen volkstümliche Bezeichnungen ausgebildet. Der untere heißt das Bett, der obere heißt der Zeichner, und hier der mittlere, schwebende Teil heißt die Egge.”, p. 166).

conhecimentos fragmentados da organização do tribunal. Na colônia, ainda que o condenado não tenha ciência da sua condenação e do desenrolar da mesma, ele ocupa um posto na hierarquia que lhe permite conhecer a estrutura e a mesma situação parece ser a do soldado subordinado, que sabe muito bem a quem deve obedecer e sobre quem deve impor seu micro-poder. No romance, o detido Josef K. não tem conhecimento nem do delito que teria colocado em funcionamento a estrutura judiciária nem da organização geral da justiça. O narrador do romance apresenta, ainda, uma série de personagens que possui conhecimentos seccionados e limitados a sua função imediata e que, mesmo quando tentam aparentar algum tipo de conhecimento amplo da realidade do tribunal, como é o caso do advogado Huld, ao final constata-se que seu conhecimento era tão superficial quanto o de qualquer outro personagem. A consequência direta de tais realidades é que *Na colônia penal* o viajante/explorador tem uma visão ampla da realidade e pode expor algum tipo de interpretação da realidade à sua volta, o que redundará na reprovação por parte deste de todo o aparato judicial. No romance, pelo contrário, Josef K. não consegue entender ou fazer entender sua situação de maneira profunda, terminando seus dias na mesma ignorância fundamental do começo da história e levantando questões impossíveis de serem respondidas.

Quanto à questão do espaço, o narrador de *Na colônia penal*, apesar de não fornecer quase nenhum nome próprio, deixa pistas durante a narrativa que permitem situar espacialmente a mesma colônia. De fato, conforme já foi apontado anteriormente quando fizemos a análise e a interpretação da novela, há uma série de informações que o narrador deixa escapar durante a descrição da colônia e do que ali se passou. Apenas retomando alguns pontos fundamentais: trata-se de uma ilha, distante do continente, localizada nos trópicos, cuja colonização inseriu – ao menos entre os níveis hierárquicos superiores – a língua francesa. Além disso, a colônia possui, pelo menos, um povoado, um serviço religioso, prédios administrativos e espaços de convivência social.

Apesar das informações esparsas, a novela permite situar o espaço como um todo melhor do que o romance, pois muito menos é dito sobre a localização da cidade na qual vive Josef K. Pode-se afirmar fundamentalmente que se trata de uma cidade européia, com um centro no qual se situam os negócios comerciais e administrativos e uma periferia empobrecida. Neste espaço da cidade todas as estruturas da cidade moderna do começo do século XX estão presentes: bancos, hotéis, ruas, bairros, cafés, teatros, comércio, catedral. Contudo, sobre a localização da tal cidade em relação a algum outro ponto de referência, há um silêncio profundo por parte do narrador. Estes aspectos parecem demonstrar que o narrador de *Na colônia penal* fez questão de demarcar a distância entre o fato narrado e a Europa. De fato, o oficial aponta para o viajante/explorador exatamente este tipo de contraste ao sugerir que a discordância deste último em relação aos métodos aplicados na colônia seria uma consequência de sua origem européia<sup>507</sup>. O narrador, em *O processo*, não tem tal preocupação – some-se a isso o fato de o romance não ter sua forma acabada, chegando a nós como um fragmento – provavelmente porque a descrição da cidade seria suficientemente clara para um seu hipotético leitor. Em outras palavras, a cidade descrita em *O processo*, com seus labirintos burocráticos, sua descrição torturante de corredores e de construções na periferia e sua catedral poderia estar correspondendo à própria cidade natal de Franz Kafka. Desse modo, a colônia distancia-se dos olhos do leitor e, quando este busca identificá-la com alguma realidade, o faz desde um ponto de vista mítico e distante. A cidade de Josef K., ao contrário, apesar do aparente absurdo de seu processo, é o espaço da cidade moderna. A consequência direta disso é a possibilidade de identificação entre o homem moderno e Josef K., pois o pesadelo burocrático do protagonista passa a corresponder à realidade circundante de maneira muito clara.

<sup>507</sup> Cf. Imprinta do texto de Carone, p. 52 e KAFKA, Franz. *In der Strafkolonie*. p. 183.

Da mesma forma que o espaço, a categoria temporal é limitada pelo uso dos diferentes gêneros nas narrativas kafkianas: na novela tudo é concentrado em algumas horas e no romance a narrativa dilata-se em um ano da vida de Josef K. A categoria temporal, contudo, presta-se para uma análise produtiva da própria atmosfera presente nas narrativas, pois, de um lado, a extrema concentração presente em *Na colônia penal* coaduna-se perfeitamente com a estrutura de um relatório de inspeção, conforme poderia ser classificada a visita do viajante/explorador à colônia. Por outro lado, a duração de um ano permite a identificação do romance biográfico de Josef K. com um diário, no qual minúcias de um processo estariam sendo descritas.

Enquanto uma elaboração relatorial, a novela pode ser entendida como o resultado final dos esboços feitos pelo viajante/explorador que visita países e lugares distantes “com o único intuito de observar e não, de forma alguma, para mudar procedimentos judiciais estrangeiros”<sup>508</sup>. O personagem, portanto, utiliza seu tempo para ver e ouvir com a intenção de conhecer a realidade do outro, pois é na qualidade de viajante que ele desembarca na colônia, conforme o identifica o original alemão – *der Reisende* –, termo que se perde tanto na tradução de Torrieri Guimarães, quanto na de Modesto Carone, que traduzem o termo como “explorador”. A gênese de tal escritura pode ser encontrada, sem prejuízo da qualidade literária e de sua independência em relação ao entorno, na experiência profissional de Franz Kafka que, como funcionário de uma instituição burocrática de seguros do trabalhador, tinha como função elaborar relatórios sobre acidentados.

O texto biográfico *O processo* não possui, de modo algum, os intuitos apresentados pelo viajante/explorador, pois o protagonista do romance não se esmera em conhecer o que lhe é estranho. Além disso, o comprometimento do protagonista com o processo é repreensível, já que ele distrai-se o tempo todo, busca satisfações imediatas e não segue os conselhos que lhe são dados. A estrutura geral do texto lembra uma elaboração feita em cima de um diário, ou seja, os passos do processo parecem ter sido anotados paulatinamente durante o espaço de tempo de um ano. De fato, o romance soa, no seu conjunto, como uma elaboração *a posteriori* em cima de anotações escritas no decorrer de um determinado texto. Novamente tal constatação encontra eco na vida do escritor Franz Kafka, pois é sabido que ele descrevia em detalhes as suas experiências pessoais em diários.

O resultado da elaboração dos textos nos gêneros acima mencionados incide diretamente sobre o tema da violência. A novela possui uma propensão para o abjeto, pois o narrador realista não poupa os leitores de descrições detalhadas do processo punitivo em curso na ilha: perfurações no corpo, sangue, dejetos e vômitos são expostos sem nenhuma cerimônia. O leitor é convidado a viajar para a ilha na presença do “grande pesquisador do Ocidente”<sup>509</sup> (p. 53) e este, enquanto modelo de um cientista moderno, não tem nenhum constrangimento em descrever a violência que ele viu da maneira mais crua possível. O romance, ainda que possua descrições de violências – entre elas a tortura e a execução – não as faz de uma maneira detalhada, senão que as apresenta em poucas palavras. Por outro lado, o leitor é convidado a devassar a vida do protagonista, como se estivesse tendo acesso ao seu diário mais íntimo, no qual sua puerilidade, juntamente com o seu processo, salta aos olhos.

Levando em conta o objetivo de nossa tese, ou seja, demonstrar que houve uma relação estreita

<sup>508</sup> Cf. Imprinta do texto de Carone, p. 46-47 e “...den er reise nur mit der Absicht zu sehen und keinesweges etwa, um fremde Gerichtsverfassungen zu ändern.” (KAFKA, Franz. *In der Strafkolonie*. p. 178).

<sup>509</sup> Cf. Imprinta do texto de Carone, p. 53 e “Ein großer Forscher des Abendlandes” (KAFKA, Franz. *In der Strafkolonie*. p. 184).

entre o momento histórico brasileiro da ditadura militar e as edições e re-edições dos textos kafkianos, representando um primeiro *boom* das obras do autor no Brasil, a comparação das duas obras de Franz Kafka corresponde a um passo decisivo em direção à confirmação de nossa hipótese de trabalho. Conforme demonstramos e investigamos, é um fato registrado pela grande imprensa a apropriação do romance mais conhecido de Franz Kafka por parte de intelectuais e críticos do momento político em foco em nosso trabalho. A novela kafkiana, citada por este viés com menos frequência, representa, por outro lado, uma leitura produtiva levando em conta as relações possíveis entre a descrição feita pelo narrador kafkiano e a realidade sócio-cultural-política do Brasil, de acordo com a análise e interpretação levadas a cabo anteriormente. Conforme argutamente percebeu Otto Maria Carpeaux, há uma proximidade temática nas duas narrativas, o que também permite, em nosso caso, uma leitura complementar de ambas para a reflexão sobre o momento histórico brasileiro por nós abordado. A diferença de gêneros pode ser uma justificativa para que o romance tenha sido mais frequentemente utilizado para relacionar a ditadura militar brasileira com a obra literária, pois a descrição da situação vivida por Josef K., feita com mais vagar, permite uma gama maior de possibilidades de abordagem do texto. Por outro lado, a descrição do ambiente feito na novela permitiria aproximações do *locus horrendus* com a idéia de um paraíso corrompido, realidade amplamente plausível quando pensamos no Brasil – paraíso tropical – sendo dominado e controlado com mãos de ferro por mandatários de torturadores e executores.





## Conclusão

Depois de termos examinado conceitos de violência trabalhados por Walter Benjamin, Hannah Arendt e Michel Foucault; depois de termos mostrado que, entre outros, Hannah Arendt, Theodor Adorno e Günter Anders relacionaram as obras de Franz Kafka, com um especial enfoque sobre em *Na colônia penal* e n' *O processo*, com aspectos da ditadura de Hitler, tanto quanto vários outros críticos relacionaram a ditadura soviética com os mesmos textos kafkianos; depois que pusemos em evidência testemunhos brasileiros que leram Kafka pensando na ditadura civil-militar vigente no Brasil; e depois que apresentamos uma releitura da violência nas obras supracitadas, colocando em realce, agora que há um razoável distanciamento dos acontecimentos, certas correspondências entre realidade ficcional e realidade brasileira da época da ditadura civil-militar, pode-se afirmar que, entre outras motivações possíveis, o interesse exponencial pela obra de Kafka durante o recorte temporal em pauta, manifestado através do surgimento de várias traduções, re-traduções, e reedições da obra traduzida do escritor aqui estudado, deveu-se também e, talvez sobretudo, ao fato de que a leitura destas obras funcionou como um filtro ou um instrumento tradutor a dar sentido a uma realidade nova que se instalava no país.

Enquanto nos estudos de Foucault encontramos a fundamentação teórica que permitiu a reflexão sobre o sistema prisional e punitivo, ambos presentes nas obras escolhidas como *corpus* desta investigação, servimo-nos dos conceitos de violência formulados nos textos de Benjamin e Arendt para colocar em evidência noções de legitimidade ou de ilegitimidade do recurso à violência exercido pelo Estado, ou seja, a própria implicação ética em tal uso. A reflexão benjaminiana, por exemplo, encaminha uma crítica do uso concreto da violência a partir de várias exemplificações, entre elas, a do aparato policial, entendido como infame pelo papel a que se presta. O pensamento arendtiano oferece uma via produtiva para a reflexão sobre as origens do totalitarismo, levando em conta a questão do uso concreto da violência, ancorada nas estruturas das ditaduras nazista e soviética. O tema da utilização da violência por parte do Estado é central para um entendimento das tramas que se desenvolvem em *Na colônia penal* e n' *O processo*. Conforme evidenciamos em nossa interpretação das obras kafkianas, a implicação ética da utilização da violência faz-se presente tanto na condenação dos métodos praticados na colônia, por parte do viajante/explorador da novela, quanto na do protagonista Josef K., no seu evidente desprezo pelo aparato judicial no qual é lançado. A infâmia da estrutura policial é manifesta também em ambos os textos kafkianos: na colônia, por trás de uma aparente polícia-justiça indubitável, existe uma burocracia engessada, cujos agentes cometem pequenos delitos e não são capazes de uma reflexão ética sobre a legitimidade de seu trabalho; no processo do personagem Josef K., também existe espaço para pequenos delitos por parte dos funcionários da polícia-justiça que, tanto quanto o oficial da colônia penal, apenas cumprem o que lhes é ordenado sem qualquer tipo de reflexão ética. Essa incapacidade de uma reflexão ética sobre os próprios atos, que se faz presente em ambos os textos kafkianos, nos quais os agentes da polícia-justiça simplesmente cumprem a ordem dada, sem saber direito de onde ela provém e qual o seu sentido, encontra no personagem histórico Otto Adolf Eichmann o seu modelo mais bem acabado, analisado detidamente por Arendt e por nós colocado em paralelo com as situações literárias kafkianas, em especial quando nos dedicamos à descrição da figura do oficial em *Na colônia penal*.

Por outro lado, o estudo e a aplicação do método formal de análise e de interpretação literária permitiu uma abordagem dos textos, na qual a violência foi colocada em realce, não apenas tendo em vista os eventos violentos descritos, mas também considerando a estrutura profunda da obra de arte

literária levada a cabo por Franz Kafka. Tal abordagem soma-se à imprescindível contribuição teórica de Antonio Candido e de sua preocupação em atualizar o texto literário na realidade histórica daqueles que o lêem, pondo em relevo as funções da literatura (psicológica, educativa e de conhecimento do mundo e do ser).

Conforme se mostrou no capítulo II, ao se tratar da recepção das obras kafkianas tendo como parâmetro a ditadura nazista e a ditadura soviética, Walter Benjamin – a partir de conversas com Bertolt Brecht – e Hannah Arendt, entre outros, estabeleceram relações entre esta violência *real* e a configurada nas obras de Kafka, para conseguirem perceber o grau até então inédito da violência praticada durante os anos do governo e da ditadura de Hitler.

Benjamin é levado a pensar a existência dos campos de concentração no fim da primeira metade da década de 1930 – ainda não transformados exclusivamente em locais de execução em massa – em paralelo com as descrições de *O processo*, pois o que aí se descreve literariamente podia se ver nas ações da Gestapo. Ou seja, a invasão sem justificativas da vida privada e o controle absoluto do cotidiano do condenado. Arendt relaciona as obras kafkianas com a situação do povo judeu, pois tanto quanto os personagens kafkianos são aniquilados por uma estrutura burocrática, violenta e sem saídas, também o povo judeu fora exterminado pela moenda tecnicista do Nacional-Socialismo. Completando a leitura política feita em língua alemã, mostramos o quanto a literatura kafkiana serviu para nomear a situação vivida por incontáveis cidadãos que foram esmagados pela ditadura instaurada pelos soviéticos, incluindo aí o destino de uns tantos conterrâneos de Kafka. A crítica às duas ditaduras foi feita principalmente à distância dos fatos ou posteriormente aos mesmos, como uma consequência direta da censura vigente. Exemplos claros são os estudos apresentados pelos críticos marxistas em seminários ocorridos na Áustria ou produzidos na República Federal Alemã, bem como aqueles surgidos após 1989 e, levando em conta a ditadura de Hitler, a crítica feita por Arendt, na primeira metade da década de 1940, quando ela residia nos Estados Unidos, e os inúmeros estudos surgidos a partir dos anos cinquenta, entre eles os textos fundamentais de Theodor Adorno e de Günter Anders. Quando a imprensa brasileira, ou indústria livreira, trazem ao conhecimento do público nacional tais críticas que estabelecem relações entre a obra de Kafka e as ditaduras nazista e soviética, oferecem ao leitor a possibilidade da tessitura de mais uma outra relação com a ditadura brasileira. Tais críticas têm, neste trabalho, a função precípua de legitimar o pressuposto fundamental de nossa tese: a utilização das traduções dos textos kafkianos como uma forma de ler realidades políticas violentas que se manifestaram no Brasil no final dos anos sessenta e na década de setenta.

No Capítulo III, ou seja, naquele dedicado aos testemunhos brasileiros de uma possível relação entre a leitura das obras de Kafka e a compreensão da violência embutida na ditadura instaurada no Brasil, colocamos em evidência que, realmente, os textos traduzidos de Kafka eram lidos como representações do absurdo da nova situação instalada no país após 1964.

Na recepção reprodutiva, por exemplo, mostrou-se que as traduções das obras kafkianas selecionadas como *corpus* desta investigação, e de modo especial a do romance *O processo*, conheceram um *boom* exatamente nos anos de chumbo da ditadura. O número das traduções, re-traduções e reedições do romance e da novela, ambos os textos permeados de situações de violência, atesta o grau crescente do interesse por tais obras no Brasil, dominado pela burocracia do Estado e pelos desmandos autoritários. Dito de outro modo, era como se o *novo* cotidiano brasileiro achasse tradução, ou encontrasse um espelho nos textos kafkianos traduzidos, permitindo aos leitores a construção de um sentido, de uma possível (in)compreensão para o entorno, absolutamente necessário e vital à existência humana.

Na recepção crítica, expôs-se que as relações entre a obra kafkiana e a situação política brasileira surgem, primeiro, de maneira tímida e indireta no final dos anos sessenta e no começo dos anos setenta, com a notável exceção do texto de Antonio Candido “A verdade da repressão”, que mostra de maneira inequívoca as conexões entre a polícia-justiça kafkiana e a polícia-política brasileira que liquidava física e moralmente aqueles que, porventura, caíssem em suas malhas. Considerando-se que a censura mais pesada sobre a grande imprensa brasileira entra em vigor a partir do ano de 1968, percebe-se, de novo, a utilidade dos textos traduzidos de Kafka, agora relacionados com a censura que sofrem na União Soviética, na denúncia oblíqua da própria censura no Brasil, conforme já apontado no capítulo III, o que, em termos de mercado, funcionava como um chamariz para o público brasileiro. Além disso, as conexões entre as traduções das obras de Kafka e a realidade brasileira do período da ditadura militar ganham cada vez mais espaço na imprensa à medida que, suspensa a censura, a abertura política vai paulatinamente se concretizando, isto é, tanto o romance *O processo* como a novela *Na colônia penal* passam a ser reiteradamente colocados em paralelo com a situação política dos anos anteriores, com a nota fundamental de que a situação do personagem principal do romance kafkiano, Josef K., tornara-se emblemática do que se convencionou chamar situação kafkiana.

Na recepção produtiva, tanto o romance de Érico Veríssimo, *Incidente em Antares*, quanto o de Moacyr Scliar, *Os leopardos de Kafka*, fazem alusão à atmosfera típica da literatura kafkiana e descrevem a situação política brasileira fazendo menção direta a Franz Kafka e à sua obra, sendo que no primeiro caso, é mister lembrar que o texto é publicado no Brasil no ano de 1971 e, provavelmente, passa despercebido da censura por se tratar de uma narrativa de realismo fantástico e, talvez, por estar o nome consagrado de Érico Veríssimo ligado a romances regionalistas. Contudo, o ambiente ficcional aí descrito corresponde ao próprio Brasil do final dos anos sessenta e do começo dos anos setenta: tortura e morte de preso político, censura, denúncias e exílio. Tais realidades, conforme se pode verificar na parte final do capítulo III, são descritas numa linguagem que busca paralelos com a literatura de Franz Kafka (um realismo no qual as descrições do abjeto, do violento e do fantástico são feitas com grande naturalidade). Além disso, o local no qual os moradores intelectualizados da cidade se reúnem para discutir temas da atualidade tem exatamente o nome *Kafé Kafka*.

O texto de Moacyr Scliar, uma quixotesca aventura de um comunista, iniciada no Leste Europeu e encerrada no Sul do Brasil, insere-se no contexto amplo de uma reflexão sobre a ditadura ditadura civil-militar brasileira, ou as ditaduras em geral, já que também aí se faz presente a perseguição aos judeus na Europa. Também neste texto, já escrito sob a aura de um tempo de liberdade de expressão no Brasil, expõe às claras realidades da ditadura militar brasileira, tais como: detenção arbitrária, tortura, perseguição política e autoritarismo. E, no caso de Scliar, há um outro componente essencial, que é o de estar ele criando em ficção um tempo e uma realidade que lhe são bastante íntimos: o Brasil da sua juventude do final dos anos sessenta, bem como a cultura e tradição judaicas aí vigentes.

Hoje, passados vinte anos da ditadura civil-militar brasileira, portanto, a uma distância que permite voltar aos fatos e começar a entendê-los melhor, abre-se espaço para uma releitura de Kafka em nosso país. Tal como os críticos da ditadura nazista (para ficar apenas com este exemplo) o leram para achar um sentido, para compreenderem a violência desenvolvida durante o domínio do Nacional-Socialismo Alemão, assim também o releemos, através das traduções brasileiras, para destrincharmos imbricações entre os dois fenômenos.

Levando em conta a burocracia da ditadura civil-militar brasileira, com sua infinidade de papéis,

os corredores escuros do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e a impossibilidade de localizar os *desaparecidos* do regime, podemos nos lembrar da situação atormentada de Josef K. na sua sempre frustrada tentativa de entender e de intervir no próprio processo e na sua morte em um lugar ermo, longe dos olhos de uma sociedade silenciada. A tortura praticada sob anuência do Estado brasileiro também possui algo da técnica elaborada da colônia kafkiana – apesar de Moacyr Scliar afirmar que ela era muito *grossa e burra* para ser chamada de kafkiana –, na qual todos os cálculos são feitos para que o sofrimento perdure durante o máximo de tempo possível, numa elaboração que, tanto realça o masoquismo do torturador, quanto a absoluta impossibilidade de ação da vítima. A estrutura hierárquica que forjou no Brasil há muitos anos a expressão “Você sabe com quem está falando” é uma realidade, tanto no romance quanto na novela, nos quais os personagens usam e abusam do micro-poder, que lhes é concedido, embora tenham acesso limitado à estrutura mesma do poder. Numa espiral sem fim, os que outorgam algum tipo de poder aos seus inferiores também obedecem aos hierarquicamente superiores, mesmo desconhecendo o fim último de suas ações.

Os paralelos que fizemos entre as obras de Franz Kafka e situações concretas da política violenta praticada no Brasil nos anos sessenta e setenta são, portanto, uma consequência tanto da potencialidade dos textos, conforme investigamos nos estudos formais, realizados no capítulo IV, quanto dos testemunhos das recepções reprodutiva, crítica e produtiva que tiveram espaço no Brasil a partir das primeiras traduções do romance *O Processo* (1964) e da novela *Na colônia penal* (1965). É possível que, aqui, também caiba o epíteto “profético” para tais datas, tendo em vista o papel que tiveram tais publicações no cenário literário e político brasileiro, com todas as implicações teóricas que envolvem tal expressão no contexto da recepção da obra de Franz Kafka e que apresentamos no capítulo II.

Portanto, por tudo o que foi mostrado nesta investigação, fica demonstrado que há relações entre o fato de ter havido um *boom* de traduções, de retraduações e de reedições de traduções esgotadas das obras de Franz Kafka justamente no final dos anos sessenta e na década de setenta do século XX, um tempo considerado como os anos de chumbo da ditadura civil-militar do Brasil. Esse *boom* comprova o interesse exponencial pela obra do autor no período de tempo assinalado: Tais textos traduziam na forma ficcional algo que havia sido ou estava sendo silenciado na linguagem cotidiana. Tais narrativas apresentavam um sentido à nova realidade que se implantava no Brasil e, portanto, ajudavam a compreender a irracionalidade do que estava acontecendo, já que, em certa medida, espelhavam o clima político-social do país.

Os leitores das obras *O processo* e *Na colônia penal* de Franz Kafka na segunda metade dos anos sessenta e durante os anos setenta no Brasil – os quais devem ser identificados como a elite cultural brasileira, visto que, conforme afirma Antonio Candido, “nossa sociedade iníqua” impede a “difusão de produtos culturais eruditos e refinados” – encontravam aí a possibilidade para dar nome para uma realidade ainda inominada e o nome precisava ser novo para representar uma tal nova realidade.

Observando o Brasil, que outrora fora o paraíso perdido e reencontrado dos viajantes das grandes descobertas d’além mar, transformado, no recorte temporal em pauta, em uma terra de desmandos, onde os grandes oprimiam não só os pequenos e os pobres, mas agora também os críticos e os intelectuais (talvez no pequeno exílio de uma biblioteca ou vagando em algum outro país), em espirais burocratizadas de poder, pode-se afirmar, tal como haviam feito Kurt Tucholsky, Bertolt Brecht, Klaus Mann, Max Brod, Hannah Arendt, Günter Anders, Theodor Adorno e tantos outros a respeito do III Reich e da União Soviética: A ditadura civil-militar brasileira tinha algo de kafkiano.

# Bibliografia

## Fontes Primárias

### Obras de Franz Kafka

- KAFKA, Franz (1998a). *Gesammelte Werke in Acht Bänden. Herausgegeben von Max Brod*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- \_\_\_ (1999). *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa – Original Fassung. (Kritische Ausgabe, herausgegeben von Jürgen Born, Gerhard Neuman, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit)*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- \_\_\_ (1990). *Der Proceß* (in der Fassung der Handschrift, Nachwort von Reiner Stach). Frankfurt am Main: S. Fischer.
- \_\_\_ (1939). *El proceso*. (Tradução para o espanhol de Vicente Mendivil). Buenos Aires: Losada.
- \_\_\_ (1958). O artista do trapézio. In: *Maravilhas do conto alemão*. (Organização: Diaulas Riedel, Introdução e Notas: Edgard Cavalheiro, Seleção: Albert H. Widmann). São Paulo: Cultrix, 2ª edição.
- \_\_\_ (1964). *O processo*. (tradução de Torrieri Guimarães). São Paulo: Livraria Exposição do Livro.
- \_\_\_ (1965). *A colônia penal*. (tradução de Torrieri Guimarães). São Paulo: Livraria Exposição do Livro.
- \_\_\_ (1966). *Os melhores contos de Kafka*. (tradução de A. Serra Lopes). São Paulo: Arcádia.
- \_\_\_ (1969). *A metamorfose / Na colônia penal / O artista da fome*. (Traduções de Brenno Silveira, Leandro Konder e Eunice Duarte). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- \_\_\_ (1971). *O processo*. (tradução de Marques Rêbello). Rio de Janeiro: Tecnoprint.
- \_\_\_ (1977). *O processo*. (tradução de Manoel Paulo Ferreira e Syomara Cajado). São Paulo: Circulo do Livro.
- \_\_\_ (1989). *Na colônia penal*. \_\_\_. *Nas galerias*. (Tradução de Flávio R. Kothe). São Paulo: Estação Liberdade.
- \_\_\_ (1997a). *A metamorfose*. (tradução de Modesto Carone). São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_ (1997b). *Carta ao pai*. (tradução de Modesto Carone). São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_ (1997c). *O processo*. (tradução de Modesto Carone). São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_ (1998b). *O veredito/Na colônia penal*. (tradução de Modesto Carone). São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_ (1998c). *Um artista da fome/A construção*. (tradução de Modesto Carone). São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_ (1999a). *Um médico rural*. (tradução de Modesto Carone). São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_ (1999b). *Contemplação/O fogueiro*. (tradução de Modesto Carone). São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_ (2000). *La metamorfosis y otros relatos*. (Introdução de Jordi Llovet e tradução para o espanhol de Jorge Luis Borges). Espanha: Editorial Planeta.
- \_\_\_ (2000). *O castelo*. (Tradução de Modesto Carone). São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_ (2002). *De duas cartas de Kafka à sua Irmã Elli sobre a educação de crianças*. (Tradução de Eduardo Brito, Enrique Mandelbaum e Belinda Mandelbaum). *Psicologia USP* 13 (2): p. 135-141.
- \_\_\_ (2002). *Narrativas do espólio*. (Tradução de Modesto Carone). São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_ (2003). *O desaparecido ou Amerika*. (Tradução, notas e posfácio de Susana Kampff Lages). São Paulo: Editora 34.

## Fontes Secundárias

### Textos sobre Kafka e sua literatura

- ADAMZIK, Sylvelie (1992). *Kafka. Topographie der Macht*. Frankfurt am Main: Stromfeld/Roter Stern.
- ADORNO, Theodor (1998). Anotações sobre Kafka. \_\_\_. *Prismas. Série Temas*. São Paulo: Ática, p. 239-270.
- AGAMBEN, Giorgio (2002). Forma de lei. \_\_\_. *Homo sacer: O poder soberano e a vida nua I*. (Tradução de Henrique Burigo). Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 57-69.
- ANDERS, Günter (1969). *Kafka: Pró e contra*. (Tradução de Modesto Carone). Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva.
- ARENDRT, Hannah (1999). Walter Benjamin: 1892-1940. \_\_\_. *Homens em tempos sombrios* (Tradução de Denise Bottmann). São Paulo: Companhia das Letras, p. 133-176.
- ARENDRT, Hannah (2000). Die verborgene Tradition. \_\_\_. *Die verborgene Tradition: Essays*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag, p. 68-78.
- ARENDRT, Hannah (2000). Franz Kafka. \_\_\_. *Die verborgene Tradition: Essays*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag, p. 104-105.

- ARNOLD, Ludwig Heinz (Org.) (1994). *Text + Kritik – Franz Kafka*, Sonderband - VII/94, München: Edition text + kritik GmbH.
- BAHR, Ehrhard (1980). Kafka und der Prager Frühling (publicado originalmente em 1970 a partir de uma versão em inglês traduzida por Frank Schnur). In: POLIZTER HEINZ (org.). *Franz Kafka*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 516-538.
- BATAILLE, Georges (1989). Kafka. \_\_\_\_\_. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM.
- BENJAMIN, Walter & SCHOLEM, Gershon (1993). *Correspondência*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- BENJAMIN, Walter (1985). Franz Kafka: A propósito do décimo aniversário de sua morte. \_\_\_\_\_. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras Escolhidas – Volume I). São Paulo: Brasiliense.
- BLANCHOT, Maurice (1991). *De Kafka a Kafka*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica.
- BOGDAL, Klaus-Michael (organizador) (1993). *Neue Literaturtheorien in der Praxis: Textanalysen von Kafka, Vor dem Gesetz*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- BORGES, Jorge Luis (1998). Franz Kafka: América, relatos breves. \_\_\_\_\_. *Biblioteca personal*. Barcelona: Alianza Editorial.
- BORGES, Jorge Luis (1998). Franz Kafka: La metamorfosis. \_\_\_\_\_. *Prólogo con un prólogo de prólogos*. Barcelona: Alianza Editorial.
- BORN, Jürgen (1980). Vorahnungen bei Kafka?. In: *Literatur und Kritik*: **141**: p. 22-28, Februar.
- BORN, Jürgen (1990). *Kafkas Bibliothek. Ein beschreibendes Verzeichnis. Mit einem Index aller in Kafkas Schriften erwähnten Bücher, Zeitschriften und Zeitschriftenbeiträge. Zusammengestellt unter Mitarbeit von Michale Antreter, Waltraud John und Jon Shepherd*. Frankfurt am Main: S. Fischer, Verlag.
- BORN, Jürgen (2000). Kafkas Roman „Der Prozeß“ Das Janusgesicht einer Dichtung. In: \_\_\_\_\_. „Das zwei in mir kämpfen...“ und andere Aufsätze zu Franz Kafka. Furth im Wald: Vitalis.
- BORN, Jürgen (org.) (1983). *Franz Kafka Kritik und Rezeption 1924 – 1938*. Frankfurt am Main: S. Fischer, p. 89-134.
- BRADBURY, Malcom (1989). Franz Kafka. \_\_\_\_\_. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BRECHT, Bertolt (1993). Werke – Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knop, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller) – Band 22. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, p. 37-38.
- BROD, Max (1962). *Franz Kafka, eine Biographie*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- BROD, Max (1989). Franz Kafkas Glauben und Lehre (1948). \_\_\_\_\_. *Über Franz Kafka*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, p. 273ss.
- CAMUS, Albert (s/d). A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka. \_\_\_\_\_. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Lisboa: Livros do Brasil.
- CANDIDO, Antonio (1980). A verdade da Repressão. \_\_\_\_\_. *Teresina etc*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. [Cf. também:
- CANDIDO, Antonio (1972). A verdade da repressão – *Opinião*, **11**(I): p. 15-22; CANDIDO, Antonio (1991). A verdade da repressão – *Revista da USP* (Dossiê Violência), **9**: p. 27- 30].
- \_\_\_\_ (1990). Quatro esperas: Segunda: na Muralha. *Novos Estudos CEBRAP* **26**: p. 53-56.
- CAPUTO-MAYR, Maria Luise & HERZ, Julius Michael (2000). *Franz Kafka – Internationale Bibliographie der Primär- und Sekundärliteratur – Eine Einführung* (2., erweiterte und überarbeitete Auflage). 2 volumes (Band I: *Bibliographie der Primärliteratur 1908-1997 e Band II: Kommentierte Bibliographie der Sekundärliteratur 1955-1997*). München: K. G. Saur.
- CARONE, Modesto (1996). A construção de Kafka. *Praga – Revista de Estudos Marxistas* **1**: p. 99-103.
- CARPEAUX, Otto Maria (1994). *Literatura alemã*. São Paulo: Nova Alexandria.
- \_\_\_\_ (1942). Franz Kafka e o mundo invisível. \_\_\_\_\_. *A Cinza do purgatório*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil.
- \_\_\_\_ (1956). *História da literatura ocidental* – Vol. VII. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 3466-3471.
- \_\_\_\_ (1960). *Livros na mesa – Estudos de crítica*. Rio de Janeiro: Livraria São José.
- DIETZ, Ludwig (1982). *Franz Kafka – Die Veröffentlichungen zu seinen Lebzeiten (1908-1924) – Eine textkritische und kommentierte Bibliographie*. Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag.
- ETKIND, Efim (1978). Franz Kafka in Sowjetischer Sicht. In: David, Claude (org.) *Franz Kafka – Themen und Problemen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, p. 229-237.
- FINGERHUT, Karlheinz (1996). *Kafka für die Schule*. Berlin: Volk und Wissen Verlag.
- FLOCKEN, Heinz-Peter (1991). *Der 'Lüstling des Entsetzens' – Franz Kafkas Protokolle der Macht*. (Tese de Doutorado). Düsseldorf: Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.
- GARAUDY, Roger (1978). Kafka und die Entfremdung. In: CAPUTO-Mayr, Marie Luise (org.). *Franz Kafka – Eine Aufsatzsammlung nach einem Symposium in Philadelphia*. Berlin: Agora Verlag, p. 170-180.
- GLISOVIC, Dusan (1996). *Politik im Werk Kafkas*. Tübingen: Francke Verlag.

- GOLDSTÜCKER, Eduard (1993). Warum hatte die Kommunistische Welt Angst vor Franz Kafka? In: WINKLER, Norbert & KRAUS, Wolfgang (org.). *Franz Kafka in der kommunistischen Welt – Kafka-Symposium 1991, Klosterneuburg*. (Schriftenreihe der Franz Kafka-Gesellschaft 5). Wien: Böhlau Verlag, p. 21-31.
- GREENBERG, Martin (1971). *The terror of art: Kafka and modern literature*. London: Andre Deutsch.
- GRÜBEL, Rainer (2002). Wert, Kanon und Literatur. In: ARNOLD, Heinz Ludwig & DETERING, Heinrich (org.) *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: DTV, p. 601-622.
- HEINTZ, Günter (1979) (org.). *Zu Franz Kafka: Interpretationen*. Stuttgart: Klett-Cotta, p. 84-106.
- HEISE, Eloá (1996). Estilo/estilos da literatura alemã do século XX. In: RÖHL, Ruth (org.) – *A expressão da modernidade no século XX*. São Paulo: FFLCH/USP, p. 7-13.
- HIEBEL, Hans Helmut (1989). *Die Zeichen des Gesetz: Recht und Macht bei Franz Kafka*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- HIEBEL, Hans Helmut (1989). *Die Zeichen des Gesetzes: Recht und Macht bei Franz Kafka* (2., korrigierte Auflage). München: Wilhelm Fink Verlag.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de (1996). Kafkiana – I, II e III (Conclusão). \_\_\_\_\_. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária II – 1945 – 1959*. São Paulo: Companhia das Letras.
- HOLTHUSEN, Hans Egon (1951). *Der unbehauste Mensch – Motive und Probleme der Modernen Literatur*. München: R. Piper & Co. Verlag.
- JANOUCHE, Gustav (1951). *Gespräche mit Kafka*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- [JANOUCHE, Gustav (1983). *Conversas com Kafka*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.]
- JARMATZ, Klaus Dr. (1970). Vorwort *Kritik in der Zeit*. In: JARMATZ, Klaus Dr. und allii. *Kritik in der Zeit – Der Sozialismus – seine Literatur – ihre Entwicklung*. Mitteldeutscher Halle (Saale) Verlag, p.13-84.
- KAMPPF-LAGES, Susana (2002). Von der Unmöglichkeit, Kafka zu übersetzen: Überlegungen zur brasilianischen Übersetzung von Kafkas amerikanischem Roman ins Portugiesische. In: Vários. *Germanistentreffen Deutschland – Argentinien, Brasilien, Chile, Kolumbien, Kuba, Mexiko, Venezuela (8. – 12.10.2001) – Dokumentation der Tagungsbeiträge*, Bonn.
- KAMPITS, Peter (1980). Phophtie und Sprache im Werk Franz Kafkas. In: *Literatur und Kritik*: **141**: p. 14-21, Februar.
- KARST, Roman. (1980). Die Realität des Phantastischen und die Phantasie des Reales Kafka und Gogol. In: *Literatur und Kritik*: **141**: p. 28-39, Februar.
- KISS, Endre (1993). Kafkaesk (Die Bedeutung eines Wortes im real existierenden Sozialismus oder Franz Kafkas Prozeß gegen Josef St.). In: WINKLER, Norbert & KRAUS, Wolfgang (org.). *Franz Kafka in der kommunistischen Welt – Kafka-Symposium 1991, Klosterneuburg*. (Schriftenreihe der Franz Kafka-Gesellschaft 5). Wien: Böhlau Verlag, p. 46-61.
- KONDER, Leandro (1979). *Kafka: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- KROLOP, Kurt (1997). Kafka als Prophet? In.: KRAUS, Wolfgang & WINKLER, Norbert (org.). *Das Phänomen Franz Kafka (Vorträge des Symposiums der Österreichischen Franz Kafka-Gesellschaft in Klosterneuburg im Jahr 1995)*. Praga: Vitalis, p. 127-137.
- KUNDERA, Milan (2000). Quinta parte: En alguna parte ahí detrás. \_\_\_\_\_. *El arte de la novela*. Barcelona: Fabula Tusquets.
- KURELLA, Alfred (1970). Der Frühling die Schwalben und Franz Kafka – Bemerkungen zu einem literaturwissenschaftlichen Kolloquium (publicado originalmente em 1963). In: JARMATZ, Klaus Dr. und allii (1970). *Kritik in der Zeit – Der Sozialismus – seine Literatur – ihre Entwicklung*. Halle (Saale) Mitteldeutscher Verlag, p. 532-544.
- LANGENBRUCH, Theodor (1978). Eine Odyssee ohne Ende: Aufnahme und Ablehnung Kafkas in der DDR. In: CAPUTO-Mayr. Marie Luise (org.). *Franz Kafka – Eine Aufsatzsammlung nach einem Symposium in Philadelphia*. Berlin: Agora Verlag, p. 157-169.
- LESSA, Giane da Silva Mariano (2000). O processo. *Caderno de Letras: Revista do Departamento de Letras Anglo-Germânicas*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, **15**: p. 88-91.
- \_\_\_\_ (2002). “O processo” de Kafka – uma denúncia atual. *Caderno de Letras: Revista do Departamento de Letras Anglo-Germânicas*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, **16**: p. 264-267.
- LEVIN, David Michael (2001). The embodiment of the categorical Imperative: Kafka, Foucault, Benjamin, Adorno and Levinas. *Philosophy & Social Criticism*, London **27** (4): p. 1-20.
- LIMA, Luiz Costa (1993). *Limites da voz: Kafka*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LOUSADA FILHO, O. C. (1967). Kafka: A ficção como estrutura. \_\_\_\_\_. *Perspectivas*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura – Comissão de Literatura.
- MANDELBAUM, Enrique (2003). *Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível*. São Paulo: Perspectiva.
- MANN, Klaus (1993). *Zahärtzte und Künstler: Aufsätze, Reden, Kritiken 1933-1936*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, p. 315-316.

- MENDES, Liége Sarmiento & SILVA, Idalina Azevedo (2002). Gesto e pensamento: as mãos no *Processo* de Franz Kafka. *Caderno de Letras: Revista do Departamento de Letras Anglo-Germânicas*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, **16**: p. 255-258.
- MITTENZWEL, Werner. Die Brecht-Lukács-Debatte (1970). In: JARMATZ, Klaus Dr. und allii. *Kritik in der Zeit – Der Sozialismus – seine Literatur – ihre Entwicklung*. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag, p.793.796.
- MONTENEGRO, Christiane Baima Tolomei (2002). O expressionismo e O processo de Kafka. *Caderno de Letras: Revista do Departamento de Letras Anglo-Germânicas*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, **16**: p. 268-270.
- MOREIRA, Gilda (2001). O monstruoso e o fantástico no cotidiano kafkiano, observados a partir do conto Der Geier. *Caderno de Letras: Revista do Departamento de Letras Anglo-Germânicas*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, **15**, p. 99-104.
- MOREIRA, Marisol Santos (2000). Um relatório do processo de socialização humana. *Caderno de Letras: Revista do Departamento de Letras Anglo-Germânicas*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, **15**: p. 79-87.
- MÜLLER, Michael (1996). *Erläuterungen und Dokumenten – Franz Kafka – Der Proceß*. Stuttgart: Philipp Reclam.
- MÜLLER-SEIDEL, Walter (1986). *Kafkas Erzählung ‚In der Strafkolonie‘ im europäischen Kontext*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlagsbuchhandlung, p. 146-155.
- PAN, David (2000). The persistence of patriarchy in Franz Kafka’s “Judgment”. *Orbis Litterarum*, Denmark **55**: p. 135-160.
- PASLEY, Malcolm (1990). *Franz Kafka – Der Proceß – Die Handschrift redet*. Marbach Magazin **52** (Marbach am Neckar).
- PASSETTI, Edson (org.) (2004). *Kafka-Foucault, sem medos*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- PICK, Otto (1985). Franz Kafka (publicado originalmente em 1913). In: DIERSCH, Manfred (org.) (1985). *Kritik in der Zeit – Fortschrittliche deutsche Literaturkritik 1890-1918*. Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, p. 502-503.
- PREECE, Julian (ed.) (2002). *The Cambridge Companion to Kafka*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ROCHLITZ, Rainer (2003). *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. (Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção). Bauru: EDUSC.
- RÖHL, Ruth Cerqueira de Oliveira (1976). *Franz Kafka: Os filhos: Rossmann, Bendemann e Samsa*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo.
- ROSENFELD, Anatol (1993). *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva/Edusp/Editora da Unicamp.
- \_\_\_\_ (1990). *Perfis e Sombras de Literatura Alemã*. São Paulo: E.P.U..
- ROSENFELD, Anatol (1994). Kafka redescoberto; Kafka e o romance moderno. \_\_\_\_\_. *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva/Edusp/Editora da Unicamp, p. 33-64.
- RUDNITZKI, Michael (1993). Franz Kafka in der totalitären Welt. In: WINKLER, Norbert & KRAUS, Wolfgang (org.). *Franz Kafka in der kommunistischen Welt – Kafka-Symposium 1991, Klosterneuburg*. (Schriftenreihe der Franz Kafka-Gesellschaft 5). Wien: Böhlau Verlag, p. 102-109.
- SALIBA, Ana Maria Portugal M. (2001). A tela de Kafka. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas gerais: **8**: p. 177-186, dez.
- SANTOS, Maria Célia Ribeiro (1998). *Recepção de Kafka em São Paulo: Corpus e primeiras interpretações Parte I - PROCESSO FAPESP: 97/05934-7* (Relatório Final de Iniciação Científica, Orientadora: Dra. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa)
- SAUDER, Gerhard (org.) (1983). *Die Bücherverbrennung*. München: Carl Hanser Verlag.
- SCHNURRE, Wolfdietch (1978). *Der Schattenfotograf – Aufzeichnungen*. München: List Verlag.
- SCHOEPS, Julius H. (1985) (org.). *Im Streit um Kafka und das Judentum – Max Brod – Hans-Joachim Schoeps Briefwechsel*. Bonn: Jüdischer Verlag bei athenäum.
- SCHOLEM, Gershon (1989). *Walter Benjamin: A história de uma amizade*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- SCHWARZ, Roberto (1978). Tribulação de um pai de família. \_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- \_\_\_\_ (1981). Uma barata é uma barata é uma barata. \_\_\_\_\_. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- \_\_\_\_ (1996). O parasita da família (sobre *A metamorfose* de Kafka). In: RÖHL, Ruth (org.). *A expressão da modernidade no século XX*. São Paulo: FFLCH/USP.
- SCHWEPENHÄUSER, Hermann (org.) (1981). *Benjamin über Kafka: Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch.
- SIMONS, Elisabeth (1970). Nationalliteratur der Gegenwart (publicado originalmente em 1963). In: JARMATZ, Klaus Dr. und allii (1970). *Kritik in der Zeit – Der Sozialismus – seine Literatur – ihre Entwicklung*. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag, p. 595-609.
- SPERBER, George Bernard (1997). Franz Kafka: Raízes. *Pandaemonium Germanicum – Revista de Estudos Germânicos*: **1**: p. 27-32.



- STACH, Reiner (2003) *Kafka: Die Jahre der Entscheidungen* (3ª ed.). Frankfurt am Main: Fischer.
- STEINER, George (1988). K. \_\_\_\_\_. *Linguagem e silêncio: Ensaio sobre a Crise da Palavra*. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. (2001). Um comentário sobre 'O processo' de Kafka. \_\_\_\_\_. *Nenhuma paixão desperdiçada – Ensaio*. (Tradução de Maria Alice Máximo). São Paulo: Record, p. 243-255.
- STROTHMANN, Dietrich (1968). *Nationalsozialistische Literaturpolitik – Ein Beitrag zur Publizistik im Drittem Reich*. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag.
- THEODOR, Erwin (1970). A reestruturação de tempo e espaço como princípio criador de novos horizontes. \_\_\_\_\_. *O universo fragmentário*. São Paulo: Companhia Editora Nacional e Editora da Universidade de São Paulo.
- THEODOR, Erwin et alli (1966). *Introdução à obra de Franz Kafka*. São Paulo: Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras – Cadeira de Língua e Literatura Alemã.
- TRAGTEMBERG, Maurício (1962). Franz Kafka – o romancista do “absurdo”. *Revista Alfa*, Marília, 1: p. 81-96.
- TUCHOLSKY, Kurt (2004). *Gesamtausgabe - Band 8: Texte 1926* (organizado por Gisela Enzmann-Kraiker, Christa Wetzel). Hamburg: Rowohlt, p. 148-154.
- TUCHOLSKY, Kurt (sob o pseudônimo de Peter Panter) (1979). >In der Strafkolonie<. In.: MUHFEIT, Herbert & SPICKER, Friedmann (org.). *Franz Kafka – Kritik un Rezeption zu seinen Lebzeiten 1912-1924*. Frankfurt am Main: S. Fischer, p. 93-96.
- U[RZIDIL], J[ohannes] (1983). Franz Kafka, >>Der Prozeß<<, >>Das Schloß<< (publicado originalmente em 1935). In.: BORN, Jürgen (org.). *Franz Kafka Kritik und Rezeption 1924-1938*. Frankfurt am Main: S. Fischer, p. 394-395.
- VÁRIOS (2002). *The City of K.: Franz Kafka & Prague*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- VARNIER, Ana Helena & SILVA, Idalina Azevedo (2002). As várias faces: quem é Josef K.? O veredito do pré-julgamento. *Caderno de Letras: Revista do Departamento de Letras Anglo-Germânicas*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro: 16: p. 259-263.
- VOGL, Joseph (1990). *Ort der Gewalt: Kafkas literarische Ethik*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- WACHLER, Dietrich (1981). Mensch und Apparat bei Kafka: Versuch einer soziologischen Interpretation. In: *Sprache im technischen Zeitalter*: Heft 78/15: p. 142-155, Juni.
- WAGENBACH, Klaus (1998). *La Praga de Kafka – Guía de viajes y de lectura* (Tradução para o espanhol de Javier Orduña). Barcelona: Ediciones Península.
- WALDMAN, Berta (1989). O exílio em “terceira língua”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 23 de set., Idéias Livros: p. 4-5.
- \_\_\_\_\_. (2003). À beira do rio judaico (resenha do livro: *Um Judaísmo na Ponte do Impossível*, de Enrique Mandelbaum). *Revista 18*, Centro de Cultura Judaica, São Paulo: Ano 2, 5: Setembro/Outubro/Novembro.
- WAMBACH, Lovis M. (1993). *Ahasver und Kafka: zur Bedeutung der Judenfeindschaft in dessen Leben und Werk*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- WEIDACHER, Georg Ernst (1997). Der implizite Leser der Romane *Der Prozeß* und *Das Schloß*. \_\_\_\_\_. *Elemente des Kafkaesken: problematische Kommunikationsstrukturen als Ursache einer Leserirritation*. Erlangen und Jena: Palm & Enke, p. 102-109.
- WEISKOPF, F. C (1970). Franz Kafka und die Folgen – Mythos und Auslegung (publicado originalmente em 1945). In: JARMATZ, Klaus Dr. und allii. *Kritik in der Zeit – Der Sozialismus – seine Literatur – ihre Entwicklung*. Halle (Saale) Mitteldeutscher Verlag, p. 95-99.
- WEIß, Ernst (1981). Bemerkungen zu Tagebüchern und Briefen Franz Kafkas (publicado originalmente em 1937). In: JARMATZ Klaus & BARCK, Simone (org.). *Kritik in der Zeit – Antifaschistische deutsche Literaturkritik 1933-1945*. Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, p. 454-462.

#### **Textos sobre violência e ditadura civil-militar brasileira**

- ARENDDT, Hannah (1985). *Da violência*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- \_\_\_\_\_. (2000). *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. (Trad. por José Rubens Siqueira). São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. (1989). Totalitarismo. \_\_\_\_\_. *Origem do totalitarismo: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo*. (Trad. por Roberto Raposo). São Paulo: Companhia das Letras.
- Arquidiocese de São Paulo (1985). *Brasil: nunca mais – Um relato para a História*. Petrópolis: Vozes, 6ª edição.
- BENJAMIN, Walter (1986). Teorias do fascismo alemão e Crítica da violência – crítica do poder. \_\_\_\_\_. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. (Trad.: Willi Bolle et allii). São Paulo: Cultrix e Editora da Universidade de São Paulo.

- BICUDO, Hélio Pereira (1994). *Violência: o Brasil cruel e sem maquiagem*. São Paulo: Moderna.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (2001). *O anti-semitismo na Era Vargas. Fantasmas de uma geração (1930-1945)*. São Paulo: Perspectiva.
- DYMETMAN, Annie (julho de 2000). O Estado administrado e a banalidade do mal (resenha da obra *Eichmann em Jerusalém*, de Hannah Arendt). *Novos Estudos CEBRAP* 57.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus (1991). Reflexões diante de uma Vitruve. *Revista USP* 9 (Dossiê Violência): p. 9-22.
- FIORIN, José Luiz (1988). *O regime de 1964: discurso e ideologia*. São Paulo: Atual.
- FOUCAULT, Michel (1990). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal.
- \_\_\_ (1987). *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. (Traduzido por Lígia M. Pondé Vassalo). Petrópolis: Vozes.
- GASPARI, Elio (2002). *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras.
- KATZ, Chaim Samuel. (08/01/2000) Um mal sem malvados: Hannah Arendt aponta mecanismos generalizados para explicar o genocídio dos judeus pelo nazismo. *Jornal do Brasil: Caderno Idéias/Livros*, p. 3.
- KLEIN, Peter (Organização e Análise) (s/d). *Die Wannsee-Konferenz vom 20. Januar 1942*. Berlin: Gedenkstätte Haus der Wannsee-Konferenz.
- MICHAUD, Yves (1989). *A violência*. São Paulo: Ática.
- NANCY, Jean-Luc (2001). A violência não serve para coisa nenhuma: ela mesma quer ser a verdade. *Humboldt*, Curitiba: 83: p. 23.
- RESENDE, Maria José de (2001). *A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade 1964 – 1984*. (Atualidade Acadêmica). Londrina: Editora UEL.
- SANTOS, Silvia Gombi Borges (1998). *O Conceito de violência em Hannah Arendt: A busca de um lugar no mundo* (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo.
- STARLING, Heloisa (08.07.2000). O coração das trevas (Heloisa Starling comenta escritos políticos da pensadora Hannah Arendt). *Folha de São Paulo*. São Paulo: Jornal de Resenhas: Discurso Editorial/USP/UNESP/UFMG.
- STEPHANOU, Alexandre Ayub (2001). *Censura no regime militar e militarização das artes*. Coleção História – 44. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- STOPPINO, Mario (1994). Violência. In: BOBBIO, Norberto et alli. *Dicionário de política*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- TELES, Janaina (org.) (2001). *Mortos e desaparecidos políticos: reparação ou impunidade?* São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP.

### Textos de crítica e interpretação literária

- ADORNO, Theodor, W. (2003). *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34.
- BAKHTIN, M. M. (1981) Epic and novel. \_\_\_\_\_. *The imagination dialogic*. (editado por Michael Holquist e traduzido por Caryl Emerson e Michael Holquist). Austin: University of Texas Press.
- BARTHES, Roland (1988). O efeito de real. \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense.
- BARTHES, Roland (1999). *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva.
- BATTAGLIA, Maria Helena Voorsluys (1996). *Tempos verbais do passado do alemão e do português* (Tese de Doutorado). São Paulo: FFLCH-USP – Departamento de Letras Modernas – Área de Alemão.
- BOGDAL, Klaus-Michael (organizador) (1997). *Neue Literaturtheorien: Eine Einführung*. (Studium – Literaturwissenschaft). Opladen: Westdeutscher Verlag.
- BRAIT, Beth (1985). *A personagem*. Série Princípios. São Paulo: Editora Ática.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira (1989). *As figuras de linguagem*. São Paulo: Ática.
- CANDIDO, Antonio (1993). Realidade e realismo (Via Marcel Proust). \_\_\_\_\_. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_ (2000). *Literatura e sociedade*. (Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro). São Paulo: Folha de São Paulo/Publifolha.
- CANDIDO, Antonio et alii (1995). *A personagem de ficção*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de (1981). *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira.
- CHABROL, Claude (1977). *Semiótica narrativa e textual*. São Paulo: Cultrix e Editora da Universidade de São Paulo.
- COHEN, Jean (1974). *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix.
- CULLER, Jonathan (1999). *Teoria literária: uma Introdução*. (Tradução e Notas: Sandra Guardini T. Vasconcelos). São Paulo: Beca Produções.
- DE RAN, Paul (1979). *Allegories of reading*. New Haven: Yale University Press.

D'ONOFRIO, Salvatore (1978). *Poema e narrativa: estruturas*. São Paulo: Duas Cidades.

ECO, Umberto (1968). *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva.

FELÍCIO, Vera Lúcia (1994). *A imaginação simbólica*. São Paulo: Edusp.

FIORIN, José Luiz (1999). *As astúcias da enunciação: As categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática.

GUINZBURG, Carlo (2004) *Nenhuma ilha é uma ilha*. São Paulo: Companhia das Letras.

HAUSER, João Adolfo (1986). *A alegoria*. São Paulo: Atual.

JAKOBSON, Roman (1977). *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.

JUNKES, Lauro (1994). O processo de Alegorização em Walter Benjamin. *Anuário de Literatura* n. 2. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.

KOTHE, Flávia (1986). *A alegoria*. São Paulo: Ática.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes (1985). *O foco narrativo*. Série Princípios. São Paulo: Editora Ática.

LOPES, Edward (1987). *Metáfora*. São Paulo: Atual.

LUKÁCS, Georg (2003). *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34.

MELETINSKI, E. (1972). *Estudio estructural y tipológico del cuento*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor.

MORIER, Henri (1983). *A metáfora viva*. Porto: Rés.

SOUSA, Celeste Ribeiro de (1992). Literatura não é nada mais que língua. In: NOMURA, Masa (org.) - *II Semana de língua alemã 1992*. São Paulo: FFLCH/USP.

TODOROV, Tzvetan (1970). *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva.

\_\_\_ (1980). *Simbolismo e interpretação*. Lisboa: Edições 70.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.) (1978). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo.

VÁRIOS (1973). *Análise estrutural da narrativa*. (Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto). Petrópolis: Vozes.

-- \_\_\_ (1973). *Formalismo y vanguardia: textos de los formalistas russos (Tynianov, Eikhenbaum, Scklovski)*. (Tradução para o espanhol: Agustín García Tirado e Juan Antonio Mendez). Madrid: Alberto Corazón Editor.

\_\_\_ (1977). *Semiótica narrativa e textual*. São Paulo: Cultrix.

VIDAL, Gore (1987). Letras francesas: teoria do novo romance (1967). \_\_\_. *De fato e ficção: ensaios contra a corrente*. (Organização e seleção de Michael Hall e Paulo Sérgio Pinheiro, tradução de Heloisa Jahn). São Paulo: Companhia das Letras, p. 157-188.

#### **Outros**

ABBAGNANO, Nicola (1982). *Dicionário de filosofia*. (Tradução de Alfredo Bosi). São Paulo: Mestre Jou.

BRADBURY, Ray (2001). *Fahrenheit 451*. (Ed. e introd. de Harold Bloom). Philadelphia: Chelsea House Publ.

CARPEAUX, Otto Maria (1978). Entrevista com Alceu Amoroso Lima (Entrevistadores: Antonio Houaiss e Antonio Callado). \_\_\_. *Alceu Amoroso Lima por Otto Maria Carpeaux*. Rio de Janeiro: Graal.

CARROLL, Lewis (1998). *Alice's adventures in Wonderland / Through the lookingglass*. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford University Press.

Deutscher Bundestag (1996). *Fragen an die deutsche Geschichte – Wege zur parlamentarischen Demokratie*. Historische Ausstellung im Deutschen Dom in Berlin: Bonn.

*DIE BIBEL (Nach der Übersetzung Martin Luthers)*. (1985) Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.

Instituto Antonio Houaiss (Dezembro de 2001). *Dicionário eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa*. Versão 1.0.

SAUDER, Gerhard (org.) (1983). *Die Bücherverbrennung*. München: Carl Hanser Verlag.

SCLIAR, Moacyr (2000). *Os leopardos de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras.

SHOLEM, Gershon (1997). *A Cabala e o seu simbolismo*. São Paulo: Perspectiva

SPINA, Segismundo (1994). *Normas gerais para os trabalhos de grau*. São Paulo: Ática.

SWIFT, Jonathan (2003). *As viagens de Gulliver*. (Tradução de Therezinha Monteiro Deutsch). São Paulo: Nova Cultural.

VERÍSSIMO, Érico (1973). *Incidente em Antares*. Porto Alegre: Editora Globo, 8ª edição.

#### **Jornais e Revistas (imprensa não especializada)**

Jornal *Folha de São Paulo (Folha da Manhã)*: de 1º. de janeiro de 1940 a 31.12.2002

Jornal *O Estado de São Paulo*: de 1º. De janeiro de 1940 a 31.12.2002

Revista *Isto É*: de maio de 1976 a dezembro de 2002

Revista *Veja*: de setembro de 1968 a dezembro de 2002

### Web-Sites consultados

- Auktoriale Erzählsituation:  
([www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/Vorlesungen/epik/auktorial.htm](http://www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/Vorlesungen/epik/auktorial.htm)) Acessado em 01.12.2004;
- Fiktionale und Faktuale Texte:  
([www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/Vorlesungen/epik/fiktufakt.htm](http://www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/Vorlesungen/epik/fiktufakt.htm)) Acessado em 01.12.2004;
- Ich-Erzählsituation:  
([www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/Vorlesungen/epik/ich.htm](http://www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/Vorlesungen/epik/ich.htm)) Acessado em 01.12.2004;
- Mimesis:  
([www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/Vorlesungen/epik/mimesis.htm](http://www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/Vorlesungen/epik/mimesis.htm)) Acessado em 01.12.2004;
- Personale Erzählsituation:  
([www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/Vorlesungen/epik/personal.htm](http://www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/Vorlesungen/epik/personal.htm)) Acessado em 01.12.2004;  
*FROW, John. In the Penal Colony. Australian Humanities Review. (www.lib.latrobe.edu.au/AHR/archive/Issue-April-1999/frow3.html) Acessado em 01.12.2004;*
- LOWY, Michael (2000). Barbárie e Modernidade no século 20. Chritique Communiste, Paris, 157. (Tradução de Assessandra Ceregatti pelo *Jornal Em Tempo* e disponível na internet ([www.forumsocialmundial.org.br/bib/lowypor.asp](http://www.forumsocialmundial.org.br/bib/lowypor.asp)). Acessado em 25.06.2004;
- Kafka: a spokesman for the 20<sup>th</sup> century ([www.nv.cc.va.us/home/dashkenas/KAFKA.htm](http://www.nv.cc.va.us/home/dashkenas/KAFKA.htm)) Acessado em 01.12.2004;
- Kafka-Lesung als Körpervertetzung?  
([www.s-fischer.de/sfischer/autoren/kafka/fund39.shtml](http://www.s-fischer.de/sfischer/autoren/kafka/fund39.shtml)). Acessado em 01.12.2004;
- MUENZER, Clark. S. – *A Kafkan reflection on Kierkegaard: “Auf der Galerie” and “Kritik der Gegenwart”*  
([www.pitt.edu/~muenzer/kafka1.html](http://www.pitt.edu/~muenzer/kafka1.html)) Acessado em 01.12.2004;
- PASSETI, Edson. *Kafka e a sociedade punitiva*. ([www.direitopenal.adv.br/artigo13.htm](http://www.direitopenal.adv.br/artigo13.htm)) Acessado em 01.12.2004;
- VOGT, Carlos. Três fragmentos para repudiar a violência ([www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/pb201199.htm](http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/pb201199.htm)) Acessado em 01.12.2004.

### Arquivos e Bibliotecas consultados

- Arquivo do Estado (Estação Tietê)  
Rua Voluntários da Pátria, 596 – São Paulo - SP
- Centro Cultural de São Paulo  
Rua Vergueiro, 1000 – São Paulo – SP
- Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo  
Av. Prof. Mello Moraes, Trav. 8, n° 140 – São Paulo – SP
- Instituto Goethe de São Paulo  
Rua Lisboa, 974, Pinheiros – São Paulo – SP
- Instituto Hans Staden  
Rua Sete de Abril, 59 – 3° andar – São Paulo – SP
- Biblioteca Mário de Andrade  
Rua da Consolação, 94 – São Paulo – SP
- Biblioteca do Núcleo de Estudos da Violência  
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, Trav. 4, Bloco 2 – São Paulo – SP
- Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo  
Rua do Lago, 717 – São Paulo – SP
- Zweigbibliothek Germanistik – Universidade Humboldt – Berlin (Humboldt Universität Berlin)  
Schützenstr. 21  
10117 Berlin - Alemanha
- Biblioteca de Literaturwissenschaft da Universidade Livre de Berlin (Frei Universität Berlin, Berlin)  
Garystr. 39/Ihnestr. 28  
14195 Berlin – Alemanha
- Biblioteca de Linguistik e Literaturwissenschaft da Universidade Bielefeld (Universität Bielefeld, Bielefeld)  
Universitätstr. 25  
33615 Bielefeld - Alemanha