



Gabriel Vettorazzi Mota

***“Não era um sonho”:***  
**narrativas imagéticas na ficção de Franz Kafka**

Monografia apresentada à Graduação em História da  
PUC-Rio como requisito parcial para obtenção de título  
de Licenciado em História.

Orientador: João de Azevedo e Dias Duarte

Rio de Janeiro

Novembro de 2020

*Aos amigos, meu carinho.*



## **Agradecimentos**

À Vice-Reitoria Comunitária, pelo apoio prestado nos últimos anos.

Ao Prof. João Duarte, que me orientou durante o PIBIC e nesta monografia.

Ao meu leitor crítico, Prof. Maurício Parada, pelas aulas e pelo olhar sobre este texto.

Ao corpo docente e colaboradores deste Departamento.

Aos amigos, meu carinho.

*Même sur un banc d'accusé, il est toujours intéressant parler de soi. Pendant les plaineries du procureur et de mon avocet, je peux dire qu'on a beaucoup parlé de mon crime. Étaient-elles si différentes, d'ailleurs, ces plaidories?*

Albert Camus

## **Resumo**

O presente trabalho pretende acompanhar algumas imagens que ocorrem no interior de um conto de Franz Kafka, “Na Colônia Penal”, pretendo demonstrar a particularidade da narrativa a partir das figuras de linguagem utilizadas. O conjunto dessas figuras de linguagem pode ser aproximado da pesquisa historiográfica, bem como ao Direito – a este, cabe o problema da manutenção da Lei e como esta serve de pano de fundo para experimentações com a ficção. Neste trabalho, o Direito ocupa a plateia, dando o protagonismo a outros conhecimentos a manipulação das chaves de leitura.

**Palavras-chave:** Franz Kafka, Figura de linguagem, Literatura, Ficção, Imagem.

## **Abstract**

This work intends to accompany some images that occur inside a tale by Franz Kafka, "In the Penal Colony", I intend to demonstrate the particularity of the narrative from the figures of language used. The set of these figures of speech can be approximated to the historiographic research, as well as to the Law - to this, the problem of the maintenance of the Law and how this serves as a background for experimentation with fiction. In this work, Law occupies the audience, giving the protagonism to other knowledge the manipulation of reading keys.

**Keywords:** Franz Kafka, Figures of speech, Literature, Fiction, Image.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>00</b>
<b>1. KAFKA, CIVILIZAÇÃO E BARBÁRIE.....</b>	<b>09</b>
<b>2. O EXPLORADOR.....; .....</b>	<b>16</b>
<b>3. EXPRESSIONISMO EM KAFKA .....</b>	<b>27</b>
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>00</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>35</b>

## CAPÍTULO 1 – KAFKA, CIVILIZAÇÃO E BARBÁRIE

O presente capítulo pretende abordar a leitura do conto do escritor checo Franz Kafka (1883-1924), *Na colônia penal*, através da chave dos conceitos de *Civilização* e *Barbárie*<sup>1</sup>. Para esse esforço, apontam-se dois *vértices*, como pontos de encontro geométrico dos conceitos; na presente narrativa, acompanham a hipótese de que em IDS estão presentes aspectos do paradoxo kafkiano da violência<sup>2</sup>. Em consideração aos objetivos deste ensaio, o argumento será desenvolvido, discutindo o pressuposto da relevância do conto para o debate da aplicação dos conceitos<sup>3</sup>, sob duas perspectivas: i) o paradoxo da violência na obra como interseção entre *Civilização* e *Barbárie*; e ii) a tortura como aparato burocrático da civilização, no interior de uma instituição estatal.

O conto descreve a chegada de um estrangeiro a uma colônia penal - não há descrição da sua localização -, onde é recebido por um oficial, adepto de métodos correcionais em vias de abolição na ilha e sendo este próprio, quiçá, o último praticante. Convidado para assistir ao incomum procedimento, descreve-se o aparente choque do visitante com o mecanismo de correção: uma máquina dotada de minuciosos engrenagens e ferramentas para inscrever, no corpo de um condenado, sua sentença; considerando que o procedimento era fatalmente nocivo para a pessoa em questão, questiona-se o fator da *violência* como intermediário entre os conceitos de *Civilização* e *Barbárie*. Se a divisão semântica entre ambos se dá pelo fato de que o primeiro pressupõe a ausência de violência, ao menos no espaço público, a violência kafkiana pode indicar uma quebra nesse padrão: a apresentação de uma realidade em que convive a violência inumana ou bárbara em consonância com aparatos legais de penalidade, herdeiros da *Civilização* produtora e/ou mantenedora da ordem transgredida pelo condenado<sup>4</sup>. Ressalte-se o conhecimento prévio, de todos os personagens envolvidos exceto o estrangeiro,

---

<sup>1</sup> Para melhor fluidez na leitura, o título do livro será abreviado como IDS [*In der strafkolonie*] no corpo do texto. A leitura baseou-se numa tradução de Leandro Konder. A propósito de uma tradução mais acurada, conferir a tradução do recentemente falecido tradutor Modesto Carone, em *Essencial Franz Kafka*. Ainda sobre a tradução da obra de Kafka, ver WOODS, Michelle. *Kafka translated: how translators have shaped our reading of Kafka*. New York: Bloomsbury, 2013.

<sup>2</sup> Parte-se da discussão apresentada por Luiz Costa Lima no belo artigo “O paradoxo em Kafka”. Os aspectos notados pelo autor são tomados aqui como ponto de referência para construir uma reflexão em torno do paradoxo no conto em questão.

<sup>3</sup> O questionamento pode encarnar duas versões opostas em seus propósitos: uma, em que medida os conceitos de *Civilização* e *Barbárie* ajudam a compreender certo recorte da obra; outra, inversamente, como a leitura direcionada do conto contribui para a discussão conceitual?

<sup>4</sup> O debate sobre o contexto kafkiano está apontada e desenvolvida, nos meios brasileiros, em obras de Modesto Carone e Luiz Costa Lima.

das consequências drásticas que poderiam ter lugar no processo de efetivação da pena, e o desconhecimento absoluto pelo *réu* do motivo que a gerou<sup>5</sup> (sabemos que sua pena se dá devido a um motivo específico, mas a inversão do olhar revela uma situação curiosa: o réu ignora o porquê de estar ali, e também ignora a extensão física da pena a que está condenado). A ignorância das razões que o levaram à Máquina expõe a fragilidade da divisão entre Civilização e Barbárie; uma vez que este terá acesso ao motivo por apenas olhar seu abdômen, a explicação prévia da sentença não tem sentido, a partir da lógica aplicada, para os fins que se pretendem para ele. Em última instância, a preocupação passa a ser entre o campo da Lei x campo externo à Lei, como suporte para as ações de trâmite jurídico - ou para-jurídico, em comparação ao direito à representação e à presunção da inocência (aqui há duas referências: 1) pressupostos básicos do Direito europeu, comuns a várias legislações nacionais do direito ocidental; 2) a formação de Kafka como advogado e sua possível relação com o Direito a partir de suas obras, sempre críticas aos modelos de apelação e de tramitação dos processos legais) - praticadas pelo oficial e pelo antigo comandante da prisão. A sentença, “Respeita o teu superior”<sup>6</sup>, parece refletir o caráter verticalizado da estrutura da colônia penal, em que mesmo um soldado está sujeito às sanções específicas e permanentes - porque são exclusivamente segmentárias dos sujeitos representados. A insistência do viajante no direito à defesa do condenado que aborrece o oficial, por considerar desnecessária a “exposição de coisas tão óbvias”<sup>7</sup>, segue a direção da dúvida sobre os objetivos da prática: se as chances de sobrevivência ao procedimento são relativamente baixas, por que a insistência de realizá-lo se o ato de proclamar a pena teria efeito de concretização de seus significados?

### **A barbárie kafkiana: visões da Grande Guerra**

Kafka, morador de Praga, escreve a primeira versão em outubro de 1914, pouco mais de dois meses depois da declaração de guerra do Império Austro-Húngaro contra o Reino da Sérvia - nesse ínterim, o Império Otomano, o Império Alemão, a França, o Reino Unido e o Império Russo se juntam ao conflito. As notícias da guerra chegaram tanto à cidade natal de Kafka, parte do Império Austro-Húngaro à época, quanto à capital do Império, onde morava Sigmund Freud. Se este descreve o horror da guerra e o

---

<sup>5</sup> O autor não usa esse termo; este se insere aqui como ilustração da posição jurídica do condenado.

<sup>6</sup> KAFKA, 1969, p. 78

<sup>7</sup> Idem, *ibidem*, p. 79.

“torvelinho” que esta gera, também segue o raciocínio da civilização redentora das forças psíquicas humanas potencialmente destruidoras, apontando a desilusão como resultado da mesma civilização, em tempos de violação a acordos de Direitos Humanos: sua defesa se dá pela união do desenvolvimento tecnológico bélico e na quebra de convenções de guerra e paz<sup>8</sup>.

No entanto, em que pese o debate da Literatura no interior da historiografia, a percepção de um tempo histórico através simplesmente do texto literário não é suficiente para dar conta nem de uma nem de outra experiência. Isto é, o problema que surge da mera contextualização incorre num erro gravíssimo, o de assumir um documento histórico como ontologicamente fidedigno à experiência humana a ele subsumida. Não haveria sentido em atribuir uma carga tão grande a textos com riquezas muito maiores do que a planificadora noção de temporalidade bidimensional: cabe aqui introduzir o tópico que podemos recuperar de Jörn Rusen, a propósito da experiência histórica.

Ora, o argumento do neurologista, impressionado com o horror da guerra que se iniciava, pode encontrar ecos no conto do escritor praguense, na medida em que os investimentos em máquinas mortíferas mais eficazes podem ser relacionados à Máquina, numa proposta de parábola: desproporcionalmente à melhoria no poder de fogo das armas, o aparelho decrescia em aplicabilidade<sup>9</sup>. O desinteresse por ele aparece como variável imprescindível para a sobrevivência de determinado *status quo* na ilha: a distribuição hierárquica tradicional em decadência sofre com o autossacrifício do oficial, e simbolicamente encerrada com a sua morte e o desfecho que o conto traz. O ato de se colocar sob a ação do engenho evidencia outra particularidade do personagem e do conjunto de ideias das quais é portador: este só o faz porque o explorador não pareceu convencido da legalidade ou da eficácia penal do aparelho; face a isso, o oficial solta o condenado e aplica o comando “Seja justo” para seu próprio suplício, morrendo devido a um descalabro dos mecanismos.<sup>10</sup>

O horror da guerra, inserido no texto kafkiano, não pode ser entendido como

---

<sup>8</sup> FREUD, S. *Considerações atuais sobre a guerra e a morte* (1915). Uma nota importante: Freud não conheceu Kafka, ao que tudo indica, mas Kafka sabia do trabalho de Freud e aponta suas considerações nos Cadernos in quarto.

<sup>9</sup> Observo que não só há desinteresse pelo aparelho, como também sua aplicabilidade não passa pelo fator quantitativo: enquanto os objetivos na Primeira Guerra eram os relacionados à maior quantidade de mortes provocadas no menor tempo possível, para os operadores do Mecanismo, isso não parece ter sido importante, apenas a efetivação da sentença aparece como relevante na relação indivíduo-execução.

<sup>10</sup> Levanta-se a possível alegoria nesse descalabro: a máquina parece ter escolhido sua vítima. No entanto, é outro o objetivo deste capítulo. É possível apontar com mais clareza no próximo capítulo, sobre as figuras em Kafka.

orientador da narrativa; no entanto, negá-la é cometer um grande equívoco, desconsiderando-se o efeito do contexto nas emoções do autor. Para este escrito, mantenho-me na abordagem do texto, apesar de reconhecer a importância e/ou complexidade da realidade bélica para Kafka e, ainda mais fortemente, seus contos e romance escritos entre 1914 e 1918 - o período de efetivos combates pela Europa.

## **A Justiça e a Tortura: categorias kafkianas da Barbárie**

O conceito de Justiça, portanto, apresenta um paradoxo no interior da narrativa: se antes, a justiça do oficial utilizava a tortura como pressuposto para a concretização da Justiça e voltada num sentido único para os condenados, a partir desse evento e, particularmente, do horror ambíguo do viajante, ela toma o sentido inverso, para julgar também os que dela querem fazer real e presente nos delitos. No conto, o sentido de que a tortura e a Justiça seguem em consonância, sendo a primeira o meio para alcançar ou promover a segunda, assume-se em dois momentos distintos: antes do debate entre o viajante e o oficial e depois disso. A defesa do método de inscrição corporal, cujo resultado passa pela defesa da tortura não como um crime ou violação à humanidade, mas apenas como um patamar para alcançar o ideal de Justiça pretendido/imaginado. Nessa acepção, o aspecto quase *mecânico* - adjetivo empregado por Kafka - da tortura permite associá-lo a um sentido quase burocrático ou tecnocrático, em que o oficial (ou o algoz, para o viajante e para o condenado) cumpre seu papel na cadeia de eventos que levaria, de forma natural, à extirpação do ato insolente<sup>11</sup>

Aqui, pode-se inferir que o *absurdo* atribuído à literatura do praguense encontra pontos de contato com a realidade: a transição do método *suplicial* para um *sacrificial* parece tocar nas feridas que a Grande Guerra começava a gerar. Conflitos sem precedentes na história europeia parecem chamar para si o aprofundamento do paradoxo entre Tortura e Justiça, na medida em que oblitera as razões pelas quais os homens vão à guerra e matam seus eventuais/ocasionais inimigos, a exemplo da introdução de *England, your England* (1941), de George Orwell: “Enquanto escrevo, seres humanos altamente civilizados estão voando acima de mim, tentando me matar”<sup>12</sup>. Não se propõe a associação direta entre os diferentes combatentes, nem mesmo assumir inteiramente o que Orwell

---

<sup>11</sup> A aplicação do advérbio “quase” põe em evidência os esforços de concretização dos fins.

<sup>12</sup> Tradução livre: “As I write, highly civilized human beings are flying overhead, trying to kill me”.

~~narra~~ — a exemplo da complexidade e peculiaridades dos dois conflitos - e algozes da espécie humana; o argumento segue em outro patamar, no grau de significado acima deste. Além disso, Orwell escreve vários anos depois, com outras referências de guerra, o que poderia desqualificar sua reflexão para a comparação com o tempo de Kafka. Isso não ocorre devido à similitude que se propõe aqui: em ambos, a visão sobre a guerra não parte de preceitos apartados, mas sim, do (novo) descompasso entre Civilização e Barbárie.

Parte-se de certo grau de *ignorância* sobre as motivações da guerra - ou do ideal de *Justiça* que se pretende colocar como objetivo da guerra, a Justiça para os cidadãos que foram assolados pelo inimigo inferior ou primitivo (utilizando as ilustrações de Freud sobre a diminuição do Outro em tempos de guerra como a presenciada) - sugere que, voltados para sua sobrevivência, os soldados tornem-se cúmplices do mencionado argumento da defesa nacional e participantes de massacres que tiveram lugar na Grande Guerra ou, em certo grau apareçam como, cada um de forma respectiva a seu país, de algozes e assassinos a mártires e heróis - o suplício que é infligido ao Outro volta-se para o suposto executor da Justiça, ou *justiceiro*, se o termo for minimamente apropriado, para torná-lo vítima de seu próprio esforço de impô-la.

### **A violência como fator de igualdade entre os contraconceitos “Civilização” e “Barbárie”**

Ou ainda, o esforço da Violência como ponto médio entre a Barbárie e a Civilização, pode levar, a depender da arbitrariedade, a um ou outro lado da equação: promove-se a violência bárbara para alcançar a civilização. Tal é o argumento de Francis Wolff, baseado numa questão seminal: “quem é bárbaro?”<sup>13</sup>. O filósofo francês aponta, precisamente, para o aspecto arbitrário e - com certo cuidado - *plástico* em sua capacidade de adaptação a significações impostas. Em IDS, o bárbaro é o oficial que age, indiretamente, sobre o corpo do condenado; no entanto, essa é uma categorização externa e, portanto, cabe apontar as ambiguidades internas a tais procedimentos semânticos: a *barbaridade* de seus atos é qualificada a partir do olhar do viajante estrangeiro, do qual não se sabe muito, apenas o idioma que fala durante a narrativa, o francês.

A figura do estrangeiro é colocada num plano diferente, por se tratar de alguém

---

<sup>13</sup> WOLFF, F.. “Quem é bárbaro?“, In: NOVAES, A. (org.). *Civilização e barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 19-44.

considerado qualificado para avaliar os procedimentos da *execução*<sup>14</sup>: é, portanto, figura-chave no entrave hierárquico da ilha, entre o comandante e o oficial, a nova e a antiga geração de gestores penitenciários. Por outro lado, também representa uma contradição - também com ambiguidades e conflitos próprios -, ao passo em que considera a execução digna da barbárie, mas reluta em agir ou se pronunciar contra, devido ao receio de interferir em negócios que não lhe dizem respeito, enquanto estrangeiro. Em face dessa contradição, seu julgamento pode ser relido sob a lente da questão anterior, reformulada: quem é bárbaro para o estrangeiro e para o oficial?

Sobre o primeiro, sabe-se um pouco mais, já que sua visão prevalece na narrativa; quanto ao oficial, parece que sua leitura de *bárbaro* segue a da desobediência às normas estabelecidas: a menor indisciplina gera castigo tal e qual o descrito no conto<sup>14</sup>. Assim, pode-se acordar que há tensões entre a punição corporal como barbárie x subversão como barbárie. A oposição parece convergir para a violência como fator comum da experiência da barbárie, seja em sua versão física, seja em sua versão estrutural; note-se que ambas perpassam a Máquina, sendo este o principal pivô da reflexão sobre o conceito.

O invento que proporciona a morte calculada de inimigos - sejam estes quem forem, determinados pela arbitrariedade do responsável na colônia penal - é operado mecanicamente com o propósito de oferecer a penalidade ao extremo pelo crime cometido, sendo o mecanismo inserido numa lógica distante de realidade civilizada encarnada na figura do Viajante: “o processo era tão flagrantemente injusto e o suplício era tão bárbaro que ninguém o poderia acusar de estar buscando a satisfação de um interesse pessoal ao intervir em favor daquele condenado desconhecido” (idem, p. 86). Para os efeitos que o conto produz, o cálculo da morte segue a percepção de que, seja em escala *micro* (a execução particular de um condenado) ou na *macro* (como as mortes decorrentes de um ataque aéreo num campo de batalha), o assassinato indiscriminado e arbitrário, que se localiza além de convenções de paz e de guerra, obedece apenas ao instinto cego das paixões humanas e, simultaneamente, aos impulsos bárbaros anti-civilizados.

Buscam-se neste capítulo argumentos para duas questões: a) qual a inserção do paradoxo da violência, considerando-se os conceitos de Civilização e Barbárie?; e b) qual o lugar da tortura como instrumento burocrático de repressão e adesão no cenário da violência estatal kafkiana? Para isso, foram mobilizados argumentos de Sigmund Freud,

---

<sup>14</sup> A tradução parece um pouco conflitante; o ato não o de executar semelhante ao assassinato sancionado, mas à execução da pena.

Francis Wolff e Ernst Jünger, além do pressuposto do argumento koselleckiano dos conceitos antitéticos e assimétricos. Nesse sentido, procurou abordar a relação entre a Violência a partir das práticas de Tortura e do conceito de Justiça no conto *Na colônia penal* [In der strafkolonie], para investigar suas possibilidades de inserção no par conceitual Civilização / Barbárie. Por fim, aponta-se o horror e/ou indistinção entre o real e o irreal - ou o surreal - na narrativa kafkiana e a perspectiva do olhar das encargos repressivos dos agentes da colônia penal como uma possível parábola dos acessos aos instrumentos jurídicos de representação, tema recorrente nas obras do autor praguense, em especial em *O Processo*. O tema das figuras de linguagem será abordado no capítulo seguinte.

## CAPÍTULO 2 – O EXPLORADOR

O conto Na Colônia Penal (IDS) se inscreve em contexto árido no interior da produção de Franz Kafka. Como apontado anteriormente, naquele período de 1912, a escrita de *Metamorfose* já havia sido completada e publicada, e a escrita de *O processo* já havia começado, mas encontrava em um momento de queda na produção escrita. É nesse momento que IDS começa a ser escrito, sendo completado logo; a diferença na escrita e no prazo estava em que, aparentemente, ele não se satisfazia com o final<sup>15</sup>. É somente depois que o conto é escrito que *O processo* é retomado. Por força das circunstâncias pessoais e externas<sup>16</sup>, Kafka só vai publicá-lo em 1919, com poucas alterações ao texto. No vórtice da guerra, as possíveis alterações ao texto foram acrescentadas de forma concomitante ao próprio método que Kafka apresentava com constância em sua produção. Ele apresenta o texto ao público em uma leitura pública em novembro de 1916, em Munique, dois anos depois de começar a escrevê-lo e choca a plateia que o ouvia<sup>17</sup>. Como aponta seu editor Kurt Wolff, em suas memórias, o escritor praguense frequentemente se via às voltas com sua procrastinação e incertezas da qualidade dos textos – mesmo que estes fossem elogiados em círculos íntimos por amigos como Max Brod e o próprio editor:

[...] Max Brod, Felix Weltsch, todos os meus amigos pegam as coisas que escrevo e depois, sem avisar, chegam com os contratos de edição já prontos. Não quero me indispor com eles, e os textos acabam sendo publicados, coisas que são puramente privadas e bagatelas. Provas pessoais da minha fraqueza humana que são publicadas e vendidas porque meus amigos, Max Brod principalmente, meteram na cabeça que isso é literatura, e eu não tenho forças suficientes para destruir esses meus atestados de solidão.<sup>18</sup>

Wolff, em suas memórias (publicadas postumamente, em 1965), apresenta uma dimensão de Kafka perceptível mesmo em seus diários e cartas publicadas depois de sua morte. Aqui, aparece a perspectiva de um homem que não reconhecia a grandeza (já reconhecida) de seus escritos.<sup>19</sup> Mais ainda, o questionamento do estatuto literário de sua

---

<sup>15</sup> KAFKA, 2011, p. 61.

<sup>16</sup> Aqui me refiro a Maurice Blanchot em seu ensaio “Kafka e a exigência da obra”, In: *O espaço literário* (Rocco, 2011), ao qual farei referência no corpo do capítulo.

<sup>17</sup> Conferir cronologia em *Cambridge Companion to Franz Kafka* (org. Julian Preece), Cambridge, 2003.

<sup>18</sup> WOLFF, *Memórias de um editor*, Ayné, 2018, p. 103.

<sup>19</sup> Por mais importante que seja a análise dessa produção pessoal, neste capítulo não me detenho a escritos pessoais de Kafka ou sobre sua pessoa de forma direta, por considerar aqui que essa produção merece uma

produção não é assumido, mesmo quando ele já é publicado (a carta citada é posterior a 1913 e à publicação de *Metamorfose*). Esse estatuto inalcançado por ele foi exatamente o motivo porque sua produção foi constantemente atravessada por interrupções internas e externas: se a literatura era um ofício, este não era o seu, porque ele não tinha feito da escrita literária seu *ofício* – tomando emprestado o termo que dá título ao famoso trabalho de Marc Bloch. Ao contrário, sua escolha de trabalho não foi menos cercada de dúvidas e insatisfação: como segurador, desejava a escrita; quando escritor, não se satisfazia com a atividade apenas. Uma constante insatisfação e altercações entre mundos diversos, como aponta Wolff:

Era uma luta sem trégua, para poder trabalhar, escrever. Lendo seus diários se compreende como tantos tormentos e obstáculos atrapalharam o processo criativo de Kafka. Sem contar o fato de que os melhores anos da sua vida – catorze anos de uma vida curta – foram totalmente absorvidos por seu emprego na seguradora de acidentes de trabalho de Praga, a sua existência foi uma luta heróica e ininterrupta contra a doença, a fraqueza física e a insônia. E, por fim, as circunstâncias familiares totalmente desfavoráveis excluía qualquer possibilidade de recolhimento, de isolamento.<sup>20</sup>

Wolff não foi o primeiro nem o único a escrever sobre Kafka contemporaneamente. Como ele mesmo admite, o escritor alcançou reconhecimento ínfimo em vida, mas incisivo e pontual do círculo que estendia Praga (a cidade natal) a Leipzig (onde se localizava a editora de Wolff que publicava trabalhos de Max Brod e, a convite deste, também de Kafka, em 1912<sup>21</sup>). Logo depois de sua morte, em 1924, Kafka foi reconhecido por Rainer Rilke, Thomas Mann e Herman Hesse no cânone de literatura em língua germânica (Wolff, 2018, p. 110). Outro escritor de língua alemã, dedicado à reflexão filosófica, que comentou a obra de Kafka foi Günther Anders – dentre outros comentários menores, de outros autores, o mais importante para a crítica do autor, conforme aponta Modesto Carone em sua revisão da tradução de 1968<sup>22</sup>, foi *Kafka: Pró e contra*.

Neste comentário (como ele mesmo descreve), iniciado em 1934 e publicado pela primeira vez em 1946, logo após a Segunda Guerra Mundial, a densidade da obra do poeta de Praga se confunde ao cuidado com as categorias que costumam envolvê-lo (até hoje, inclusive): romancista, filósofo e crítico são alguns dos subterfúgios que diminuem a

---

análise à parte. Em vez disso, proponho rever a construção do personagem Explorador (DF) e apontar como esse personagem pode caber na reflexão da escrita da História.

<sup>20</sup> WOLFF, pp. 108-109.

<sup>21</sup> WOLFF, pp. 100-101.

<sup>22</sup> ANDERS, 2007, pp. 159-160.

importância do que Anders descreve como a incapacidade dos rótulos de dar conta de Kafka. Inclassificável pode soar como um exagero, mas o comentário de Anders, cotejado com outros, como o de Walter Benjamin, Gershom Scholem e Theodor Adorno, sugere a manutenção do adjetivo<sup>23</sup>.

O que todos estes, incluindo Anders, têm em comum nas suas observações sobre Kafka pode ser resumido pelo comentário do tradutor e crítico Modesto Carone:

Adorno, no seu trabalho substantivo sobre Kafka, publicado em *Prismas* ('Anotações sobre Kafka'), afirma que, para abordar Kafka com discernimento, o leitor deve manter-se leal à letra do texto, embora cada palavra do texto diga: 'decifra-me' e se recusa a admiti-lo. Na mesma linha de raciocínio, vale lembrar que Walter Benjamin iluminou o outro lado da questão com a frase lapidar de que 'em Kafka as deformações são precisas'.<sup>24</sup>

Neste resumo de Anders é possível notar o padrão da crítica consistente a Kafka: como realista, segundo apontava Anders, ele propunha imagens constantemente. Não como expressionista, como parte da crítica posterior a Anders propunha: sua proximidade com a editora de Kurt Wolff, que publicava diversos trabalhos de artistas expressionistas dos círculos germânicos, não garante que sua obra possa ser enquadrada nessa categoria. O mesmo pode ser dito de outras possíveis interpretações de sua obra. A obra de Kafka, ao final, é inclassificável devido ao seu grau de proximidade com a realidade – uma realidade *deslucada*, nas palavras de Anders<sup>25</sup>. Se o que ele escreve representa algo, é a realidade que se esvai rapidamente da capacidade de seus contemporâneos (e mesmo extemporâneos) perceberem como seu próprio mundo e experiência vão mudando drasticamente: *o horror não horroriza, nem espanta* (tomando emprestada a citação de Anders em seu trabalho), porque já foi aceito como continuidade da experiência presente.

---

<sup>23</sup> Benjamin escreve sobre Kafka no ensaio "A propósito do décimo aniversário da morte de Kafka", em 1934. Além disso, tem uma vasta correspondência, publicada décadas depois, com Scholem, sobre mitologia judaica e símbolos internos à cosmologia judaica com Scholem – este último fará seu comentário mais extenso em *Correspondências*, no prefácio. Já Adorno escreve bem depois destes últimos, em 1968, um ensaio em *Prismas*, uma obra de comentários sobre literatura e filosofia. O que sai de mais importante da comparação, na falta de um termo mais apropriado, entre os três autores é a singularidade com que cada um aborda os escritos kafkianos. Não pretendo, neste trabalho, separá-los em categorias diferentes (ainda que saiba do lugar da crítica), porque nesta experimentação com a categorização, é necessário voltar ao que balizou os trabalhos posteriores, a crítica a Kafka e seu entranhamento no vocabulário como adjetivo – procuro olhar para um glimpse desse esforço aqui (e estes autores são indispensáveis ao esforço). Suas formas diversas trouxeram o foco para cada capítulo; neste, Anders prevalece como mais lido.

<sup>24</sup> ANDERS, p. 158.

<sup>25</sup> ANDERS, p. 15.

Assim, não é sem méritos que o filósofo alemão escreve sobre o *deslucamento* das imagens de Kafka. Como ele escreve, o problema que Kafka parece levantar (note-se que ele é um ficcionista) é o mesmo que a arte propunha visitar desde o final do século XIX, mas desta vez, respeitando a linha da escrita, com uma obediência quase reverente à gramática. Nesta manutenção gramatical, o texto assume uma nova dimensão: é cambiante, mesmo quando parece não sê-lo de todo – e a Colônia Penal é um dos exemplos mais sofisticados dessa experimentação da solidão como orientadora do homem contemporâneo (a Kafka). Portanto, pensando com Anders, não apenas o grau de realidade é dosado com hipérboles realistas, mas também o grau de aproximação com o tempo (*ex-temporâneo*) é ironicamente calculado para ultrapassar sua deliberação com a mimesis.

## Viagem

O termo, que já anuncia o problema da ficção para a escrita da história (mas não somente, felizmente), reata a questão que Aristóteles colocava em sua *Poética* – a dimensão da história e a dimensão da poesia<sup>26</sup>. Longe de propor abolir fronteiras, úteis e necessárias à reflexão, pode-se apontar em Kafka uma experimentação nova, para o cenário das literaturas, com a mimesis. Se esta pode ser apontada como representação (mas não apenas), como imitação (em outros termos, mas não apenas), em Kafka, a escrita *voltada a seus* personagens equivale o estatuto do ficcional ao do *como se* mais patente, como podemos observar com Anders:

‘Se alguém quiser tornar patente a um habitante da cidade grande a feiúra dessa cidade, verá que um álbum ilustrado com imagens de casas feias provocará nele um choque muito mais forte do que uma excursão pelas ruas onde ele de hábito passa todos os dias [...]. Isso quer dizer: as imagens, como tais, possibilitam, mesmo quando retratam objetos familiares da realidade – uma nova atitude e uma chance de revisão do julgamento; de todo modo, congelam as reações habituais e mecanizadas que decorrem diante da ‘coisa em si’<sup>27</sup>

É no *deslucamento* que a chance do real em se restabelecer como referência indireta e destruidora se realiza. Tomando como base a crítica ao problema da ficção, encontramos no

---

<sup>26</sup> Conferir os fragmentos 1451a e 1451b de *Arte poética*, de Aristóteles, para a diferenciação entre o historiador e o poeta.

<sup>27</sup> ANDERS, p. 23.

trabalho de Luiz Costa Lima, ao tratar da Virada Linguística, lastro para a leitura de Anders: “o ficcional é um princípio fundador cuja regra básica é duvidar de si mesmo”<sup>28</sup>.

A dúvida, instaurada no corpus da escrita de Kafka, é ainda mais irônica considerando a obediência reverente à gramática: escrevendo em alemão, sua língua adotada como *Estrangeiro* em seu espaço de experiência, Kafka anota a dúvida no seu primeiro personagem de IDS, um dos mais enigmáticos – se se toma como referência de Benjamin e Scholem, em suas Cartas. O enigma é proposto em cada palavra, como apontava Anders, em que “até mesmo o fato louco de que o mundo louco seja considerado normal” (Anders, p. 15).

Essa “coisa em si” a que se refere Anders abre o leque para a reflexão sobre o personagem Explorador no conto. Anders, que discorda que o onírico explique as imagens criadas por Kafka (p. 25), não se contenta em abraçar as imagens como operadoras da narrativa, mas em tomá-las em seu sentido mais intrínseco de mimesis (24). Para que o sentido desta opere na sua argumentação, ele retoma: “A aceitação da mimesis, da ‘imitação imagética’, por Aristóteles – escarnecida como ingênua pelos estetas da expressão –, era plenamente justificada.”<sup>29</sup>

A crítica aos estetas da expressão se dá devido à querela entre texto e imagem que se opera desde mesmo a crítica da História como disciplina, como aponta White:

em qualquer campo de estudo ainda não reduzido (ou elevado) ao estatuto de verdadeira ciência, o pensamento permanece cativo do modo linguístico que procura apreender o contorno dos objetos que povoam seu campo de percepção<sup>30</sup>

É aqui que a separação mais clara entre História e Ficção (não História e Literatura) parece se desvanecer pela forma, não pelo conteúdo, retomando o que White escreve anteriormente. Neste ponto, é relevante destacar que o papel da História enquanto escrita do passado não se restringe a uma atuação específica do assunto já deixado para trás cronologicamente, mas na sua proposta topológica – para além da cronologia, uma experiência que é medida pelos signos da linguagem intrinsecamente. O que se difere da ficção, aqui, se estabelece desde o início com a crítica de White, a dizer: a História se especializa na escrita *sobre* o passado, não *do* passado. A separação entre *sobre* e *do* não é mero preciosismo, mas denuncia posturas que diminuem o potencial do discurso histórico: sobre o passado, porque está se falando a partir de certo lugar (ou melhor ainda, de um certo

---

<sup>28</sup> COSTA LIMA, História, Ficção, Literatura, 2006, p. 21. A obra de Costa Lima aponta caminhos melhor delineados e servirá como norte para a reflexão do capítulo final.

<sup>29</sup> ANDERS, p. 24.

<sup>30</sup> WHITE, p. 14.

topos), não do passado, que apresentaria uma visão maniqueísta e unidimensional desse discurso. Assim, a narrativa que parte do Explorador fala *sobre o con-texto* da ilha, não *da* ilha.

### **Estrangeiro ou Explorador?**

A “Colônia Penal” de Kafka parece esmiuçar categorias que, a princípio, se mantêm intactas naquela perspectiva maniqueísta mencionada, anterior à crítica do discurso do início do século XX, a partir de novas propostas dialéticas. Nele, o personagem Explorador é uma das figuras que mostram, ao menos para os interessados no discurso histórico, um problema lexical e de interpretação da disciplina. Com isso, analisa-se o que se passa com as cenas deste personagem, com um trecho citado algumas vezes em outros capítulos:

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 [...]. O explorador tinha pouco interesse pelo aparelho e andava de um lado para 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 examinar as partes de cima.<sup>31</sup>

A primeira parte da citação é o primeiro parágrafo do conto, já a segunda, do terceiro parágrafo. Importante notar que entre o primeiro e terceiro, há um parágrafo que analisa as condições locais do cenário em que se passa a maior parte da narrativa. Volta-se a ele posteriormente.

Sobre este trecho destacado, escreveu Anders:

No início da novela Na colônia penal, por exemplo, um oficial exhibe a um explorador em viagem um aparelho de execução sumamente complexo, concebido com extrema crueldade – máquina que ninguém jamais viu antes dos instrumentos de extermínio de Hitler. Mas o oficial usa, em relação a ela, apenas o epíteto ‘singular’, e o explorador simplesmente mostra ‘pouca sensibilidade’ para com o aparelho: o tom permanece discreto, a participação dos personagens não deriva nunca para algo superlativo. A calma sobriedade de Kafka – discrepando de todas as atitudes conscientes e programaticamente surrealistas – parece distanciar-se mais que tudo da intenção de

---

<sup>31</sup> KAFKA, pp. 65-66.

‘épater le bourgeois’ [esmagar o burguês]... a não que se considere esse recato como uma espécie de insolência sutil – o que não seria admissível no caso de Kafka<sup>32</sup>.

Em sua consideração, Anders leva em conta o problema, já recorrente nos textos de Kafka conhecidos na sua época, da *submissão* e *apatia*. Se o primeiro assume uma marca importante ao longo do cânone kafkiano, o segundo é também recorrente em narrativas menores (ver, por exemplo, “Diante da Lei”, “Relatório para a academia”, “Um artista da fome”). Nos contos, a apatia é sempre acionada como *modus operandi* dos personagens e traz com frequência marcas de distanciamento do próprio contexto ficcional em que se inserem<sup>33</sup>. Em outra nota, deve-se tomar com cuidado a aparente apatia do Explorador, em parte por conta das traduções que foram feitas de NCL. Tomo como exemplo o texto original em alemão.<sup>34</sup>

Aqui, levo em conta o termo *dem Forschungsreisenden* (DF), posteriormente apenas *der Reisende* (DR) que Leandro Konder, ao traduzir do Francês, traduziu como Estrangeiro (Civilização Brasileira, 1969).<sup>35</sup> A tradução de Modesto Carone envolve mais a profissão do personagem, ainda que deixe de fora sua dimensão “estrangeira”: explorador. É aqui que encontramos o termo original como uma entrada no conto pela via da crítica.

O Explorador (DF), como estrangeiro à realidade da colônia penal, é convidado pelo comandante da ilha a indicar seu parecer sobre as técnicas de punição ali empregadas. No que se refere ao seu papel como arguidor, não se tem mais nenhum elemento que indique sua origem ou qualificação. Sobre sua presença na ilha, argumenta Jean-Pierre Lefebvre, o mais recente tradutor das obras completas de Kafka para o Francês, que ele poderia ser um legislador, perito ou antropólogo.<sup>36</sup> Seja como for, todos esses possíveis papéis voltam à

---

<sup>32</sup> ANDERS, p. 20.

<sup>33</sup> Kafka não se agradava do fato de escrever fragmentadamente, como aponta Blanchot, a partir dos Diários: “Kafka não pode ou não aceita escrever ‘em pequenas quantidades’ no inacabamento de momentos separados [...]. ‘Vejo de novo que tudo o que é escrito por fragmentos, e não de enfiada no decorrer da maior parte da noite, ou da noite inteira, tem menos valor, e que estou condenado pelo meu gênero de vida a esse menor valor’” (Blanchot, O espaço literário, 2011, p. 57).

<sup>34</sup> ‘Es ist ein eigentlicher Apparat’, sagte der Offizier zu dem Forschungsreisenden und überblickte mit einem gewissermassen bewundernden Blick den ihm doch wohlbekanntenn [...]. *Der Reisende* hatte wenig Sinn für den Apparat und ging hinter dem Verurteilten fast sichtbar unbeteiligt auf un 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.

<sup>35</sup> Insuficiente para descrever o papel deste personagem, mas relevante para seu papel na trama, Konder possivelmente tenha tomado como referência o *Étranger* de Camus, que aponta um sujeito alheio à sua realidade imediata.

<sup>36</sup> Conferir as entrevistas concedidas à France Culture: 1) <https://www.franceculture.fr/emissions/fictions-samedi-noir/cycle-franz-kafka-23-dans-la-colonie-penitentiaire>  
2) <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/nuit-kafka-entretien-13-avec-jean-pierre-lefebvre-1ere-diffusion-24032019>

questão: por que o personagem seria importante para a trama, visto que seu papel é de questionar as práticas insulares, e não reforçá-las? Uma das possibilidades recai sobre a importância que o comandante da ilha possui, mesmo que jamais *apareça* no diálogo e sua manutenção seja apenas por referências diretas e indiretas, seja por parte do Estrangeiro-Explorador, seja pelo Oficial.

A união entre *Estrangeiro* e *Explorador* parece funcionar como chave de leitura se se aproxima o alheamento ao status de viajante; alheio enquanto um oficial de um lugar estranho àquele em que se encontra como convidado, este se libera do julgamento precipitado das práticas locais, associando, com isso, uma postura que beira a do observador externo (o leitor) no conto “Um artista da fome”.

O explorador pensou consigo: é sempre problemático interferir com determinação em negócios estrangeiros. Ele não era membro da colônia penal nem cidadão do Estado a que esta pertencia. Se quisesse condenar essa execução ou mesmo tentar impedi-la, poderiam lhe dizer: você é um *estrangeiro*<sup>37</sup>.

Como *Estrangeiro (der Fremder)*, Kafka constrói seu personagem como preocupado com questões diplomáticas, mas mais ainda, com aspectos morais da sua formação e emprego em outro Estado. A *apatia* inicialmente construída no início do conto se desfaz na medida em que a descrição do *Aparato* se torna mais complexo. Em outros termos, é a complexificação do *Aparato* que permite ao *Estrangeiro* mostrar seu lado menos apático e mais ponderado aos tópicos morais que o guiam nas reflexões internas – às quais se tem acesso pelo recurso narrativo escolhido pelo autor. Complexificar a descrição do *Aparelho* abre a reflexão do *Estrangeiro* para sua posição de alheio à realidade da situação que presencia – mesmo que questione as razões, não age sobre o contexto, apenas conduz sua investigação pessoal, sem efeitos práticos de maior extensão.

Se se volta ao caso do discurso histórico, a primeira face do *Estrangeiro-Explorador* parece ser um recurso à análise do papel da escrita da história. Sua relação com os vestígios do passado e o encadeamento dos acontecimentos faz com que a dobra do ficcional se demostre como mais próximo do que à primeira vista surge – ainda que tenham inserções e lugares diferenciados. Em uma certa abordagem histórica comumente praticada há várias décadas, a análise do sujeito da ação pode ser feita pela via do *como foi vencedor ou perdedor*, em que se explica o *como* para apontar, em decorrência do *como*, o sujeito vitorioso ou perdedor da ação (uma batalha apontou o caráter do general, uma injustiça formou a

---

<sup>37</sup> KAFKA, p. 79.

rebelião camponesa, uma greve formou o revolucionário, uma crise política impulsionou uma rainha, um trauma confirmou as ações de um homem santo etc). Pela via do quem foi vencedor ou perdedor, une-se a identidade pessoal do sujeito que agiu ao seu contexto (p. e. o homem agiu porque possuía a experiência do trauma, devido a isso, conquistou seguidores e um exército). Todas essas possibilidades são mais passíveis de ser narradas devido ao lastro de memória que resta desses grandes atos. Pensando com a *histoire événementielle*, o que muda na base da escrita da história mais recente é o entendimento de que pequenas ocorrências e pequenos sujeitos (ainda usando a escala acontecimental) podem constituir uma narrativa sólida a médio e longo prazo – as aberturas que a Micro-história e a História Oral proporcionam, a partir da História Social, caminham nesse entendimento.

Assim, quando o cotejamento do sujeito da ação (A) e o personagem ficcional (B) ocorre, há uma clivagem exatamente no ponto que os diferencia: a ênfase nas realizações e adaptações. Se a história como campo reconhece a teleologia como irreparavelmente improdutiva, a ficção abre o leque para compreender que as manutenções dos personagens oferecem tantas alternativas quantas forem possíveis para, igualmente, evitar o óbvio: diminuir a complexidade da experiência para-humana. Como exemplo para essa entrada, Roberto Schwarcz levanta uma aproximação entre dois gêneros, trazendo consigo a diferença entre o romance no século XIX e o conto kafkiano:

O conto de fadas e *A Metamorfose* coincidem, com sinais trocados, na oposição ao romance do século XIX; o destino arrasta a personagem, cujos atos pouco importam. No caso da carochinha, ou do romance pré-psicológico, a providência divina retifica a injustiça inicial e faz tudo acabar bem, mesmo contra os pequenos pecadinhos de percurso – basta lembrar *Tom Jones*. Em Kafka, pelo contrário, o curso sobre-humano ratifica a atrocidade do princípio: o caso começa mal e acaba pior. A consciência individual não participa ativamente na criação de seu destino, nem, mais remotamente, da História humana que a expulsou e agora arrasta como objeto<sup>38</sup>.

O que Schwarcz denomina como destino está no cerne das narrativas kafkianas. O Estrangeiro-Explorador, longe de ser um sujeito da ação, carrega mais elementos de fantoche do destino do que o próprio Condenado. A primeira ironia introduzida é aquela que dita que há uma teleologia – um destino – inscrita no texto desde o início: Kafka destrói a expectativa do óbvio, mantendo o suposto herói da história na leitura romântica – *der Fremder* – na posição de aclimatado, ao mesmo tempo em que suspende o destino do Oficial, pondo-o em posição de mudar radicalmente o curso da história. Assim, a apatia do Estrangeiro (*der*

---

<sup>38</sup> SCHWARCZ, p. 60.

Fremder) o coloca ainda mais na dimensão de Explorador (der Reisende), já que o estrangeiro não se mistura aos negócios locais, mantém-se na sombra – ao contrário da figura consagrada do Explorador, que se mescla ao espaço local e contribui com a dinâmica local.

Uma imagem que aponta diretamente para a função geral do estrangeirismo desse personagem está em que ele não se conecta à realidade local. O título de Colônia Penal poderia ser injustificado caso não aparecesse nenhum outro personagem para além deste núcleo: Explorador, Condenado, Oficial. Do contrário, seria apenas uma prisão. Mas há outros personagens – é possível reconhecer pela via indireta:

Quando o antigo comandante era vivo, a colônia estava cheia de adeptos seus; tenho em parte a força de convicção dele, mas me falta inteiramente o seu poder; em vista disso, os adeptos se esconderam, existem muitos ainda, mas nenhum o admite. Se o senhor for à casa de chá hoje, ou seja, num dia de execução, e ficar escutando em volta, talvez ouça apenas declarações ambíguas. São todos fiéis, mas sob o atual comandante e seus atuais pontos de vista, eles não me servem para coisa alguma [...]. Pode-se permitir uma coisa dessas, mesmo que só se esteja passando alguns dias em nossa ilha como estrangeiro?<sup>39</sup>

Assim, o Oficial inquire o Estrangeiro a tomar um partido, saindo de sua manutenção asséptica (e pouco entusiasmado) do momento. Mas há o fator da população local, que o Oficial usa como argumento e desenvolve:

Como era diferente a execução nos velhos tempos! Já um dia antes o vale inteiro estava superlotado de gente; todos vinham só para ver; de manhã cedo o comandante aparecia com suas damas; as fanfarras acordavam todo o acampamento; eu fazia o anúncio de que estava tudo pronto; a sociedade [...] se alinhava à volta da máquina; esta pilha de cadeiras de palha é um pobre resquício daqueles tempos.<sup>40</sup>

Assim, não apenas confirma-se o título do conto, como também se confirma o porquê de esta colônia não ser mais habitada: o vale a que se faz referência no primeiro parágrafo já não mais aparece como “árido”, mas como cumpria a função de comportar multidões de adeptos. Há uma passagem às avessas, na descrição do vale, de um espaço completamente desprovido de atrativos (bem como o procedimento penal), em oposição a um vale que recebia com expansão todos os espectadores das execuções públicas. No variável temporal da

---

<sup>39</sup> KAFKA, p. 81.

<sup>40</sup> KAFKA, pp. 81-82.

narração do Oficial e do Explorador, não há mais do que uma pequena plateia, quase como um ato secundário à ação principal desses personagens em primeiro plano. A literatura menor de Kafka, tomando emprestado a Deleuze/Guattari, neste ponto mostra sua grandeza: o foco da narrativa pode permanecer no primeiro plano desde que mostre, simultaneamente, o que há no fundo, nas outras cenas do ato. Aqui a aproximação a uma narrativa imagética se torna imperativa na medida em que não há outra maneira de escrita em Kafka que não seja a evocação, construção e fixação de imagens. É um processo metódico de apresentação do cenário e seus desdobramentos no palco que o próprio texto desvela e desbrava.

Esse processo metódico parece envolver algumas figuras de linguagem, em associando com uma forma de descrição que lembra procedimentos na Matemática. Enquanto os personagens do plano X se mantêm num certo comportamento Z, a associação da ficção se mantém numa vertente crescente. Quanto aos personagens do segundo plano, eles constituem o plano Y em relação ao comportamento Z. No momento da quebra de expectativas, em que o Explorador-Estrangeiro se põe como contrário ao comportamento Z, há um rompimento no padrão e, assim, a formação de uma parábola. A parábola, como forma narrativa, pode ser associada às leis gerais que regem a moral – externa à ficção – e a absolutizam na ficção (a moral da estória ou uma regra de comportamento trazida por textos religiosos). No entanto, o que o texto de Kafka parece sugerir é que a passagem de um comportamento dos personagens a outro ironiza a parábola moralizante (a expectativa destes sujeitos de apontarem para a um comportamento nostálgico ou verossímilante) e reintroduz a parábola analítica para restituir o grau de choque no interior da ficção: em momentos como a necessidade do público de presenciar o que se entende como “sociabilidade”, o personagem estrangeiro atravessa a dimensão do comportamento mais esperado, considerando o padrão que remete ao trágico em Kafka, firmando-se simultaneamente como Estrangeiro e como Explorador – perto e distante dos objetivos passionais do Oficial com a Máquina.

Assim, o que se introduz com o Estrangeiro também se refere à manutenção dos espaços no interior da ficção: desde o vale até o pequeno porto, desde a ausência de horizonte (uma ilha sem visão da praia ou do mar, apenas da aridez) até a polarização da Máquina. Aponta-se, no próximo capítulo, para o que se pode buscar na imageria que foi associada a Kafka, a corrente expressionista nas artes plásticas.

### CAPÍTULO 3 – EXPRESSIONISMO EM KAFKA: A VOZ IRÔNICA<sup>41</sup>

Este capítulo tem como objetivo analisar uma hipótese de aproximação entre uma estética expressionista literária ao texto kafkiano, considerando que 1) há um projeto narrativo denominado expressionismo associado a um certo grupo de escritores nos anos 1910 interessados numa forma e conteúdo que não mais paute a relação com a impressão estética; 2) a própria estética do texto kafkiano parece propor vias de condução da tópica artística de vanguarda pela construção de cenários e personagens que coadunam com um novo topos de percepção da realidade.

Tais considerações só são possíveis devido à aproximação, no interior das múltiplas percepções da vanguarda expressionista, entre o artista e o mundo à sua volta – o que não nos impede de levantar a sedutora possibilidade de o texto kafkiano, construído direto de um cosmos específico da experiência sensorial do mundo, promover o contato de um estilo não convencional aliado a estratégias de escrita herdeiras de um desejo de provocação ou *escândalo* (nas palavras de Adorno): os achegas ao texto devem ser realizados aprioristicamente dotados de referências ao mundo, mas num liame que o distinga de uma estética impressionista – considerando que Kafka constrói seus textos imagetivamente, a perspectiva expressionista é parte do propósito de Kafka, em especial quando se notam as armadilhas e a retirada dos pontos de fuga dos cenários construídos, por exemplo, no *Processo* e *Na colônia penal*.

Tome-se como expressionismo o movimento artístico de vanguarda reunido na Alemanha dos anos 1910 em torno de uma renúncia à proposta do Impressionismo acadêmico – a despeito de se tornar um braço deste. No grupo de artistas que pensavam a proposição de um rompimento, podemos apontar Karl Schmidt-Rottluff, Paul Klee, Alfred Kubine, Wassily Kandinsky e Franz Marc, representante de um dos primeiros grupos expressionistas, o *Cavaleiro Azul*. Cabe aqui apontar que um dos primeiros manifestos do Expressionismo, elaborado pelo grupo A Ponte (*Die Brücke*), ressaltava que:

Com fé na evolução, em uma nova geração de criadores e apreciadores, convocamos

---

<sup>41</sup> Este capítulo foi construído a partir de referências da comunicação “Diante do tribunal paterno: entre o silêncio e o perdão, a Carta ao Pai”, da professora Erica Schlude Wels (UFRJ) na II Kafkiana, em novembro de 2018. Na ocasião, associou quadros de Franz Marc a aspectos estéticos do conto “Carta ao pai”, tomando por base a escolha das cores e a disposição gráfica dos delineamentos de *Cavalo azul* e outros quadros. Aqui, aproveito para delimitar os aspectos estéticos associando mais proximamente o pictórico na tessitura de alguns textos kafkianos.

todos os jovens juntos. E como jovens, que encarnam o futuro, queremos libertar nossas vidas e nossos membros dos poderes mais antigos há muito estabelecidos. Qualquer pessoa que torne seu impulso criativo direto e genuíno é um de nós.<sup>42</sup>

Assim, o procedimento revolucionário parece saltar aos olhos. Também saltou aos olhos do escritor Franz Kafka quando introduzido por seu amigo Gustav Janouch a uns dos livros de poesia expressionista:

O que você acha dos desenhos de Kokoschka?"/ 'Não os entendo. O desenho deriva de desenhar, de descrever, de mostrar. Tudo o que eles me mostram é a confusão e desordem interna do pintor'. / 'Eu vi seu grande quadro de Praga na exposição expressionista no Rudolfinum'. Kafka virou sua mão esquerda, que estava deitada sobre a mesa, com a palma para cima. O grande - com a cúpula verde dos Niklaskirche no centro...". / 'Sim, é esse mesmo'. Ele curvou a cabeça. Naquela foto, os telhados estão voando para longe. As cúpulas são guarda-chuvas ao vento. A cidade inteira está voando em todas as direções. Mas Praga ainda está de pé - apesar de todos os conflitos internos. Esse é o milagre".<sup>43</sup>

Assim, a clivagem aqui proposta vai na direção de selecionar pontos de contato entre uma estética bastante pluriforme do expressionismo – desde Munch a Kandinsky, por exemplo – e a estética de Kafka, possivelmente influenciado por ela, ainda que com muitos senões a algumas propostas.

### **Policromatismo verbal**

Se os quadros de Franz Marc parecem evocar uma certa natureza idílica, fugindo da realidade urbana, isso não ocorre por tanto tempo e a proposição dos delineados parece não seguir padrões até então seguidos, de uma forma ou de outra, para a conformação de uma obra de arte transcendente. A transcendência como próxima da beleza estética ideal tem outras vias de percepção nos textos kafkianos:

---

<sup>42</sup> Cf. *Die Brücke Programm*: <<http://mariabuszek.com/mariabuszek/kcai/Expressionism/Readings/KrchnrStatements.pdf>>. Tradução livre: “With faith in evolution, in a new generation of creators and appreciators, we call together all youth. And as youths, who embody the future, we want to free our lives and limbs from the longestablished older powers. Anyone who renders his creative drive directly and genuinely is one of us”.

<sup>43</sup> JANOUC, 2012, pp. 102, 103. Tradução livre: ‘What do you think of Kokoschka’s drawings?’/ ‘I do not understand them. Drawing derives from to draw, to describe, to show. All they show me is the painter’s internal confusion and disorder.’ / ‘I saw his large picture of Prague at the Expressionist exhibition in the Rudolfinum.’ Kafka turned his left hand, which was lying on the table, palm upwards. ‘The big one – with the green cupola of the Niklaskirche in the centre?’ / ‘Yes, that is the one.’ He bowed his head. ‘In that picture the roofs are flying away. The cupolas are umbrellas in the wind. The whole city is flying in all directions. Yet Prague still stands – despite all internal conflicts. That is the miracle.’

A beleza só aparece no mundo de Kafka nos lugares mais obscuros: entre os acusados, por exemplo [...]. Deprendemos de *O Processo* que esse procedimento judicial não deixa via de regra nenhuma esperança aos acusados, mesmo quando subsiste a esperança da absolvição. É talvez essa desesperança que faz com que os acusados sejam os únicos personagens belos na galeria kafkiana”<sup>44</sup>.

Ora, o que se pode pôr em diálogo aqui é a ideia de que o belo em Kafka é, *ironicamente*, o feio ou o *grotesco*. Assim, não é impossível supor que a conexão entre a proposição política vanguardista expressionista de subversão do belo romântico pequeno burguês e o enaltecimento por vias tortas do repulsivo que se torna aceitável em Kafka seja mais forte do que alguma aceção crítica da estética de ambos poderia apontar. Não por acaso, a construção do personagem grotesco é apontado em momentos de clímax no cenário, em que a tensão entre uma narrativa linear do enredo e outra antilinear está colocada: Benjamin cita *O Processo*, romance em que o aparecimento de um personagem ligado às artes plásticas ocorre em páginas coetâneas ao debate entre Joseph K. e o advogado, num crescendo do debate entre a jurisprudência colocada pelo tribunal inominado e as rachaduras delineadas na psique do personagem<sup>45</sup>.

Tal modo de escrita pode ser visualizado quando se olha cuidadosamente para o mesmo mundo que Kafka e os artistas expressionistas viveram:

Esta era uma Europa cujos valores haviam sido abalados pelos escritos de Nietzsche, Freud e Marx, cujas revoluções em pensamento deixaram sua marca na obra de Kafka. A decadência fin-de-siècle e o esteticismo dandyish, como discutido por Dagmar Lorenz e Rolf Goebel respectivamente, o expressionismo alemão, o Sprachkrise ("crise da linguagem") da virada do século, articulado por Hugo von Hofmannsthal em sua "Carta ao Senhor Chandos", assim como o nudismo, a teosofia de Rudolf Steiner e o culto à autenticidade teutônica no artesanato de retaguarda e o movimento Heimat são tendências culturais e artísticas contemporâneas, expressões aparentemente contraditórias do espírito da época<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> BENJAMIN, "Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário da sua morte", p. 141.

<sup>45</sup> Um bom exemplo dessas superposições ou ainda deformações, como coloca Jeanne-Marie Gagnebin, está no filme dirigido por Orson Welles, *O processo* (1962). Coloco psiquê a despeito da discordância de Kafka ao trabalho de Freud, mas apoiado na análise de Adorno: "Kafka se adere assim à psicanálise na medida em que esta prova à cultura e à individualização burguesa sua mera aparência; mas reinventa a psicanálise enquanto a toma mais ao pé da letra do que ela mesma o faz" (1962: 268).

<sup>46</sup> PREECE, 2003, p. 04. Tradução livre: This was a Europe whose values had been shaken by the writings of Nietzsche, Freud, and Marx, whose revolutions in thought left their mark on Kafka's work. Fin-de-siècle decadence and dandyish aestheticism, as discussed by Dagmar Lorenz and Rolf Goebel respectively, German Expressionism, the turn-of-the-century *Sprachkrise* ('crisis of language') articulated by Hugo von Hofmannsthal

Propõe-se com isso que a escrita de Kafka passa a ser um tópico de tensão quando se toma uma ideia de *multiplicidade sincrônica* entre os cenários e os personagens. O enredo segue, antilinearmente, numa vertente em que os cenários e os personagens que os compõem são *ironicamente* dispostos a fim de ressaltar as múltiplas esferas de percepção – mantendo-se a noção de que a multiplicidade não é excludente das particularidades de cada frase, como defende Adorno, e que não se pode tomar por completa ou unívoca uma frase que pareça encaixar em determinada leitura específica e hermética. Assim, o uso da crítica se faz necessária se queremos cotejar uma primeira geração e outra, mais recente e composta de leitores no Brasil, como Rosenfeld.

O exame literário demonstra que a obra de Kafka, apesar de diferenças marcantes, se encontra próxima do expressionismo, no tocante à sua estrutura fundamental. Apresenta um mundo ‘criado’, aparentemente de fraca tendência mimética com referência ao todo da realidade empírico-histórica. Apesar de neste universo terem entrado muitas ‘partículas reais’ de uma riqueza extraordinária, e esquemas básicos da vida de Kafka, esses elementos foram remanipulados segundo necessidades e obsessões expressivas. A imagem que surge é resultado de um processo de redução, acentuação unilateral, deformação; processo que, sob a pressão de uma espécie de apriorismo emocional e imaginativo, distorce, abala ou até elimina as categorias fundamentais – tempo, espaço, causalidade, substância, assim como os níveis ontológicos – coisa, planta, animal, homem – que moldam a nossa experiência corriqueira. Por isso a realidade, embora seus dados sejam assimilados, aparece curiosamente transformada, o que explica a impressão ao mesmo tempo de estranhamento e de déjà vu, de extrema realidade e extrema irrealidade. Como nas imagens oníricas e míticas, os elementos empíricos são perfeitamente reconhecíveis, mas o todo é enigmático porque as partes são ordenadas e concatenadas segundo outras regras e recompostas segundo padrões pouco habituais; O modo como Kafka deforma ou anula as relações temporais, espaciais, causais etc foi muitas vezes descrito e não é preciso exemplificar<sup>47</sup>.

### **Ausência de ponto de fuga**

A ausência de um ponto de fuga pode ser assessorada pela visão de quadros de

---

in his ‘Letter to Lord Chandos’, as well as nudism, Rudolf Steiner’s theosophy, and the cult of Teutonic authenticity in the back-to-nature handicrafts and Heimat movement are all contemporary cultural and artistic trends, apparently contradictory expressions of the spirit of the age.

<sup>47</sup> ROSENFELD, p. 230.

Kandinsky, já citado. Os quadros *Composição 8* (1923) e *Jaune Rouge Bleu* (1925) são bons exemplos do procedimento que Kafka emprega em seus textos, em que não há uma só brecha para uma divergência visual da leitura. Tome-se como exemplo a Colônia Penal:

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 e insulto ao superior. 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 que segurava a pesada corrente de onde partiam as correntes menores, com as quais o condenado estava agrilhado pelos pulsos e cotovelos bem como pelo pescoço e que também se uniam umas às outras por cadeias de ligação. Aliás, o condenado parecia de uma sujeição tão canina que a impressão que dava era a de que se poderia deixá-lo vagarear livremente pelas encostas, sendo preciso apenas que se assobiasse no começo da execução para que ele viesse.<sup>48</sup>

Kafka não nos dá abertura para desfocarmos do que está proposto. A despeito das esferas da percepção, temos que nos esforçar para enxergar algo além do plano que nos é permitido ver – o não-dito é constantemente sugerido por ele e, ao menos em certos momentos, incentivados, como neste, em que somos convidados a olhar juntamente com o oficial o fosso que o inspira a falar da sua experiência, o mesmo fosso para onde vão os restos mortais dos executados, com uma espécie de *sublimação* do narrador:

— O senhor não quer se sentar? — perguntou por fim, puxou de uma pilha uma cadeira de palha e a ofereceu ao explorador. Este não pôde recusar. Estava agora à beira de um fosso, sobre o qual lançou um olhar fugidivo. Não era muito fundo. De um lado do fosso a terra escavada estava amontoada num talude, do outro ficava o aparelho.<sup>49</sup>

No conto, há uma reviravolta na narrativa. Pode-se apontar para uma quebra com um tipo de narração que não mais atenderia à categoria de narrador onisciente - como aponta o crítico Anatol Rosenfeld.

---

<sup>48</sup> KAFKA, p. 65.

<sup>49</sup> KAFKA, p. 66-67.

O narrador é *sublimado* nas múltiplas possibilidades de uma percepção do ambiente externo e sensações internas que parte de sua combinação, formando uma nova perspectiva para a criação ficcional: não mais atado a procedimentos lineares, a narração - não o narrador, percebe-se - é transmutada em **antilinear**, com inserções de elementos possíveis de ali constarem nessa nova forma narrativa.

Sumarizando a tópica da **percepção**, podemos delinear um argumento que vise a abordar as **esferas da ou de percepção** que a criação de Kafka permite: não mais propondo camadas ou relações de hierarquia entre os elementos constituintes do conto, como a que se poderia dizer d'O Processo, aventura-se à experimentação da **atomização** desses elementos. Se antes, na escrita do Processo, por exemplo (que sofreu uma pausa para a escrita de Colônia Penal), era possível pensar uma relação horizontalizada, com algumas intersecções entre as diferentes cenas e polos do texto, aqui, a leitura da Colônia Penal pode propor uma correlação entre elementos **tangíveis** (como uma cadeira ou um vale, a escassez de outros presos) e **intangíveis** (o vento, a sensação de calor - canícula, o jogo de luz e sombra) do cenário ou paisagem do conto.

As esferas da percepção no interior do texto se dão ironicamente, na medida em que a **ironia**, enquanto recurso linguístico, propõe A para sugerir o entendimento de B, em que pese que 1) o interlocutor/leitor deve ser capaz de mobilizar uma determinada quantidade mínima de referências para assegurar a compreensão de que A se refere a B, e não a A e nem mesmo à de C, ou D etc; 2) sendo capaz de mobilizar as referências, deve também ser capaz de compreender que o regime que rege a sua relação [do interlocutor/leitor] com o locutor/autor é pautada pela suspensão da incredulidade no texto ficcional, no caso, o conto em questão.

A ausência do ponto de fuga parece residir cada vez mais na análise de Deleuze/Guattari: ao mesmo tempo em que problematiza a narrativa sem armadilhas, Kafka também propõe um novo achega ao estético do texto – o que Benjamin vai chamar de alteração das estruturas da percepção na modernidade e o que Deleuze/Guattari vão analisar a partir da noção de rizoma, em que pesem suas leituras e proposições filosóficas. Há também o argumento desenvolvido por Benjamin a respeito da reprodutibilidade técnica da obra de arte, a ser desenvolvido no próximo tópico.

### **(Meta)Reprodutibilidade técnica**

O texto de Kafka traz constantemente a tópica da arte num mundo distanciado de

uma beleza idílica. Assim, a obra de arte pode ser colocada no esteio do grotesco, ao mesmo tempo em que sutilmente delinea os contornos, como os quadros de Franz Marc e Kandinsky: temos a sensação de sermos conduzidos a cenários nunca antes solicitados, mas entramos mesmo assim para que a experiência estética seja seguida.

O fato é que Kafka, como o expressionismo em geral, procura apresentar a estrutura fundamental da existência humana, precisamente por projetar o desenho a partir de uma consciência que se emancipou do mundo empírico. Assim, a obra não quer ser entendida de um modo metafórico. Gregor Samsa, ao despertar, não se sente ‘como se’ fosse um inseto, ao condenado da Colônia penal não lhe ‘parece’ que a Máquina lhe grava a lei na carne sangrenta [...] [intenção] objetiva ‘ontologiza’ a metáfora<sup>50</sup>.

Parece-nos que o cume da comparação entre o expressionismo e Kafka ou as influências estéticas expressionistas em Kafka se aproximam radicalmente quando tomamos Benjamin: a reprodutibilidade técnica está para o texto assim como o expressionismo está para o paradigma da obra de arte do século XX. Não se propõe com isso que a noção de técnica está aliada unicamente aos modos de sua reprodução: o belo aporte de Benjamin, neste caso, parece residir na noção de que há um procedimento interno à produção kafkiana que a liga à reprodução de sua própria arte.

Retomando o exemplo da Colônia Penal, temos uma máquina que serve para reproduzir constantemente os mesmos procedimentos estético-salvíficos amparado por um manual de preenchimento da forma artística e do conteúdo. Não parece outra a proposição do que a de uma meta-reprodutibilidade, na ausência de um termo melhor, mas que corrobore com a precisão maquínica de um objeto presente somente na modernidade e que, sendo parte de uma narrativa ficcional, *imita* (na melhor corruptela do sentido mimético) a reprodutibilidade técnica nos liames da própria narrativa ficcional – duas camadas, portanto: uma que visualiza a destruição de um topos artístico, a inserção das agulhas no corpo, e a que concebe a ficção da tortura, por fim. Nesse sentido, parece possível associar procedimentos estéticos expressionistas à narrativa kafkiana, em que pese a necessidade de um aprofundamento nesses procedimentos e nas propostas dos artistas e suas obras. O que nos aprofunda revela-se na figura canina: uma das imagens para a Melancolia em Dürer, alerta Benjamin, é a do cão:

Segundo a velha tradição, “o baço domina o organismo do cão. Nisso, ele se parece com o melancólico. Com a degenerescência do baço, órgão tido por especialmente

---

<sup>50</sup> ROSENFELD, pp. 231, 232.

delicado, o cão perde sua alegria e sucumbe à raiva. Desse ponto de vista, o cão simboliza o aspecto sombrio da complexão melancólica. Por outro lado, o faro e a tenacidade do animal permitiam construir a imagem do investigador incansável e do pensador.<sup>51</sup>

Assim, não é impossível apontar para uma associação entre a imagem canina do condenado e sua fuga após o rompimento das expectativas do conto: a saída do barroco encontra a melancolia na abolição dos referentes tradicionais.

---

<sup>51</sup> BENJAMIN, 1984, p. 84.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. “Apuntes sobre Kafka”. In: *Prismas: crítica de la cultura y de la sociedad*. Barcelona: Ariel, 1962, pp. 260-292.

ANDERS, G. *Kafka: pró e contra* (trad. Modesto Carone). São Paulo: Record, 2007.

BENJAMIN, W. “Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”; “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”. In: *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas, v. 01). São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *O anjo da história* (trad. João Barrento). Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão* (trad. Sérgio P. Rouanet). São Paulo: Brasiliense: 1984.

BLANCHOT, M. *O espaço literário* (trad. Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

COSTA LIMA, L. *História, Ficção, Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. “O paradoxo em Kafka”. In: *Da nacionalidade à questão da verdade. Caderno da Pós/Letras*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997, pp. 102-143.

\_\_\_\_\_. *Melancolia*. São Paulo: EdUNESP, 2017.

FREUD, Sigmund. “Considerações sobre a guerra e a morte (1915)”. In: *Obras completas, vol. 12; Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 209-246.

GAGNEBIN, J-M. “Deslocamentos e deformações em Kafka”. *Viso*, n. 17, jul.–dez./ 2017.

JANOUCHE, G. *Conversations with Kafka*. New York: New Directions, 2012.

JÜNGER, Ernst. “A mobilização total”. *Natureza Humana*, vol. 4, n. 1, pp. 189-216, jan.-jun. 2002.

KAFKA, Franz. “Na colônia penal”. In: *Metamorfose; O artista da fome; Na colônia penal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969 [1919], pp. 71-103.

\_\_\_\_\_. *Kafka Essencial* (trad. Modesto Carone). São Paulo: Companhia das Letras, Penguin, 2011.

KOSELLECK, Reinhart. “A semântica histórico-política dos conceitos antitéticos assimétricos”. In: *Futuro passado: uma contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; Puc-Rio, 2006 [1979], pp. 191-231.

PREECE, Julian. “Introduction: Kafka’s Europe”, In: *The Cambridge Companion to Kafka*. Cambridge (UK): Cambridge Univ. Press, 2003.

ROSENFELD, A. *Texto/Contexto 1*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SCHWARCZ, R. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

WOLFF, Francis. “Quem é bárbaro?”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Civilização e barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 19-44.

WOLFF, K. *Memórias de um editor*. Belo Horizonte: Ayné, 2018.