



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

ANDRÉ CÚNICO VOLPATO

**MAIS UM NARRADOR PARA
A METAMORFOSE DE KAFKA**

**CAMPINAS,
2024**

ANDRÉ CÚNICO VOLPATO

MAIS UM NARRADOR PARA A *METAMORFOSE* DE KAFKA

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Mestre em Teoria e História literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pelo aluno André Cúnico Volpato e orientada pelo Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão.

**CAMPINAS,
2024**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Tiago Pereira Nocera - CRB 8/10468

V888m Volpato, André Cúnico, 1992-
Mais um narrador para *A Metamorfose* de Kafka / André Cúnico Volpato. –
Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Fabio Akcelrud Durão.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Kafka, Franz, 1883-1924 - Crítica e interpretação. 2. Ficção. 3. Burguesia.
4. Literatura e história. I. Durão, Fábio Akcelrud, 1969-. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Yet another narrator for Kafka's *Metamorphosis*

Palavras-chave em inglês:

Kafka, Franz, 1883-1924 - Criticism and interpretation

Fiction

Bourgeoisie

Literature and history

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Fabio Akcelrud Durão [Orientador]

Camila Hespanhol Peruchi

Jorge Mattos Brito de Almeida

Data de defesa: 02-02-2024

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-0473-0169>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/5379230425560120>



BANCA EXAMINADORA:

Fabio Akcelrud Durão

Camila Hespanhol Peruchi

Jorge Mattos Brito de Almeida

**IEL/UNICAMP
2024**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

*Natürlich würde sich niemand mit solchen Studien beschäftigen, wenn
es nicht wirklich ein Wesen gäbe, das ~~Odradek~~ Franz Kafka heißt.*

RESUMO

O narrador kafkiano, por causa de sua postura criativamente interessada, mas moralmente indiferente em relação à matéria narrada, subordina o arranjo épico de obras como *A Metamorfose*, *Pequena Fábula*, *Na Galeria*, e *O Silêncio das Sereias* a estruturas fixas e funções exemplares; o resultado deste procedimento é que os efeitos de verossimilhança e ilusão antropomórfica (típicos das narrativas do século XIX) dão lugar ao estranhamento e a deslocamentos lógicos. Esta dissertação, tendo como ponto de partida uma discussão teórica sobre o narrador, deriva da matéria verbal da obra de Kafka uma imagem das formas sociais por ela representadas: a burguesia, a história, as perspectivas de superação do capitalismo. A metodologia em jogo (leitura cerrada, comparativismo, dialética entre o detalhe e o todo) contém implicitamente, e por vezes ele será explicitado, um comentário sobre a especificidade da prática crítica quando seu objeto é um autor consensualmente hermético e, ao mesmo tempo, sobre o qual muito se escreve.

Palavras-chave: narrador, Kafka, burguesia, história.

ABSTRACT

Kafka's narrator, due to its creatively interested, but morally indifferent stance in relation to that which it narrates, subordinates the epic arrangement of such works as *The Metamorphosis*, *Little Fable*, *At the Gallery*, and *The Silence of the Sirens* to fixed structures and exemplary functions; the result of this device is that the usual effects of vraisemblance and anthropomorphic illusion (typical of 19th century narratives) give way to estrangement and logical shifts. Taking off from a theoretical debate about the narrator, this thesis derives from Kafka's oeuvre an image of the social forms represented by it: the bourgeoisie, history, the perspectives of surpassing capitalism. The methodology in question (close reading, comparativism, dialectic play between the detail and the whole) contains implicitly, and sometimes it will be explicitly discussed, a commentary on the specificities of critical praxis when its object is a consensually hermetic author about whom, at the same time, so much is written.

Key words: narrator; Kafka; bourgeoisie; history.

AGRADECIMENTOS

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq),
pela concessão da bolsa de estudos.

A quem contribuiu com o que vale mais do que dinheiro: Prof. Fabio Durão e
fabiodurandos e associados e defensores e correlatos.

ÍNDICE

PARTE UM	10
1. A atualização da imagem mítica.....	11
2. Uma pequena teoria do narrador.	20
3. O narrador desta dissertação.	28
PARTE DOIS	34
1. Uma peculiar inconfiabilidade.	35
2. O narrador épico e o contador de piadas.....	44
3. Etiquetas, legendas, e uma digressão sobre a Pequena Fábula.	47
PARTE TRÊS	53
1. De volta à afirmação (4).....	54
2. A identificação como procedimento irônico.	62
3. Os burgueses e o mundo onde vivem.....	69
PARTE QUATRO	80
1. A totalidade, mais inescapável do que nunca.....	81
2. O que escapa à linguagem: o corpo de Gregor.....	89
3. Ambiguidades finais.....	95
Referências.....	101

PARTE UM

O Silêncio das Sereias: três imagens sobrepostas. [1. A atualização da imagem mítica \\ 2. Uma pequena teoria do narrador \\ 3. O narrador desta dissertação]

1. A atualização da imagem mítica.

São três as imagens que Franz Kafka projeta, uma sobre a outra, para compor “O Silêncio da Sereias” (in: HOMERO, 2017, p. 615—616). A primeira é uma variação mínima sobre aquela narrada no canto XII da *Odisseia*: munido dos meios preventivos recomendados por Circe, o herói parte com a tripulação em sua nau e, apesar da ameaça terrível, crê poder passar ileso pelos domínios das sereias. As diferenças dela para a imagem reportada por Odisseu estão no uso da cera, que, segundo Kafka, ele teria despejado nos próprios ouvidos, e na importância deflacionada da tripulação, cuja presença fica apenas subentendida na expressão “mandou que o acorrentassem com firmeza ao mastro”¹. A segunda imagem se sobrepõe à primeira em sua mudez e inclui as sereias no horizonte de ação. Comovidas — ou ameaçadas, o narrador não se presta a resolver tal ambiguidade — pela inocência de Odisseu — característica nova de seu caráter —, elas se esquecem de cantar, ou então decidem atacá-lo com esta arma ainda mais perigosa do que seu canto, seu silêncio: afinal, vencer as sereias apenas com a força da própria inocência provocaria em qualquer herói que o fizesse (eis o perigo desta arma) uma arrogância capaz de destruí-lo. No fim, Odisseu passou ileso, sim, mas apenas por não ter percebido o silêncio. Manteve-se ingênuo e, ao ver de relance a beleza das sereias, acreditou que cantavam, acreditou que estava a salvo por causa das correntes e da cera. A terceira imagem, finalmente, se sobrepõe a este último detalhe. Talvez Odisseu tenha escutado o silêncio das sereias em plenitude límpida; consciente, porém, de que ninguém poderia sobreviver a ele, fingiu não percebê-lo e, numa performance diante dos deuses e das sereias, debateu-se preso ao mastro, esta ilusão protegendo-o como um escudo para garantir o sucesso da travessia.

O procedimento poderia ser dito uma reescritura, uma releitura, um gesto interpretativo, uma correção da imagem mítica contida na *Odisseia*, mas é entendido de maneira mais produtiva à maneira de Tomaz A. Izabel (2013): a negação do original, espoleta para o surgimento de um espaço onde a força narrativa mítica ainda pode atuar. E em diversas camadas, como deixa claro o texto de Kafka na emulação, quem sabe, de alguma espécie de impressão serigráfica, que a cada nova tela atualiza a imagem deixada pela anterior, às vezes suplementando-a, noutras, pintando por cima, sempre incorporando-a como parte de si. Com

¹ “ließ sich am Mast festschmieden.” (KAFKA, 1931, p. 39)

isto, um primeiro momento de hesitação. É difícil decidir se as chaves interpretativas devem ser procuradas nas atualizações promovidas a cada nova imagem ou naquilo que permanece intacto de uma para a outra.

Da *Odisseia* para “O Silêncio das Sereias”, o esqueleto do enredo não muda, nem a identidade do herói; ambos, no entanto, são ridicularizados pela nova versão. É óbvio, e qualquer leitor de bom senso há de isso perceber e com isso concordar, que um punhado de cera nos ouvidos de nada adiantaria contra a piedade e o terror do canto das sereias, que todas as correntes do mundo não bastariam para prender ao mastro um viajante enfeitiçado por tal canto. O uso da cera pelo próprio Odisseu e a exclusão nominal dos remadores — aludidos pela interlocução do verbo “mandou”, mas não mencionados — são mudanças significativas, apontam para um isolamento maior do indivíduo em relação à comunidade como um todo, mesmo em relação àqueles membros sobre os quais possui autoridade, mostram-se como sintomas de uma sociedade na qual o trabalho e os trabalhadores ficam submetidos ao anonimato e, principalmente, à invisibilidade — tema reforçado quando a segunda imagem se sobrepõe a esta: as sereias veem Odisseu e se encantam com sua inocência, Odisseu vê as sereias e se encanta com sua beleza, os remadores em nenhum momento são vistos; a apropriação irônica dos elementos que permanecem, no entanto, nos parece mais relevante nesta primeira imagem. Ela denota, antes de tudo, uma importante suspeita em relação à técnica. Entre os versos 173 e 200 do canto XII, fica descrita a travessia, desde o momento em que Odisseu tampa os ouvidos dos remadores e é acorrentado ao mastro até o momento em que podem se livrar das amarras:

E eu a um grande naco de cera, com bronze afiado,
 fragmentei e apertava com mãos robustas.
 Logo a cera amoleceu, pois impeliu-a a grande pressão
 e o raio de Sol, o senhor Hipérion;
 tampei os ouvidos de cada um dos companheiros.
 Na nau, prenderam-me mãos e pés, por igual,
 reto no mastro, e nele amarraram os cabos;
 sentados, golpeavam o mar cinzento com remos.
 Mas quando estávamos à distância de um grito,
 rápido viajando, elas não ignoraram a nau saltadora
 surgir próxima, e deram vazão a canto agudo:
 ‘Vem cá, Odisseu muita-história, grande glória dos aqueus,
 ancora tua nau para ouvires nossa voz.
 Nunca ninguém passou por aqui, em negra nau,
 sem antes ouvir a melíflua voz que vem de nossa boca;
 mas ele se deleita e parte com mais saber.
 De fato, sabemos tudo que, na extensa Troia,

aguentaram argivos e troianos por obra dos deuses.
 Sabemos tudo que ocorre sobre a terra nutre-muitos'.
 Assim falaram, lançando belíssima voz. Meu coração
 quis ouvir, e num movimento das celhas
 solicitei aos companheiros que me soltassem; eles remavam.
 De pronto, ergueram-se Perímedes e Euríloco,
 e com mais laços prenderam-me e apertaram-me bem.
 Depois que por elas passamos, então nem mais
 ouvimos o tom das Sirenas nem seu canto,
 e presto meus leais companheiros retiraram a cera
 que tampara os ouvidos, e soltaram-me dos laços. (HOMERO, 2017, p. 355)

Já na versão de Kafka: “O canto das sereias impregnava tudo — que dirá um punhado de cera —, e a paixão dos seduzidos teria arrebatado muito mais que correntes e mastro” (in: id, p. 615)². Não se cogita que os materiais, mesmo transformados pela técnica, utilizados segundo os conselhos de Circe e a razão astuciosa de Odisseu, sejam capazes de rivalizar com a magia das sereias. Se o original eleva a capacidade criativa do humano ao nível dos deuses — note-se a maneira como os “laços” rivalizam sem problemas com a “belíssima voz”, como as mãos de Odisseu e a radiação de Hipérion aparecem no mesmo nível, coordenadas pela conjunção “e”, e trabalham juntas para, numa espécie de processo alquímico, manipular o estado da cera —, a adaptação moderna nega tal equiparação em absoluto, índice enfático de um mundo desencantado, no qual correias e laços protagonizam sinistros de trabalho e a alquimia cede o lugar à química, um mundo no qual a criatividade humana se presta à banal administração da sociedade, não a feitos e experiências dignas da narração. É esta mudança radical que autoriza a ridicularização das circunstâncias iniciais do mito, mas não sem uma dose de autoironia: “É claro que, desde sempre, todos os viajantes teriam podido fazer algo assim (a não ser aqueles aos quais as sereias atraíam de muito longe), mas o mundo inteiro sabia que de nada adiantava” (in: ibid)³. Em seguida, também Odisseu é ridicularizado: “Nisso, porém, Odisseu nem pensava, embora talvez já tivesse ouvido falar a respeito; confiava plenamente no punhado de cera e no feixe de correntes, e, munido de inocente alegria com os meiozinhos de que dispunha, partiu ao encontro das sereias” (in:

² “Der Sang der Sirenen durchdrang alles, und die Leidenschaft der Verführten hätte mehr als Ketten und Mast gesprengt.” (KAFKA, 1931, p. 39)

³ “Ähnliches hätten natürlich seit jeher alle Reisenden tun können, außer denen, welche die Sirenen schon aus der Ferne verlockten, aber es war in der Ganze Weltbekannt, daß dies unmöglich helfen konnte.” (ibid.)

ibid)⁴. Para além do humor, há evidentemente melancolia nesta voz narrativa, que aponta para uma inversão irônica: a razão, mesmo em seu estado degradado, não equiparada ao que é divino, instrumentalizada para o domínio em vez de um meio de emancipação, é ainda assim suficiente para desmontar a verossimilhança do relato de Odisseu. E mais do que índice de um mundo desencantado — aqui já começa a entrar em jogo a atualização da segunda imagem —, a ridicularização do herói aponta para uma mudança brusca no sistema de virtudes que o guia. Na *Odisseia*, além de inteligente — possibilidade reavivada na terceira imagem proposta em “O Silêncio das Sereias” —, Odisseu é ousado e corajoso, qualidades agora, pela oposição à “inocente alegria”, associadas à culpa. Uma tal contraversão ressoará com força no imaginário kafkiano, que não apenas se debruça sobre questões judiciosas e punitivas, de culpa e inocência, como as predica ao caráter ou à identidade dos personagens, não a ações que tenham praticado — ou deixado de praticar — num ou noutro momento do enredo. Odisseu é absolutamente ingênuo, não desconfia do perigo, enfrenta-se com as sereias sem a mácula da culpa.

Günther Anders (2017) e Vladimir Nabokov (2002) comparam características da obra de Kafka a de desenhos animados: Anders fala de um cômico pavoroso nas animações de Walt Disney, quando, por exemplo, a tatuagem de um navio no corpo de um marinheiro se vira e veleja, abandonando o braço do personagem e embaralhando, à maneira da ficção de Kafka, os níveis de realidade na mente de quem os assiste; Nabokov aborda a qualidade às vezes onírica da própria realidade, a impressão que frequentemente toma conta de quem comete ou contempla atos violentos de que tudo não passa de uma tirinha, a vítima enxergará estrelas e passarinhos e na próxima cena tudo ficará bem, mas na próxima cena dos romances de Kafka (e da realidade, tampouco) nada fica bem. A elevação da ingenuidade ao nível da máxima virtude é outro paralelo possível. Basta lembrar de um Pato Donald sonâmbulo e da maneira como o universo conspira para que ele não caia de uma janela, não seja atropelado ao atravessar a rua ou devorado por um leão enquanto passeia pelo zoológico (DONALD, 2017, min. 2—4); quase redundante dizer que, tão logo acorda, o personagem volta a ficar sujeito às violências do mundo: sua noiva se ofende e lhe dá uma paulada na cabeça (id., min. 6).

⁴ “Daran aber dachte Odysseus nicht, obwohl er davon vielleicht gehört hatte. Er vertraute vollständig der Handvoll Wachs und dem Gebinde Ketten und in unschuldiger Freude über seine Mittelchen fuhr er den Sirenen entgegen.” (KAFKA, 1931, p. 39)

Concedido pelo sono, o olvido beatífico do Pato é o que o protege de todas as ameaças; e é exatamente esta qualidade na expressão de Odisseu que emudece as sereias:

E, de fato, as poderosas cantoras não cantaram quando Odisseu chegou, fosse porque acreditassem que só o silêncio podia com aquele oponente ou porque a visão da bem-aventurança no rosto dele — que não pensava senão em cera e correntes — as tivesse feito esquecer todo o canto. (KAFKA in: HOMERO, 2017, p. 616)⁵

Nos dois oxímoros operados por este pequeno parágrafo — o herói inocente e as sereias mudas —, fica condensado o momento mais enfático de negação do mito original, mas é interessante que, por enquanto, apenas um — as sereias mudas — reconheça o outro — o herói inocente —; mais do que isso, nesta segunda imagem de “O Silêncio das Sereias”, apenas um *pode* reconhecer o outro: é uma condição da inocência do herói permanecer surdo à mudez das sereias. Para Odisseu, perceber seu silêncio seria análogo ao que, para o Pato Donald, era o despertar e, entendido como um instante súbito de tomada de consciência, é bastante recorrente na condenação dos personagens kafkianos. Gregor acorda para se ver transformado em verme; Josef K. acorda com os oficiais de justiça batendo à porta; K. acorda com o chamado do dono da hospedaria e o aviso de que não poderá pernoitar. No ensaio “O Parasita Familiar”, Modesto Carone comenta sobre *A Metamorfose* algo que, neste particular, vale também para os protagonistas d’*O Processo* e d’*O Castelo*: “ela [a metamorfose] não é um pesadelo do qual se pudesse acordar. Pelo contrário, no registro costumeiro das inversões kafkianas, é o próprio metamorfoseado quem desperta para este pesadelo” (CARONE, 2009, p. 14). É tentador, desde já, tentar atribuir significado alegórico ou simbólico⁶ ao despertar destes heróis — ou ao não-despertar, no caso de Odisseu —, quem sabe uma variação sobre o instante místico da revelação, ou mais especificamente sobre sua versão marxista, a superação da falsa consciência. Muito mais produtivo, no entanto, do que uma operação deste tipo é investigar, como será feito nas Partes Dois, Três e Quatro, os efeitos do corpo metamorfoseado sobre o narrador e o mundo narrado, e os destes sobre aquele; investigar,

⁵ “Und tatsächlich sangen, als Odysseus kam, die gewaltigen Sängerinnen nicht, sei es, daß sie glaubten, diesem Gegner könne nur noch das Schweigen beikommen, sei es, daß der Anblick der Glückseligkeit im Gesicht des Odysseus, der an nichts anderes an Wachs und Ketten dachte, sie allen Gesang vergessen ließ.” (KAFKA, 1931, p. 40)

⁶ Para um comentário sobre as diferentes estratégias adotadas para lidar com o que, nas obras de Kafka, se apresenta com a aparência de um sentido oculto, ver “Hermetismo e Alienação: considerações sobre *Ein Besuch im Bergwerk*”, de Jorge de Almeida (1994).

como será feito agora, os efeitos da inocência de Odisseu sobre a realidade contemplada, e vice-versa. Perceba-se:

Odisseu, porém, não ouviu seu silêncio, por assim dizer; acreditou que cantassem e que só ele estivesse a salvo de ouvi-las; com um olhar fugaz, observou primeiro o movimento de seus pescoços, o respirar fundo, os olhos cheios de lágrimas, a boca semiaberta, e acreditou que fizessem parte das árias soando inaudíveis a seu redor. (KAFKA in: HOMERO, 2017, p. 616)⁷

O que há de mais notável neste trecho é uma ruptura interna da realidade empírica do personagem, um descompasso entre os sentidos, que por sua vez tentam dar inteireza a um mundo descompassado. Novamente conforme aponta Izabel (2013), a representação de “O Silêncio das Sereias” converge para e se organiza pela imagem, não pelo som, como era o caso da *Odisseia*, o que gera entre os dois um atrito “gritante, já que não fica mais apenas no nível textual, mas midiático. O épico que era cantado de memória pelo aedo dá lugar a uma nova versão escrita — ou cinematográfica, até” (p. 45). Cinematógrafos, justamente, se aproveitam o tempo todo deste descompasso entre visão e audição, das tentativas que fazem de compensar um ao outro: em *A Dog's Life*, a imagem de um cão latindo que, mesmo mudo, somos capazes de escutar, ou em *Dogville*, o latido de um cachorro que, mesmo invisível, somos capazes de ver. Ou a isto talvez devêssemos denominar “ver o latido de um cão”. Também a imagem das sereias, “mais belas que nunca” (KAFKA in: HOMERO, 2017, p. 616) sob o olhar do herói inocente, fica paradoxalmente marcada pelo excesso daquilo que lhe falta; ela carrega consigo a potência da belíssima voz que, mesmo em silêncio, se faz presente à consciência de Odisseu. Ele vê o canto das sereias.

No mito original, evidentemente, isto não seria possível. O que se narra na *Odisseia* é uma longa viagem, o longo retorno do herói vitorioso à casa, e o próprio poema oferece ao ouvinte um modelo de recepção entre os cantos IX e XII, nos quais Odisseu deleita seus anfitriões enquanto narra as aventuras, estranhezas e perigos que enfrentou. Narra suas experiências, em suma. E se há, como afirma Walter Benjamin (1985), dois tipos de narrador, o viajante (portador de saberes vindos de longe) e o sedentário (coletor e guardião das tradições locais), então diante de sua plateia Odisseu é o protótipo da primeira categoria. O

⁷ “Odysseus aber, um es so auszudrücken, hörte ihr Schweigen nicht, er glaubte, sie sängen, und nur er sei behütet, es zu hören. Flüchtig sah er zuerst die Wendungen ihrer Hälse, das tiefe Atmen, die tränenvollen Augen, den halb geöffneten Mund, glaubte aber, dies gehöre den Arien, die ungehört um ihn verklungen.” (KAFKA, 1931, p. 40)

canto XIII começa com a reação de quem o ouviu: “Assim falou, e todos, atentos, se calaram, tomados por feitiço pelos umbrosos salões” (HOMERO, 2017, p. 367). Interessante que a narração se assemelhe ao canto das sereias em seu efeito encantatório; o conteúdo, no entanto, é radicalmente diferente, apesar de também ser parecido na superfície — afinal, é cantando o triunfo do herói em Tróia que as sereias tentam atraí-lo para fora da nau (rever a citação acima: “Vem cá, Odisseu muita-história, grande glória dos aqueus [...]”), e Odisseu tampouco se furta de cantar seus momentos de vitória, não se poupa de descrever a própria força, coragem e astúcia. Mas apesar da beleza, o canto das sereias se degrada em apelo narcísico, enquanto a narração está repleta de sabedoria. Do sofrimento de Odisseu derivam conselhos; dos povos e criaturas desconhecidas derivam comparações, que por sua vez delimitam as fronteiras entre o mundo helênico e o bárbaro, entre o humano e o monstruoso. Há duas qualidades neste processo que, segundo Benjamin, se tornaram incompatíveis com o mundo moderno, e que o divorciam, portanto, da versão de Kafka.

A primeira é a mera possibilidade de nos enfrentarmos com o mundo — mesmo com este temporal e espacialmente distante — sem de antemão dispormos de informações sobre ele. Aqui volta à tona a ridicularização à qual o narrador de “O Silêncio das Sereias” submete a premissa da viagem de Odisseu: “desde sempre, todos os viajantes teriam podido fazer algo assim [...], mas o mundo inteiro sabia que de nada adiantava”. O conhecimento sobre terras e águas estranhas não é mais tratado como um saber — que apesar de difuso, às vezes até falso, é inesgotável como fonte de reflexões e, na *Odisseia*, transmitido de um personagem a outro pelas vias do conselho (o de Circe, no caso específico) —, mas como uma informação, verificável, imediata, “compreensível ‘em si e para si’” (BENJAMIN, 1985, p. 203) e, na versão moderna da travessia, familiar a todos, como se em algum momento tivesse figurado na manchete de todos os jornais. Também disso depende o jogo cinematográfico da cena. O descompasso entre os sentidos é notório, e também o é a predominância da visão sobre a audição, mas se a imagem das sereias, como ficou dito, carrega consigo a potência da belíssima voz, para se realizar, como se realiza na consciência de Odisseu, esta potência depende do encontro com alguém que saiba de antemão o que dela esperar. Neste particular, a história de Kafka nega o mito original ao repeti-lo: Odisseu não seria capaz de ver o canto das sereias se nunca antes o tivesse visto. Enquanto o herói da *Odisseia* precisa de coragem para ir de encontro ao desconhecido, o herói de “O Silêncio das Sereias” pode inocentemente

enfrentar-se com o que sabe de antemão que encontrará. Com isto, o narrador tropeça numa nova contradição — a “inocência que já sabe” —, e a partir dela propõe a terceira imagem: talvez Odisseu tenha reconhecido a mudez das sereias.

O conto “Na Galeria” (KAFKA, 2011) — *Auf der Galerie* — trabalha com um mecanismo de sobreposição de imagens parecido, mas nele são apenas duas: a primeira tem como ponto de partida a conjunção “se” e é marcada pelo subjuntivo, a segunda parte não de uma hipótese, mas de um decreto que nega a primeira — “Mas uma vez que não é assim” (ibid.)⁸ — e está construída no modo indicativo. Um espetáculo de volteio artístico é o centro do enredo de ambas, mas na imagem hipotética a artista fica submetida à influência violenta do diretor e do público, e para ser interrompida é preciso que um espectador em particular se intrometa no show e diga o “basta!” que salvará a protagonista; em sua negação, por outro lado, tanto diretor quanto público dão a esta dama à cavalo um tratamento digno de adoração, e o espetáculo já não precisa ser interrompido pelo espectador que, em vez de se rebelar, chora enquanto se deixa cair no sono. Em “O realismo de Franz Kafka”, Modesto Carone (in: KAFKA, 2011) analisa a partir deste conto uma inversão típica das ficções kafkianas. O que é dado como factual, como a verdade já comprovada, indica apenas a aparência do mundo, e o mundo como tal aparece nas hipóteses e sonhos: “ele [o realismo de Kafka] *mostra*, no próprio corpo de obras-primas como essa, as coisas como elas são e as coisas como elas são percebidas pelo olhar alienado” (p. 45). Uma outra maneira de dizê-lo seria apontar para o experimento do narrador, que ao inverter gramaticalmente hipótese e conclusão, tenta invertê-las também logicamente. Parafraseando e resumindo o primeiro parágrafo do conto, temos algo como “*se* uma ginasta equestre estivesse sob o controle impiedoso do diretor e do público, *então* um espectador interromperia o espetáculo”; para leitores atentos, no entanto, a relação lógica destas proposições deve persistir mesmo quando arranjadas de cabeça para baixo na frase, que na verdade deveria ser lida: se um espectador interrompesse o espetáculo, então a ginasta equestre não estaria sob o controle impiedoso do diretor e do público. Neste pequeno particular talvez seja possível propor uma correção ao ensaio de Carone, quando diz que “o autor-narrador está empenhado em abrir os olhos do leitor para o que interessa” (ibid.). O autor pode ser que esteja, mas o faz por meio de um narrador que, ao realizar na linguagem um tal experimento de inversão, se posiciona como cúmplice da situação de dominação, ou

⁸ “Da es aber nicht so ist” (KAFKA, 2007b, p. 21)

quem sabe como um observador criativamente interessado, porém moralmente indiferente; é o olhar de um cientista diante dos ratos de laboratório, ou de um humorista diante do mundo inteiro. E com isto podemos voltar à imagem final de “O Silêncio das Sereias”:

Diz-se que Odisseu era tão astuto, uma tal raposa, que nem mesmo a deusa do destino logrou penetrar em seu íntimo; embora isto já não seja compreensível à razão humana, talvez ele tenha de fato percebido que as sereias estavam mudas, tendo então, de certo modo, contraposto a elas e aos deuses toda a simulação acima tão somente como um escudo. (KAFKA in: HOMERO, 2017, p. 616)⁹

Também aqui as coisas estão invertidas, e em mais de um sentido. Primeiro, passamos a duvidar do momento em que se decreta certeza sobre o silêncio das sereias — “de fato [*tatsächlich*], as poderosas cantoras não cantaram” (ibid.): ele se torna apenas uma hipótese, uma nova experiência deste narrador; a expressão “de fato percebido” desta última imagem é originalmente composta por outro advérbio, *wirklich*, em vez do *tatsächlich* da expressão anterior, o que lhe dá um peso menor e reforça a ênfase no “talvez” [*vielleicht*]. É nele que o leitor pode confiar mais plenamente: se a hipótese for verdadeira, ou seja, se as sereias de fato ficaram mudas, então podemos estar certos de que Odisseu o percebeu. Mas há ainda uma outra inversão, e mais importante. O conto se apresenta na primeira frase como a demonstração de um teorema: “Comprovação de que mesmo meios insuficientes, e até infantis, podem servir à salvação” (id., p. 615)¹⁰. Inicialmente, esta parece uma referência à cera e às correntes, à inocência com a qual Odisseu lida com elas; em seguida, são as sereias as criaturas que buscam salvação, e os meios insuficientes são os movimentos que tentam atrair o olhar do herói; no fechamento do conto, o foco volta a Odisseu, e o método infantil pelo qual busca se salvar é a representação diante dos deuses. Há um problema, porém. Assim como em “Na Galeria” não devemos aceitar a relação lógica “se—então” apenas porque está posta pelo narrador, sem testá-la ou tensioná-la, tampouco devemos ler esta “comprovação” sem tentarmos comprová-la nós mesmos. E no fim nada se confirma. A cera e as correntes são inúteis contra as sereias (mesmo que vencessem o canto, não são páreo para o silêncio), as

⁹ “Odysseus, sagt man, war so listenreich, war ein solcher Fuchs, daß selbst die Schicksalsgöttin nicht in sein Innerstes dringen konnte. Vielleicht hat er, obwohl das mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist, wirklich gemerkt, daß die Sirenen schwiegen, und hat ihnen und den Göttern den obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild entgegengehalten.” (KAFKA, 1931, p. 41)

¹⁰ “Beweis dessen, daß auch unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können.” (id, p. 39)

sereias dançam e se debatem à toa, incapazes de chamar a atenção de Odisseu, e o herói inocente na verdade não o é, e tampouco sai ileso de sua travessia: aqui chegamos à segunda qualidade do processo narrativo — eram duas, tinha esquecido? — que diferencia “O Silêncio das Sereias” do canto XII da *Odisseia*. Ao contrário do Odisseu original, o de Kafka não toma a palavra para narrar, ele próprio, sua aventura; como os soldados da Primeira Guerra Mundial, ele retorna à casa em silêncio; sua viagem é um trauma, não uma experiência. Ou talvez seja, mas não no sentido que interessa a Benjamin em seu estudo sobre o narrador, *Erfahrung*, da qual ele poderia ser protagonista e sobre a qual poderia cantar, mas no sentido laboratorial, *Experiment*, da qual se torna mera cobaia, e sobre a qual relata um narrador seu terceiro, criativamente interessado, mas moralmente indiferente.

2. Uma pequena teoria do narrador.

Este projeto de reescritura de um mito contém implícito em si — e a partir do que foi escrito até aqui, é possível explicitá-la — uma pequena teoria do narrador. Não que seja revolucionária, em absoluto; é apenas enfática em relação ao estatuto ambíguo desta instância. Recomeçamos por “O Narrador”, de Walter Benjamin, e por suas duas categorias, o viajante e o sedentário, o primeiro idealmente representado pelo marinheiro comerciante — a qualidade do que transmite é a distância espacial, suas narrativas lidam com experiências vividas em países estrangeiros e regiões remotas —, o segundo encontra o protótipo no camponês que passa a vida toda trabalhando a mesma terra — este tem contato com a distância temporal, suas narrativas são o acúmulo e a transmissão de tradições e histórias locais. Na realidade do mundo, no entanto, os tipos se interpenetram e fazem surgir infinitos narradores concretos, pessoas de fato que tanto transmitem as próprias experiências quanto retransmitem as alheias. Benjamin abre o ensaio com a seguinte constatação: “Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais” (p. 197); e adiciona logo em seguida: “a arte de narrar está em vias de extinção” (ibid.). Uma tal percepção de que o mundo moderno é incompatível com a narração não é exclusivamente benjaminiana; é também daí que Theodor Adorno (2003) parte para escrever o ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”. A crise da narrativa se confunde, para Adorno, com uma crise da objetividade. Outras artes também passam por

isso: a pintura se torna cada vez mais abstrata, as composições musicais abrem mão da coerência narrativa, e as que a mantêm o fazem apenas ironicamente. Mas o romance — a linguagem discursiva — não é capaz de se entregar à abstração; ele precisa narrar. Disto decorre que a técnica do monólogo interior se tenha tornado tão predominante em obras modernistas; ao invés de tentar objetivar o mundo, dominar a experiência estilhaçada do capitalismo moderno e remontá-la com fluidez e inteireza, o monólogo interior captura e narra o mundo subjetivado por uma consciência individual. No romance contemporâneo, o narrador abandona sua posição externa aos objetos e personagens narrados para adotar uma posição interna a eles.

Apesar da consonância entre os autores, seria um equívoco comparar os ensaios como se eles tratassem exatamente do mesmo objeto. Há um duplo sentido na palavra “narrador” — e nele reside o estatuto ambíguo do qual falávamos — que precisamos levar em consideração: ela pode fazer referência tanto à pessoa concreta em torno da qual outras se reúnem para escutar causos e aventuras, a quem normalmente chamaríamos de “contador de histórias”, quanto a uma instância organizadora da e imanente à obra literária. “O Narrador” [*Der Erzähler*] dá ênfase ao primeiro sentido e até mesmo predica à semelhança com este a qualidade do segundo: “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (p. 198). “Posição do narrador” [*Standort des Erzählers*], por outro lado, se ocupa do segundo sentido; leva em conta, assim como Benjamin, a incomunicabilidade da experiência da Guerra e de uma sociedade fragmentária, mas enquanto “O Narrador” busca investigar as relações desta figura com o mundo material, com a realidade que o circunda, Adorno foca sua atenção nas relações entre o narrador e o mundo ficcional que se propõe a narrar. É sintomático destas diferentes perspectivas que, em tradução para língua inglesa, o ensaio de Benjamin esteja intitulado “The Storyteller”, já o de Adorno se chame “The Position of the Narrator in the Contemporary Novel”; porém, esta tradução unívoca não é necessariamente positiva ou superior à ambiguidade de “narrador” ou do original *Erzähler*, e no caso particular das obras de Kafka, uma tal separação implicaria numa grande perda para qualquer gesto interpretativo. Os ensaios não tratam *exatamente* do mesmo objeto, mas dividi-lo divorciaria dois aspectos que inevitavelmente se misturam: outros teóricos da prosa de ficção também pendulam entre um e outro sentido.

Em seus estudos sobre narratologia, e mais especificamente no livro *Discurso da Narrativa*, em que analisa *Em busca do tempo perdido*, Gerard Genette (1995) se debruça sobre questões de tempo e espaço, como ordem e frequência dos acontecimentos, e de modo, como distância e perspectiva. A nomenclatura envolvida em todo o trabalho é bastante extensa, faz pouco ou nenhum sentido quando desassociada da análise de obras concretas, mas pode ser útil tanto entender a lógica que a rege quanto conhecer os fenômenos que nomeia. Com respeito à distância, a narrativa é primeiro caracterizada como mimética ou diegética (a diferença entre um modo e outro fica capturada numa fórmula recorrente em manuais de escrita criativa: *show, don't tell*, em que o “show” corresponde à mimese e o “tell”, à diegese), e depois separada entre “narrativa de acontecimentos” (aqui, haverá sempre uma qualidade ilusória na mimese, mesmo que residual, mesmo quando o narrador tenta fingir que, ao invés de controlá-lo, é controlado pelo acontecimento narrado) e “narrativa de falas” (dividido em “discurso narrativizado”, absolutamente diegético e o que preserva a maior distância entre o narrador e a matéria verbal de uma fala, “discurso mimético”, correspondente à fala dramatizada e que praticamente abole a distância entre narrador e matéria verbal, e “discurso transposto”, que pela distância intermediária cria ambiguidades entre as palavras do narrador e as do personagem, entre discurso exterior — efetivamente pronunciado — e interior). A questão da perspectiva é mais complexa. Numa breve revisão de tipologias de narradores propostas por outros críticos, Genette acusa uma pequena confusão entre o ponto de vista da narração (o foco narrativo) e a identidade do narrador (a voz narrativa), e propõe uma classificação, segundo o critério do ponto de vista, nos seguintes termos: narrativa não-focalizada, de focalização interna (podendo esta ser fixa, variável ou múltipla) ou de focalização externa. Principalmente no caso de romances e novelas, mas às vezes também de contos, os tipos se aplicam mais a trechos do que a obras inteiras, sendo que alterações momentâneas na focalização regente podem ser paralipses — quando o narrador subtrai informações que o foco pediria incluídas — ou paralepses — durante as quais o narrador inclui informações que o foco não autorizaria, e lembrando que, para Genette, nenhuma das focalizações implica necessariamente em narradores na primeira pessoa ou terceira. Isto já não diz respeito ao foco narrativo, mas à voz.

Esta, que é a própria instância narrativa, é caracterizada de acordo com três qualidades: tempo, nível e pessoa. A primeira é menos problemática, refere-se à posição

relativa da voz narrativa em relação à matéria narrada, e pode ser dita ulterior — como é o caso da maioria dos romances, narrados no tempo passado —, anterior — no caso mais raro de narrativas proféticas —, simultânea — histórias policiais, por exemplo, às vezes pedem a narração no tempo presente, para acirrar o efeito de suspense e de urgência sobre o leitor — e intercalada — como em romances epistolares, em que as cartas enviadas, além de narrarem, são partes constitutivas do enredo. O que foi dito sobre o foco narrativo se repete aqui: uma tal classificação se aplica mais a trechos do que a obras, e quanto mais complexa for a obra, mais sua instância narrativa tenderá a passar de uma posição a outra. E o mesmo vale no caso do nível e da pessoa, mas estas categorias são um pouco menos autoevidentes. Também são três, de acordo com Genette, os níveis de uma narrativa. O nível exterior à matéria narrada — extradiegético —, o interior à matéria narrada — intradiegético — e, no caso de histórias dentro de outras histórias, o nível metadieético. É claro que, assim como o tempo, estes termos descrevem posições relativas entre diferentes elementos da narrativa, nunca posições absolutas, e devem por isso ser empregados com inteligência pelo analista; eles se tornam ainda mais problemáticos quando combinados com os três tipos de pessoa apontados por Genette: o heterodieético — quando o narrador não é um dos personagens sobre quem narra —, o homodieético — o narrador é um personagem secundário daquilo que narra — e o autodieético — o narrador é o herói da história narrada. São várias combinações possíveis, e nem sempre é fácil ilustrar com exemplos os narradores teoricamente resultantes, principalmente se levarmos absolutamente à risca o rigor sugerido por Genette. É interessante. Ele não se permite a mesma confusão de outros críticos, entre foco e voz, e adverte para a confusão possível entre narrador e escritor, entre narratário e leitor, entre a instância narrativa e a instância da escrita, entre o contexto da narração e o contexto da leitura. Por outro lado, e é aqui onde queríamos chegar, Genette trai conscientemente a pureza do projeto analítico quando admite, por exemplo, que o “mais frequente é que a curiosidade do auditório intradieético mais não seja que um pretexto para responder à do leitor” (p. 231), ou então que “recebe o leitor infalivelmente como infração a uma norma implícita, pelo menos quando a percebe, a passagem de um estatuto para outro [hetero- para homodieético ou vice-versa]” (p. 245), e finalmente que a voz narrativa de *Em busca do tempo perdido*, seu objeto de estudos, é “caracterizada pela reunião das três instâncias numa só ‘pessoa’: o herói-narrador-autor Marcel” (p. 248).

Como dito, a nomenclatura poderá ser útil ao longo da dissertação para descrever as obras de Kafka — seja por semelhança ou por diferença —, e por isso valia a pena passá-la brevemente em revisão; por enquanto, contudo, o mais importante é entender esta particular impureza dos estudos de *Discurso da Narrativa*: quando trata especificamente das questões sobre o foco e a voz, ou seja, das questões que envolvem o narrador, Genette concentra seus esforços de maneira quase absoluta na relação desta instância com a matéria narrada; ele não escapa, porém, de por vezes equiparar o leitor ao “auditório intradieético”, de entender uma mudança brusca na posição do narrador como uma falha que se comete diante do leitor. Por mais que se dedique a um trabalho analítico rigoroso, que considere uma obra literária de acordo com suas próprias regras internas, Genette entende que, mesmo quando não se esteja comentando uma obra-limite como *Em busca do tempo perdido*, a instância narrativa, ou o narrador, está em contato tanto com a matéria narrada quanto com o mundo social, exerce sempre uma mediação entre os dois. E pelo lado inverso, isto é, pelo maior enfoque na relação da instância narrativa com o mundo social, poderíamos chegar à mesma conclusão sobre a natureza do narrador, e é exatamente o que acontece numa leitura cerrada da *Teoria do romance* — especialmente do volume I — de Mikhail Bakhtin (2015).

A partir de uma posição filosófica que entende a linguagem como um emaranhado de discursos vivos, impregnada de marcas socioideológicas e de vozes alheias, Bakhtin propõe uma metáfora para descrever a relação de um escritor com a língua em que escreve: “A língua, como o meio concreto vivo habitado pela consciência do artista da palavra, nunca é única” (p. 63); e de novo algumas páginas depois: “A língua, para a consciência que nela vive, não é um sistema abstrato de formas normativas, mas uma opinião concreta e heterodiscursiva sobre o mundo” (p. 69). O escritor não se comunica nesta ou naquela língua, não a domina, nunca pode dizer com propriedade absoluta “a minha língua”; a metáfora — hoje já desgastada — é a da habitação: o escritor mora na língua. Ela está a toda sua volta, impregnando os objetos do mundo, traindo opiniões e discursos já formados sobre eles, mas ao contrário do que isto talvez sugerisse inicialmente, tampouco a língua domina o escritor, tampouco ela, através do trabalho do escritor, simplesmente se repete e se perpetua. Engajado num esforço dialógico, o escritor seleciona e lapida, refrata as posições socioideológicas dos discursos ao organizá-los de acordo com sua imaginação criativa, e é este esforço que resulta numa obra: “O artista da prosa erige esse heterodiscurso social em torno do objeto até atingir

a *imagem acabada*, penetrada pela plenitude dos ecos dialógicos, das ressonâncias literárias calculadas para todas as vozes e tons essenciais desse heterodiscurso” (p. 51, grifo nosso). Bakhtin insiste na metáfora espacial para descrever o trabalho de seleção e organização do escritor; assim como, numa câmera fotográfica, o obturador se abre e se fecha para permitir a passagem de um feixe de luz que conecta o lado de fora — o mundo — ao lado de dentro — o filme —, também o escritor se torna um feixe através do qual o mundo entra na obra:

O prosador romancista não expurga de suas obras as intenções alheias da linguagem heterodiscursiva, não destrói aqueles horizontes socioideológicos (mundos e minimundos) que se escondem atrás das linguagens integrantes do heterodiscurso — ele os introduz em sua obra. O prosador usa linguagens já povoadas de intenções sociais alheias e as obriga a servir às suas novas intenções, a servir a um segundo senhor. Por isso, as intenções do prosador se *refratam*, e se refratam *sob diferentes ângulos*, dependendo do grau de alteridade socioideológica, de encorpatura, de objetificação das linguagens que refratam o heterodiscurso. (p. 77, grifo do autor)

Bakhtin tem uma maneira peculiar de analisar os exemplos concretos aos quais recorre; escreve sobre o modo agudo como Tolstói percebe os horizontes discursivos dos leitores, sobre como é capaz de dialogar com tais horizontes e de fazê-los dialogar entre si, e tudo isso no interior de sua obra; no caso do romance humorístico — objeto principal de Bakhtin —, escreve sobre os procedimentos paródicos, dá atenção à voracidade absoluta de François Rabelais, que parodia todos os tipos de discursos sociais, desde o político e o religioso até o próprio discurso literário, e ao abordar Charles Dickens e seus antecessores — Fielding, Sterne, etc. —, lança mão de formulações interessantes: “esse texto [*Little Dorrit*] poderia, no fundo, ser pontilhado de aspas, destacando-se ilhotas de um discurso disseminado e puro do autor, banhado de todos os lados por ondas de heterodiscurso” (p. 89). Estas análises de textos concretos, acompanhada da insistência de Bakhtin na metáfora espacial — o prosador introduz em sua obra fragmentos do heterodiscurso social, dentro do qual ele próprio vive — nos poderiam levar à conclusão de que o autor se entrega à confusão para a qual alerta Genette, de inconscientemente misturar a instância autoral à instância narrativa. A argumentação de Bakhtin, porém, culmina justamente com esta separação:

O autor realiza a si mesmo e ao seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e em sua linguagem (que num ou noutro grau são discurso e linguagem objetivos, mostradas), mas também no objeto da narração, no ponto de vista diferente do ponto de vista do narrador. Por trás da narração

do narrador lemos uma segunda narração: a narração do autor sobre a mesma coisa narrada pelo narrador e, além disso, sobre o próprio narrador. Percebemos nitidamente cada elemento da narração em dois planos: no plano do narrador, em seu horizonte expressivo semântico-objetual, e no plano do autor, que fala de modo refratado com essa narração e através dessa narração. A esse horizonte do autor com tudo o que é narrado também se integra o próprio narrador com sua palavra. Adivinhemos os acentos do autor situados tanto no objeto da narração quanto na própria narração e na imagem do narrador que se revela no processo da narração. Não perceber esse segundo plano intencional e acentual do autor implica não compreender a obra.

Como já afirmamos, a narração do narrador ou do autor convencional constrói-se no campo da linguagem literária normal, do habitual horizonte literário. Cada elemento na narração se correlaciona com essa linguagem e com o horizonte, contrapõe-se a estes, sendo que se contrapõe *dialogicamente*: como um ponto de vista a outro ponto de vista, uma avaliação a outra avaliação, um acento a outro acento (e não como dois fenômenos linguísticos abstratos). É essa correlatividade, essa conectividade dialógica de duas linguagens e dois horizontes que permite realizar-se a intenção do autor de tal modo que a percebemos nitidamente em cada momento da obra. (pp. 98—99)

Se, por um lado, poderíamos com base nesta separação reafirmar enfaticamente a correção feita acima à formulação de Modesto Carone, sobre o “autor-narrador” de “Na Galeria”, sobre as intenções de um não coincidirem necessária nem plenamente com as intenções do outro, pelo inverso, o “autor-narrador” de Modesto Carone se mostra um nome mais adequado para capturar a volubilidade da instância narrativa. Como horizonte teórico, a separação categórica proposta por Bakhtin é válida, assim como o era na narratologia de Genette, mas quando lidamos com obras concretas, é difícil sustentá-la em sua imobilidade. Isto é absolutamente perceptível na citação anterior, do próprio Bakhtin: “esse texto [*Little Dorrit*] poderia, no fundo, ser pontilhado de aspas [...]” (p. 89). A terminologia se aproxima daquela utilizada por Franco Moretti (2009) ou Hugh Kenner (1978) para descrever o discurso indireto livre, justamente estas aspas invisíveis que criam uma zona de instabilidade entre narrador e personagem, que tornam quase impossível a atribuição categórica do discurso a um ou a outro, e mesmo quando atribuir o discurso é possível, torna-se difícil determinar seu tom, se é ou não irônico. É fácil concordar com Bakhtin quando diz que “perceber esse segundo plano intencional do autor” é condição fundamental para a compreensão de uma obra, mas é importante pontuar que tal percepção depende de um investimento subjetivo do leitor; assim como a leitura de Hugh Kenner sobre o “princípio do Tio Charles” — falaremos mais sobre isso adiante — de alguma maneira estabiliza, ainda que não com plenitude, a zona cinzenta entre narrador e personagem em *A Portrait of the Artist as a Young Man*, é apenas com a

contribuição de uma hipótese interpretativa forte que um crítico pode estabilizar — e tampouco será com plenitude — a separação entre as instâncias narrativa e autoral. Até lá, a “conectividade dialógica de duas linguagens e dois horizontes” se apresenta de maneira desorganizada, e o “autor-narrador” se apresenta como instância não apenas inseparada, mas inseparável, uma instância, como dizíamos, dividida entre o mundo real e o mundo da obra, responsável pela mediação entre os dois.

Um tal espaço fronteiro é particularmente perceptível quando a gênese da matéria narrativa fica desvinculada — ou ao menos distanciada — da imaginação criativa do autor. Este é o caso, por exemplo, de reportagens e outras histórias documentais, nas quais o narrador-documentarista assume claramente o papel de mediador entre seus leitores e uma sequência de fatos; faz observações de campo, pesquisas documentais, entrevista testemunhas, se enfrenta, em suma, com a matéria bruta e move sobre ela um recorte formal — com estas palavras Truman Capote abre *A Sangue Frio* (2003): “Todo o material contido neste livro que não provém de minha própria observação ou foi retirado dos registros oficiais ou resulta de conversas com as pessoas diretamente envolvidas, [...]”¹¹. O material narrativo está dado, Capote só faz reorganizá-lo. Assim também é com os narradores abordados por Walter Benjamin em seu ensaio, capazes não de criar histórias ficcionais, mas de emular ficcionalmente a transmissão oral de histórias que de alguma maneira já habitariam o mundo — o conto “A Voz da Natureza”, de Nikolai Leskov, começa com a atribuição do caso a ser contado a um personagem histórico: “O general Rostislav Andréievitch Faddiéiev, famoso escritor militar que, por muito tempo, acompanhou o falecido marechal de campo Bariátinski, contou-me este caso engraçado” (2014, p. 89). De novo o narrador se coloca como uma parte do mundo real, que olha de fora para a matéria narrativa; ao mesmo tempo, é só a partir da matéria narrativa que sua posição pode ser formalmente apreendida. E é o caso, finalmente, da reescritura de uma história ou de um personagem já presente no imaginário do leitor. O pressuposto subjacente ao projeto de Kafka, especialmente no caso de “O Silêncio das Sereias”, de “Posídon”, de “A verdade sobre Sancho Pança”, etc., é justamente este da mediação; a matéria-prima da narrativa é necessariamente conhecida de antemão pelos leitores, e o narrador surge como instância intermediária, se interpõe entre um e outro. Surge aqui uma relação dialética: o mito da vitória de Odisseu sobre as sereias já está dado, mas é

¹¹ “All the material in this book not derived from my own observation is either taken from official records or is the result of interviews with the persons directly concerned, [...]” (CAPOTE, 2001)

incompatível com o mundo moderno, e então é preciso que um novo narrador — parte deste novo mundo — o negue para que novamente ele tenha vida e ganhe sentido, e como parte deste novo sentido se manifesta o novo narrador. No decorrer da dissertação, também consideraremos assim o narrador d’*A Metamorfose*, em sua qualidade ambígua, tanto uma parte do mundo que se coloca diante da matéria narrativa — o contador de histórias, o *Erzähler* de Walter Benjamin — quanto uma parte da obra, imanente ao conjunto de suas partes — o narrador propriamente, o *Erzähler* de Theodor Adorno.

3. O narrador desta dissertação.

No número 76 de seus *Fragmentos Reunidos*, escreve Fabio Akcelrud Durão:

A Reclam lançou no ano passado um livro sobre Kafka que representou uma novidade no mercado editorial alemão. Do ponto de vista de sua composição, ele tem as mesmas características de sempre: amarelo, com um tamanho minúsculo (ele realmente cabe no bolso) e letras microscópicas; o que ele traz de novo é sua concepção: um conto, “O Julgamento”, e dez interpretações a partir de teorias diferentes, chamadas de “modelos”: hermenêutica, estruturalismo, estética da recepção, história social da literatura, psicanálise, *gender/queer studies*, análise do discurso, teoria dos sistemas, intertextualidade, e desconstrução. Eis aqui um produto típico de nosso tempo. Em primeiro lugar, é claro, pela ausência do marxismo, que muito provavelmente questionaria esta forma de apresentação, calcada que é na sala de aula e na comercialização da Teoria (“compra um, leva dois”: texto + crítica). Nos Estados Unidos a Norton já há muito tempo ganha dinheiro com as *critical editions*, que incluem notas explicativas, referências biográficas, cronologias, textos de contextualização, uma pequena história da recepção da obra em questão, e vários estudos críticos — tudo dirigido ao estudante, que se depara com o livro como um kit, uma caixa de ferramentas de leitura. No caso do livro da Reclam essa reificação da interpretação não deixa de cobrar uma taxa ao pensamento, percebe-se, por exemplo, que os diversos autores se esforçam para manter uma distância uns dos outros, de forma a evitar pontos de contato ou de acordo, que saltam aos olhos. Um deles, que faz do livro verdadeiramente contemporâneo, é a fácil unanimidade segundo a qual Kafka resiste ao sentido. Seja da perspectiva da mera abundância polissêmica, ou da indecidibilidade entre opostos, todos os críticos acolhem a ideia de que o texto kafkiano é inexaurível, que suas interpretações têm necessariamente que ter algo de provisório. Já foi-se o tempo em que a indeterminabilidade gerava angústia e incerteza, que a impossibilidade de comunicação era vista com espanto como algo sério e preocupante. Se o medo da alienação foi um topos moderno por excelência, o pós se caracteriza pela banalização da resistência ao sentido, que agora passa a se apresentar como o ponto de partida da análise. Diante disso, a força de “O Julgamento” me veio à mente quando pensei na plausibilidade da tese oposta: não que o texto se recuse a comunicar seu sentido último, e que assim nos condene a interpretar para todo o sempre (e escrever e publicar e vender livros); pelo contrário: a comunicação é rigorosamente imediata e seu sentido, em seu terror, certo. Na era da informação, quando

Kafka se torna uma figura do domínio público, um grande autor com direito a um adjetivo, escrevemos como uma forma de proteção contra um sentido que conhecemos muito bem, que no fundo não queremos alcançar, mas do qual queremos fugir. (2015, p. 85—86)

A imagem de Odisseu se debatendo no mastro e, com medo de algo que seria absoluto, fingindo não perceber o silêncio das sereias justapõe-se com beleza e ironia a este estado da crítica kafkiana, que escreve e escreve para não admitir que já sabe o significado da obra deste autor. Ao inverso de tal crítica, sobrepõe-se com ironia o oximorônico Odisseu inocente. Desde o título da dissertação, fica expressa uma dose de insegurança diante tanto de um autor potente quanto de uma fortuna crítica vasta, e nele já está contida esta semente da atitude pós-moderna que leva ou pode levar à multiplicidade comerciável e à indecidibilidade como truísmo: mais um crítico entre tantos outros que se enfrenta com *A Metamorfose* e se dá ao trabalho de recontá-la. Por outro lado, anunciar na primeira parte de uma dissertação sobre Kafka que *A Metamorfose*, *O Processo* e *O Castelo* já nos disseram o que tinham a dizer e que, na verdade, a função da crítica tem sido encobrir este absoluto gera uma espécie de contradição performativa. Se assim fosse de fato, a pesquisa na melhor das hipóteses se tornaria inútil, na pior, seria um empecilho, mais uma voz dissonante para impedir a apreensão do sentido; se assim fosse de fato, bastaria anexar este fragmento de Durão à quarta capa de uma obra de Kafka, apresentá-la à banca e, a partir desta justaposição tensa, esperar que surgissem nos leitores e avaliadores o conhecimento específico e a coragem necessária para escutar o silêncio. Se a posição de insegurança é pouco produtiva e a posição inversa é contraditória, há a possibilidade não do inverso, mas do diametralmente oposto, uma hipótese forte que além de se declarar válida — como fazem todas as outras — se declare definitiva, a última hipótese sobre *A Metamorfose* de Kafka. Uma tal terceira margem, evidentemente, coincide com o ridículo, carrega em si um tom que dificilmente não se degrada em messianismo: depois de uma infinidade de profetas, eis-me aqui e, diante de mim, a palavra de Kafka — finalmente decifrada.

É usual, numa dissertação ou tese, apontar de maneira autoconsciente para um princípio organizador da pesquisa, normalmente por meio da segunda pessoa do plural: nossa hipótese, a coleta de dados nos mostrou, de acordo com nosso ponto de vista. É didático e útil, insere o pesquisador individual numa ideia de coletividade que, podendo ou não ser concreta — e o será no caso de laboratórios e grupos de pesquisa, ou então no caso de campos do

conhecimento solidamente constituídos —, serve para neutralizar sua subjetividade e legitimar seu trabalho. A primeira pessoa do singular é menos convencional, apesar de ser mais comum desde o advento da *Theory* nos Estados Unidos: anedotas pessoais, histórias de vida ou autoanálise, tudo para explicitar o tipo, a maneira e o grau exatos de não-neutralidade de um determinado artigo. Num caso ou noutro, raramente se pensa nele como o “narrador” da pesquisa. Mas há motivos para fazê-lo.

Assim como o narrador habita o mundo social e sua linguagem — nos termos de Bakhtin —, acumula conhecimento a partir da experiência e o retransmite — nos de Benjamin —, e obrigatoriamente pressupõe para sua obra leitores reais — nos de Genette —, também o pesquisador faz parte do mundo acadêmico, tem professores e colegas com quem dialoga, produz conhecimento na expectativa de que seja apreciado pelos pares que se ocupam do mesmo objeto; ele também se comporta como um feixe através do qual o mundo entra na obra (seja ela um artigo, uma tese ou um livro), seleciona e organiza, move sobre a matéria bruta um recorte formal. O próprio uso da palavra “recorte” talvez seja um sintoma desta similaridade entre narradores e pesquisadores, e o mesmo pode ser dito sobre a “perspectiva” da pesquisa, que se aproxima do “ponto de vista” da narrativa, sobre o “relatório” de um experimento, próximo ao “relato” de uma experiência, e, tensionando um pouco as linhas traçadas neste paralelo, sobre os níveis de separação entre o sujeito e o objeto, comparável ao extradiegético nas ciências da natureza, por exemplo, mas ao intradieético no caso da crítica literária, além de casos como o da sociologia, cujo vasto aparato metodológico tenta garantir que o intra- se torne extradiegético. Do outro lado, a partir da seleção e da organização do material bruto da pesquisa e imanente ao artigo, à tese ou ao livro resultantes, aparece a imagem de um narrador que é mestre absoluto do objeto investigado, de seu próprio saber — inclusive das limitações a que ele está submetido — e do saber dos autores citados. Nada há ali que não tenha sido planejado — mesmo resultados surpreendentes ou mudanças de posição costumam dar a impressão de estarem desde o início mapeadas —, e tudo o que foi planejado está ali — o que fica de fora é propositalmente deixado de fora, seja por impertinência, inconveniência, ou para o engate de uma pesquisa futura.

Esta dissertação, especificamente, não será diferente em natureza, mas talvez deva sê-lo em grau. A negociação entre o mundo social e a linguagem da academia e o mundo argumentativo e a linguagem dos trabalhos sobre Kafka está, como ficou anotado acima,

repleta de armadilhas: o narrador pode se submeter a certos consensos, convidá-los ao interior da obra e contribuir com mais uma entre as múltiplas hipóteses possíveis e válidas; oprimido pelo embate entre, de um lado, a “abundância polissêmica” e, do outro, o terror com o sentido absoluto, ele pode decidir que a mediação é impossível e ficar calado; e ele pode se entregar ao ridículo, negociar de maneira intransigente com outros críticos, puxar-se pra cima, por assim dizer, pelos próprios cadarços para ver do alto a forma dos estudos kafkianos e, assim, engajar-se na construção de uma hipótese forte, cuja afirmação implique necessariamente a negação de outras. Esta última, por inusitado que isto seja, é a mais adequada, e de novo é pertinente a imagem do Odisseu de “O Silêncio das Sereias”. Inocente e alegre, também o narrador desta dissertação confia piamente nos meiozinhos de que dispõe — a leitura cerrada, o jogo dialético entre o detalhe e o todo, o comparativismo —, e mesmo que, desde sempre, todos os críticos pudessem ter feito algo assim, e mesmo que o mundo inteiro saiba que de nada adianta, apenas com eles pretende enfrentar a obra de Kafka. Trata-se de uma linha tênue. Ao se relacionar com o mundo da academia, o narrador admite o óbvio: apesar de muitas muito ruins, diversas hipóteses de diversos críticos são perfeitamente válidas, e a contribuição que se faz aqui é ínfima diante deste universo. Quando se volta para o mundo da própria pesquisa, no entanto, ele finge o impossível: uma atitude de inocência dissimulada que em vários momentos se confundirá com arrogância ou insolência perante críticos muito maiores¹², e cuja fragilidade demanda que aqui se firme com o leitor uma espécie de pacto ficcional — era uma vez um mestrando que decifrou *A Metamorfose*. É óbvio — repita-se — que ao final da pesquisa a obra não estará esgotada, mas este — repita-se — não é o objetivo verdadeiro da dissertação. Se, fingindo a possibilidade de solucionar a obra, a hipótese produzida colar de maneira enfática em ao menos alguns dos mecanismos de funcionamento do texto kafkiano, a ponto de então parecerem auto-evidentes, e se isto for reconhecido por seus pares do mundo acadêmico, o narrador encerrará seu caso, tendo realizado com sucesso a

¹² O Prof. Nabil Araújo (UERJ) coordena um levantamento quanti-qualitativo da bibliografia sobre Kafka à qual recorrem os mestrandos e doutorandos brasileiros. Apesar de ainda em andamento, já é possível depreender dos resultados parciais uma predominância de críticos ligados à Escola de Frankfurt — como os acima debatidos Theodor Adorno, Walter Benjamin e Günther Anders, que ainda aparecerão diversas vezes nas próximas sessenta páginas. Esta dissertação, como se verá, não faz questão de escapar de uma tal “bibliografia obrigatória”, mas tenta ao máximo evitar a prática da citação protocolar. Os textos de Adorno, Benjamin, Anders e de tantos outros críticos importantes — Lukács, Carone, Schwartz, Rosenfeld — também passarão por leituras cerradas e serão citados na medida em que forem produtivos, seja positiva ou negativamente. É este ímpeto por *fazer coisas* com o texto de outros críticos que na medida errada se torna insolência, e, como já ficou adiantado, aqui ele transparece na medida errada.

mediação entre eles e o mundo de seus argumentos. E dito isto, podemos passar a algumas notas práticas sobre o percurso do trabalho da Parte Dois em diante, sendo esta Parte Um já um exemplo da metodologia em jogo.

Como demonstrado até aqui, não se pretende uma fronteira impermeável entre teoria literária e prática crítica, ou seja, aquela não deverá ser tratada como uma tecnologia de leitura para ser aplicada às obras investigadas. Ao contrário, os conceitos serão construídos a partir da matéria textual das obras e então enriquecidos, explicitados ou debatidos com recurso a teóricos diversos: o que aconteceu acima com o “narrador” — sua qualidade fundamental percebida primeiro em “O Silêncio das Sereias”, e só depois explorada com o auxílio de textos teóricos — acontecerá de novo com a “burguesia”, com a “história”, etc. Esta maneira de proceder somada à insistência na ideia de mediação entre um mundo e outro resulta numa escrita que pode ser caracterizada como “ensaística” — espera-se que não num mau sentido —, uma escrita que flutuará constantemente entre a análise cerrada dos textos, o jogo entre o detalhe e o todo, o comparativismo (baseado tanto em comparações inescapáveis, como foi o caso do “Canto XII” da *Odisseia*, quanto noutras mais inusitadas, como o desenho do Pato Donald) e as relações entre a forma e o mundo social. E vale a pena reiterar ainda uma vez a busca pelo gesto interpretativo enfático. Afirmar hipóteses de maneira forte demandará a rejeição total ou parcial de hipóteses anteriores, inclusive as de profundos conhecedores da obra de Kafka, e daí a aparente (e talvez real) arrogância da qual é preciso ter uma consciência irônica. A negação, evidentemente, é um momento argumentativo prazeroso, e o narrador desta dissertação não se furta ao prazer de se sentir mais perspicaz do que Modesto Carone, Roberto Schwarz ou Georg Lukács. Ele sabe, no entanto, que este sentimento faz parte do pacto ficcional ora firmado, e para que não caia na tentação de tomá-lo como verdadeiro, polícia-se: a negação — assim como a citação — não deverá ser gratuita, tampouco aparecerá como gesto retórico para afirmar superioridade, mas como gesto fundador ou delineador de raciocínios que, apesar de não se resumirem a ela, a têm como espoleta ou traço constitutivo.

A Parte Dois, a seguir, retomará diretamente o tema do narrador, mas desta vez com a atenção voltada para o objeto principal da dissertação, *A Metamorfose*. Por meio do cotejo entre trechos da obra e textos da crítica especializada, surgirá a hipótese de um tipo bastante peculiar de inconfiabilidade, diferente daquela proposta por outros críticos, e que

culmina numa ruptura interna da narrativa em dois níveis, o épico e o estrutural. Como deverá ficar claro, estes níveis correspondem às duas faces do narrador: o épico é a aparência que ele tenta apresentar ao mundo social, habitado por seus leitores — reconhecível, individuado, verossímil apesar de tudo —, mas quando se volta para o mundo ficcional, trata-o basicamente como uma estrutura gramatical. É uma ideia por enquanto um tanto vaga e, para fortalecê-la, antes de passar à Parte Três, fará bem uma digressão sobre um microconto de Kafka, *Pequena Fábula*, em que o mecanismo pelo qual funciona *A Metamorfose* aparece com mais clareza no espaço de um único parágrafo. Levar a termo esta hipótese inicial significa manuseá-la como uma bola de neve, um núcleo sobre o qual novas camadas se sobrepõem conforme avança: a Parte Três investigará as consequências da ruptura interna na ficção kafkiana para a construção de um conceito de burguesia que resulta da ambiguidade fundamental entre humanidade e monstruosidade; e a Parte Quatro, finalmente, culminará numa discussão do conceito de história — da qual este narrador inconfiável, que vende ao leitor uma estrutura gramatical como se fosse um arranjo épico, é uma manifestação — e nas perspectivas de superá-la. Isto posto, e tendo exaurido a própria paciência com explicações preliminares, o narrador as encerra por aqui e avança ao que mais interessa.

PARTE DOIS

O narrador d'A Metamorfose. [1. Uma peculiar inconfiabilidade \ 2. O narrador épico e o contador de piadas \ 3. Etiquetas, legendas e uma digressão sobre a *Pequena Fábula*]

1. Uma peculiar inconfiabilidade.

Entre outubro e novembro de 2019, o sociólogo Michael Löwy esteve na Unicamp a convite do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas e ministrou o curso de curta duração “Sociologia através da literatura”¹³, cujo objetivo era “introduzir os alunos, pela análise de romances consagrados, à análise de temas clássicos da sociologia, como burocracia, reificação, cultura romântica, religião e política”. Sob o tópico “burocracia e ‘situação kafkiana’”, uma das obras discutidas foi *O Processo*. O conteúdo debatido se concentrou, como era a proposta do curso, em temas sociológicos: a cena do espancamento no capítulo 5, por exemplo, é uma representação da impotência dos funcionários mais baixos do aparelho opressor que persegue K., o que por outro lado não os impede de exercer a perseguição determinada; a natureza do contato que K. mantém com o processo aponta para a opacidade e a impessoalidade do aparelho — apesar de o herói conversar com quem o deteve, se apresentar diante do tribunal, se consultar com um advogado, ninguém é capaz de (ou ninguém tem permissão para) esclarecer o processo, ninguém tem noção de sua completude — e este contato prolongado com a instituição aos poucos subtrai de K. seus referenciais sociais de humanidade, até que ele seja executado “como um cão”. A questão da culpa de Josef K., Löwy resolve facilmente: teve sua história narrada em terceira pessoa e acabou executado; portanto, era culpado¹⁴. Evidentemente, esta confiança plena entre leitor e narrador, baseada tão somente na classificação do foco narrativo, só pode ser cogitada numa situação como esta, em que o estudo da literatura fica absolutamente subordinado ao de outra disciplina (a preposição no título do curso traduz com exatidão o procedimento: ver *através* da forma literária para encontrar o significado sociológico) e a obra em questão fica rebaixada a uma espécie de *prop* que estimule o debate sobre outros assuntos, e ainda assim deve gerar

¹³ O programa do curso pode ser acessado no endereço <https://www.ifch.unicamp.br/ifch/pf-ifch/public-files/eventos/58196/ementa_e_programa_-_disciplina_sociologia_atraves_da_literatura.pdf> e informações adicionais estão disponíveis na página <<https://www.ifch.unicamp.br/ifch/noticias-eventos/programa-sociologia/curso-sociologia-atraves-literatura-michael-lowy>>.

¹⁴ Michael Löwy é um profundo conhecedor da bibliografia sobre Kafka — demonstra sê-lo no livro *Franz Kafka: sonhador insubmisso*, propondo inclusive uma separação dos comentários sobre sua obra em algumas categorias típicas — e está familiarizado, portanto, com os problemas críticos mais frequentemente abordados. Este pequeno balanço do curso ministrado não aponta tanto para uma falha no conteúdo programático ou na metodologia do professor quanto para a incompatibilidade entre sua abordagem e a que se busca nesta dissertação, algo intransigente em vários aspectos, mas particularmente ao afirmar a primazia do objeto literário sobre quaisquer outros fatores que possam informar a atividade crítica.

algum desconforto. Talvez haja na afirmação do professor uma intuição interessante, e pode ser pertinente retornar a ela mais adiante, mas por enquanto convém disputá-la — a cena da execução, por exemplo, é marcada por um tom impressionista que escapa à linguagem processual e, além de gerar uma instabilidade entre a voz do narrador e a do personagem, inclui sob o guarda-chuva de preocupações deste narrador questões que extrapolam a “burocracia” e a “situação kafkiana”:

Seu olhar incidiu sobre o último andar da casa situada no limite da pedreira. Como uma luz que tremula, as folhas de uma janela abriram-se ali de par em par, uma pessoa que a distância e a altura tornavam fraca e fina inclinou-se de um golpe para frente e esticou os braços mais para frente ainda. Quem era? Um amigo? Uma pessoa de bem? Alguém que participava? Alguém que queria ajudar? Era apenas um? Eram todos? (KAFKA, 2005, p. 227).¹⁵

Tampouco podemos esquecer que esta mesma terceira pessoa, suposta garantia da culpa, abre o romance com a afirmação de que “Alguém certamente havia caluniado Josef K., pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum” (p. 7)¹⁶. Uma associação imediata entre o narrador em terceira pessoa — note-se já o descompasso entre esta classificação e aquela mais complexa, de Genette, extra- e heterodiegético — e uma objetividade íntegra fica predicada a uma série de fatores: a ausência de qualquer aliança entre o narrador e um de seus personagens em detrimento de outros, a ausência de uma aliança consigo mesmo, uma onisciência absoluta do narrador sobre o mundo narrado, e tudo isso ainda depende de uma zona sólida de valores comuns ao narrador e aos leitores, exatamente o que Luiz Costa Lima disputa ao propor, em *Limites da Voz* (2005), a inconfiabilidade do narrador kafkiano.

Trata-se de uma espécie de indiferença do narrador. Costa Lima compara os romances de Kafka aos de Flaubert: da mesma maneira como Flaubert deixava “a linguagem falar por si mesma” (p. 352), selecionava os acontecimentos retratados sem passar sobre eles qualquer juízo de valor, tampouco Kafka se presta ao comentário sobre seus personagens e sobre o que fazem. Sabemos com certeza do adultério de Emma Bovary, mas há um espaço de

¹⁵ “Seine Blicke fielen auf das letzte Stockwerk des an dem Steinbruch angrenzenden Hauses. Wie ein Licht aufzuckt, so fuhren die Fensterflügel eines Fensters dort auseinander, ein Mensch, schwach und dünn in der Ferne und Höhe, beugte sich mit einem Ruck weit vor und streckte die Arme noch weiter aus. Wer war es? Ein Freund? Ein guter Mensch? Einer, der teilnahm? Einer, der helfen wollte? War es ein Einzelner? Waren es alle?” (KAFKA, 2022, p. 383)

¹⁶ “Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.” (id., p. 10)

ambiguidade para que o consideremos condenável ou não, e é este espaço que faz o promotor Ernest Pinard levar o romance aos tribunais — não é que ele o aprove abertamente, mas onde já se viu um narrador que não condena o comportamento de uma adúltera? —; assim, também sabemos que Josef K. faz um discurso diante do tribunal para se defender, mas não é possível decidir se, ao fazê-lo, ridiculariza o juiz ou se se ridiculariza perante ele, sabemos que os guardas Franz e Willem são espancados, mas não há parâmetros para dizer se a punição é ou não justa, sabemos da indignação de K. ao ser detido, mas é difícil dizer se ela é justificada ou se está fora de lugar. No fundo, talvez nem seja pertinente tentar posicionar este narrador num espectro de confiabilidade, já que esta é “o efeito de uma confiança mais ampla: no limite, confiança na Lei que dirigia a sociedade” (p. 354). Porém, a ausência de valores sólidos e compartilhados pelos membros do corpo social — narrador e leitor incluídos — explica apenas parcialmente o estranhamento em jogo. A Lei não protege o indivíduo nem dá à sociedade suas balizas, a lógica do cidadão — esclarecido e democrático — não pode ser aplicada a Josef K., mas isto não dá plena conta da localização do tribunal (nos fundos de uma casa pobre), menos ainda das circunstâncias da punição dos guardas (são espancados no local de trabalho de K., que os encontra, conversa, vai para casa e no fim do dia seguinte os encontra de novo, ainda lá, ainda sendo espancados), tampouco do contraste entre aquilo que o protagonista sabe sobre seu mundo e o que sabem ou parecem saber os demais personagens (nas conversas com o advogado, com o tio, com o pintor, com os guardas, K. sempre parece ocupar a posição frágil de um estrangeiro que, ao contrário dos interlocutores, não conhece os costumes do país onde se encontra).

No posfácio a sua tradução de *O Processo* (2005), Modesto Carone aponta para uma peculiaridade notável:

Mais delicada foi a tarefa de acompanhar a postura narrativa do romance, que adotou o ponto de vista do personagem, mantendo embora a terceira pessoa. Essa escolha determina que tudo o que é descrito e contado passe pela subjetividade e pelo olhar do herói, cujas percepções, pensamentos e suposições são objetivados e coonestados pelo narrador, mas sem que este abdique da impessoalidade. (p. 266)

É uma linha interessante sobre a qual caminhar. Adotar o ponto de vista do protagonista justifica a confusão, a falta de informações, as inconsistências no enredo; ao mesmo tempo, manter o foco narrativo em terceira pessoa garante a objetividade da matéria

narrada, sem a qual poderíamos, por exemplo, atribuir todo *O Processo* a episódios esquizofreniformes ou manias de perseguição de Josef K. No ensaio “Parasita Familiar”, Carone estende esta hipótese para o narrador d’*A Metamorfose*, e trabalha para expandir os argumentos que a corroboram; ele afirma que esta terceira pessoa escolhida por Kafka: (1) difere do narrador onisciente por adotar singularmente o ponto de vista do herói, o que constitui uma inovação formal e explica a falta de informações com a qual o leitor se vê obrigado a lidar, (2) serve como filtro de objetividade para o enredo, motivo pelo qual a hipótese interpretativa do sonho ou alucinação do protagonista deve ser descartada, (3) permite e justifica a linguagem cartorial empregada, obviamente inadequada a uma primeira pessoa que se achasse na situação de Gregor, (4) expõe ao leitor de maneira objetiva o que as demais personagens já não reconhecem, a humanidade de Gregor, revelando como principal tema da obra a consciência humana em estado tão absoluto de isolamento, que deixa de ser entendida como tal. Modesto Carone é mais preciso do que Luiz Costa Lima ao capturar a peculiaridade do narrador kafkiano, mas parece equivocar-se na interpretação, e negar especificamente suas proposições, para caminhar, por assim dizer, sobre a mesma linha traçada, só que em sentido inverso, é o exercício seguinte.

Frases como “Acordar cedo assim deixa a pessoa completamente embotada” (KAFKA, 2011, p. 228)¹⁷, “Não fique inutilmente aí na cama!” (p. 232)¹⁸, e “sete horas já e ainda esta neblina” (p. 233)¹⁹, reportadas em discurso direto como falas e pensamentos de Gregor, contradizem o equívoco mais óbvio, da afirmação (3). A linguagem desapaixonada é uma constante da novela, marca tanto o discurso do narrador quanto as intervenções do herói, o que seria inadequado caso a predicássemos, como faz Carone, à autorização da terceira pessoa. A afirmação (2) é mais sensata à primeira vista, mas tampouco se sustenta. Há diversas contradições espalhadas pelo texto que colocam sob suspeita o entendimento deste narrador como filtro de objetividade. A mãe de Gregor é descrita como uma mulher fraca e asmática, mas quando se faz necessário, assume um emprego como costureira de peças delicadas; o pai é um homem velho e derrotado pela vida, mas é capaz de enxotar Gregor quando invade a sala, também assume um emprego e expulsa de uma vez só os três inquilinos

¹⁷ “‘Dies frühzeitige Aufstehen’, dachte er, ‘macht einen ganz blödsinnig.’” (KAFKA, 2007a, p. 8)

¹⁸ “Nur sich nicht im Bett unnütz aufhalten.” (id., p. 12)

¹⁹ “schon sieben Uhr und noch immer ein solcher Nebel.” (id., p. 14)

que passam a viver no apartamento; a irmã é apenas uma criança, mas é ela quem se encarrega de cuidar de Gregor, é atenta às necessidades do irmão, mas é quem finalmente decide se livrar dele de uma vez por todas; a situação financeira da família é descrita como desastrosa, mas o pai tem, na verdade, um bom dinheiro guardado. Seria possível contestar que estas contradições derivam da visão distorcida do herói, e que o narrador só faz apresentá-las, unindo-se a este ponto de vista parcial. Mas há contradições que não faria sentido atribuir a erros no juízo de Gregor — é o caso, por exemplo, do simbolismo religioso presente na obra: quando Grete sai para buscar o serralheiro, ela deixa atrás de si a porta aberta, “como costuma acontecer nas casas em que aconteceu uma grande desgraça” (p. 239)²⁰, o que faz eco com costumes judeus; já depois da morte de Gregor, o senhor Samsa faz “o sinal da cruz e as três mulheres seguiram seu exemplo” (p. 287)²¹, um hábito obviamente católico —, e tampouco sobre as questões de Gregor o narrador parece ser um grande perito — apenas tenta se mostrar diante do leitor como tal, assim como o faz Grete diante dos pais. Logo no primeiro parágrafo, é reportado que Gregor está “deitado sobre suas costas duras como couraça” (p. 227)²²; enquanto ele faz planos para se levantar da cama, o narrador diz que suas “costas pareciam ser duras” (p. 233)²³; e quando finalmente cai no chão, descobrimos que elas “eram mais elásticas do que Gregor havia pensado” (p. 235)²⁴. O narrador também relata, depois de o Sr. Samsa ordenar que se chame um médico e um serralheiro, que:

Gregor porém estava muito mais calmo [...] agora já se acreditava que as coisas com ele não estavam em perfeita ordem, e a disposição era de ajudá-lo. A confiança e a certeza com que foram tomadas as primeiras decisões fizeram-lhe bem. Sentiu-se novamente incluído no círculo dos homens e passou a esperar do médico e do serralheiro — sem propriamente separá-los — desempenhos excepcionais e surpreendentes. (p. 239—240)²⁵

²⁰ “wie es in Wohnungen zu sein pflegt, in denen ein großes Unglück geschehen ist.” (KAFKA, 2007a, p. 23)

²¹ “Er bekreuzte sich, und die drei Frauen folgten seinem Beispiel.” (id., p. 93)

²² “Er lag auf seinem panzerartige harten Rücken” (KAFKA, 2007a, p. 6)

²³ “Der Rücken schien hart zu sein” (id., p. 15)

²⁴ “auch war der Rücken elastischer, als Gregor gedacht hatte” (id., p. 17)

²⁵ “Gregor war aber viel ruhiger geworden. [...] Aber immerhin glaubte man nun schon daran, daß es mit ihm nicht ganz in Ordnung war, und war bereit, ihm zu helfen. Die Zuversicht und Sicherheit, womit die ersten Anordnungen getroffen worden waren, taten ihm wohl. Er fühlte sich wieder einbezogen in den menschlichen Kreis und erhoffte von beiden, vom Arzt und vom Schlosser, ohne sie eigentlich genau zu scheiden, großartige und überraschende Leistungen.” (id., p. 24)

A sequência lógica da ação, aqui, se dêssemos crédito à leitura que o narrador faz do estado de espírito de Gregor (calmo, à espera de ajuda, incluído, crente na capacidade do médico e do serralheiro), seria aguardar a chegada dos profissionais convocados e a partir daí tomar novas atitudes. Logo no parágrafo seguinte, no entanto, Gregor começa os procedimentos complexos para abrir a porta do quarto, o que precipita o encontro e as alterações entre o herói e sua família. Em “O Silêncio das Sereias”, o leitor não deve aceitar a “comprovação” da potência dos meios insuficientes apenas porque o narrador a nomeia como tal; em “Na Galeria”, não deve presumir que a relação lógica “se—então”, presente no discurso do narrador, traduz com precisão uma relação lógica entre fatos; tampouco n’*A Metamorfose* parece lícito tomar as palavras do narrador pelo valor de face, como filtro de objetividade, sendo então mais prudente confrontá-las com o enredo, com a ação e a postura dos personagens, com elas próprias: Gregor se precipita à chegada do médico e sai do quarto, é mais provável, portanto, que não esperasse dele um desempenho excepcional. É-nos dito que não se trata de um sonho, mas quando logra destrancar a porta, o som da fechadura “literalmente despertou Gregor” (p. 241)²⁶. Gregor rasteja pelas paredes, mas se atira sobre o sofá; é um verme monstruoso, mas sorri e pisca os olhos; não se sente “de modo algum particularmente disposto e ágil” (p. 229)²⁷, mas ao mesmo tempo “muito bem” e “com uma fome especialmente forte” (p. 230)²⁸. O juízo mesquinho que Gregor faz dos companheiros de profissão, “que vivem como mulheres de harém” (p. 228)²⁹, ainda sentados à mesa do café quando ele já está voltando ao hotel com os pedidos, é índice de uma índole que não aprovaria a atitude do pai, de passar ele também horas e horas tomando o café da manhã enquanto esconde somas de dinheiro do passado e o recebido por Gregor; diante da descoberta da verdadeira situação financeira da família, porém: “Gregor meneou vivamente a cabeça, satisfeito com a inesperada providência e senso de economia” (p. 256)³⁰. A ironia com que Gregor recebe, de manhã cedo, o aviso da mãe sobre o horário — “Gregor — chamaram; era

²⁶ “erweckte Gregor förmlich.” (KAFKA, 2007a, p. 25)

²⁷ “nicht besonders frisch und beweglich.” (id., p. 9)

²⁸ “ganz wohl und hatte sogar einen besonders kräftigen Hunger.” (id., p. 10)

²⁹ “Andere Reisende leben wie Haremsfrauen.” (id., p. 8)

³⁰ “Gregor, hinter seiner Türe, nickte eifrig, erfreut über diese unerwartete Vorsicht und Sparsamkeit.” (id., p. 48)

a mãe. — É um quarto para as sete. Você não queria partir? § Que voz suave!” (p. 230)³¹ — tampouco é compatível com a ideia romântica que Gregor, segundo o narrador, faz da irmã, tomando seu medo e nojo por bondade e consideração: “[...] por delicadeza, pois sabia que ele não comeria na sua frente, afastou-se o mais rápido possível e até girou a chave na fechadura, para que ele fosse capaz de perceber que poderia ficar tão à vontade quanto quisesse” (p. 251)³²; e tal romantização, por sua vez, é incompatível com a súbita animosidade contra Grete e, mais do que isso, mesmo que igualmente provável seja o desejo da irmã de dar a Gregor mais liberdade para se mover — “ela tinha também observado efetivamente que Gregor precisava de muito espaço para rastejar, ao passo que — até onde se podia ver — não usava o mínimo que fosse os móveis” (p. 262)³³ —, uma súbita certeza quanto a suas intenções maliciosas enquanto esvazia o quarto: “Para Gregor a intenção de Grete era clara, ela queria pôr a mãe a salvo e depois enxotá-lo parede abaixo. Bem, ela que tentasse! Ele estava sentado em cima da sua imagem e não ia entregá-la. Preferia antes saltar no rosto de Grete” (p. 265)³⁴.

A acusação de que a voz narrativa não serve como filtro de objetividade — como já vimos brevemente nos comentários de Costa Lima e veremos de novo pela voz de outros críticos — passa longe de ser nova, e na medida em que a objetividade do relato é posta sob suspeita, também a afirmação (1) fica prejudicada. O narrador d’*A Metamorfose* tem em comum com um narrador onisciente ainda menos do que Carone sugere: a única semelhança é, provavelmente, a terceira pessoa. A afirmação (4) será debatida na próxima parte da dissertação, mas antes faz bem, para além de tentar negá-las em sua matéria específica, tentar entender os motivos por trás destas proposições — equivocadas, segundo o juízo que aqui se faz — formuladas pelo maior tradutor de Kafka no Brasil. Carone parece organizar seus argumentos para responder à pergunta: se a novela é narrada de um ponto de vista único,

³¹ “‘Gregor’, rief es — es war die Mutter —, ‘es ist dreiviertel sieben. Wolltest du nicht wegfahren?’ Die safte Stimme!” (KAFKA, 2007a, p. 10)

³² “aus Zartgefühl, da sie wußte, daß Gregor vor ihr nicht essen würde, entfernte sie sich eiligst und drehte sogar den Schlüssel um, damit nur Gregor merken könne, daß er es sich so behaglich machen dürfe, wie er wolle.” (id., p. 41)

³³ “sie hatte doch auch tatsächlich beobachtet, daß Gregor viel Raum zum Kriechen brauchte, dagegen die Möbel, soweit man sehen konnte, nicht im geringsten benützte.” (id., p. 58)

³⁴ “Die Absicht Gretes war für Gregor klar, sie wollte die Mutter in Sicherheit bringen und dann ihn von der Wand hinunterjagen. Nun, sie konnte es ja immerhin versuchen! Er saß auf seinem Bild und gab es nicht her. Lieber würde er Grete ins Gesicht springen.” (id., p. 61)

limitado, distante da onisciência, por que Kafka não optou pelo foco narrativo em primeira pessoa? A pergunta nasce de uma intuição interessante, mas a insistência na questão da objetividade com a qual ele responde tem vistas claras a guiar o leitor para longe da hipótese do sonho ou alucinação. Isto, por um lado, é compreensível, pois trata-se de uma hipótese fraca, que ignora ou apazigua várias das ambiguidades do texto, e assim empobrece a obra; por outro, a proposição da objetividade em grau absoluto sofre do mesmo problema, ainda que de modo bastante menos agudo: apazigua ambiguidades, ignora as contradições apontadas acima. Pelo caminho inverso da linha traçada por Modesto Carone, chegamos a uma noção de inconfiabilidade seletiva, talvez, um tipo mais refinado de objetividade, um narrador que apresenta a materialidade do mundo ficcional à maneira de uma “câmera cinematográfica na cabeça do protagonista” (CARONE, 2009, p. 15), mas cujo discurso sobre este mundo se distancia da neutralidade, fica marcado por interpretações e experimentos com a linguagem.

No segundo capítulo de *Kafka's Narrators*, que trata tanto de *A Metamorfose* quanto de *O Veredito*, Roy Pascal (1982) se debruça sobre a mesma pergunta de Carone — se a novela é narrada de um ponto de vista único, limitado, distante da onisciência, por que Kafka não optou pelo foco narrativo em primeira pessoa? —, e divide a resposta em duas partes. Primeiro, Pascal reconhece e analisa o uso do discurso indireto livre por estes narradores, observa o elevado grau de suspeição em cada uma de suas afirmações e relega a objetividade típica da terceira pessoa a pequenos trechos nos quais o narrador dá uma informação — “Samsa era caixeiro-viajante” (KAFKA, 2011, p. 227)³⁵ — ou resume um processo repetitivo — “Agora era dessa maneira que recebia diariamente sua alimentação” (p. 252)³⁶ —; o narrador também se aproveita da posição externa ao herói nas poucas vezes em que muda a perspectiva do relato, mas excetuadas as últimas páginas, depois da morte de Gregor, a terceira pessoa não se faz necessária para nenhum desses procedimentos narrativos, motivo pelo qual é bastante disputável a primeira parte da resposta oferecida por Pascal, a saber, de que a escolha da terceira pessoa se dá por conveniência técnica, por um suposto pragmatismo do autor. A segunda parte da resposta é mais inventiva: o crítico evoca a descrição da criatura Odradek, na história “A preocupação do pai de família” — “embora o

³⁵ “Samsa war Reisender” (KAFKA, 2007a, p. 6)

³⁶ “Auf diese Weise bekam nun Gregor täglich sein Essen.” (id., p. 43)

todo pareça sem sentido, é acabado a seu modo” (KAFKA, 2018, p. 170)³⁷ —, e atribui à posição do narrador d’*A Metamorfose* justamente a função de apresentar ao leitor um objeto com acabamento, ainda que pareça não ter sentido. A terceira pessoa, portanto, seria uma garantia de coerência entre as partes da história, uma garantia de completude em sua estrutura:

O leitor inicialmente se debate para entender a coerência psicológica das várias partes, a conexão entre evento e reação emocional, entre intenção e ação, entre palavras e pensamentos. Mas a estrutura da história, sua completude, nos obriga a procurar tal coerência, a descobrir relações entre pensamentos e situações, a coerência desta aparente incoerência, a na verdade aceitar uma coerência que é surpreendentemente diferente daquela que guiou a história convencional. (PASCAL, 1982, p. 40, tradução nossa)

Tornou-se difícil, quando se comenta prosa de ficção, sugerir enfaticamente a “impossibilidade de narrar”; desde os ensaios já citados de Walter Benjamin e Theodor Adorno, a incompatibilidade entre, de um lado, a forma narrativa — aquela guiada pela “coerência da história convencional”, para a qual as noções de experiência e de contemplação são fundamentais — e, do outro, o terror da guerra, o avanço desenfreado da técnica e a alienação absoluta do homem no capitalismo moderno já teve tempo de se tornar um clichê, o que em boa medida nos deixa imunes à contradição que tenta nomear. Pois é justamente esta contradição que o narrador d’*A Metamorfose* incarna com plenitude. Diante da experiência impossível de Gregor Samsa, ele adota uma atitude contemplativa, a da câmera próxima ao protagonista, e, assim, mais do que relatar, *retrata* o que é: o espaço da ação se torna cenário, fica reduzido a uma lista de objetos, personagens se movem como marionetes, o tempo passa de segundo a segundo, mas os dias se repetem. Ao mesmo tempo, a experiência é diluída e assimilada por meio de técnicas do romance burguês, e o narrador faz pairar sobre a ficção uma persistente ilusão antropomórfica: a individualidade de Gregor é sensível quando imagina o momento da “grande ruptura” com o chefe, ou a de Grete, quando timidamente bate à porta do irmão para oferecer-lhe ajuda. São dois princípios em disputa. Este, o realismo do “século sério” (in: MORETTI, 2009), o personagem tal como um indivíduo que se enfrenta consigo mesmo e com o mundo; aquele, o estruturalismo das fábulas, contos de fadas ou piadas, o personagem como mera função narrativa; e o jogo resultante é o retrato de um filme mudo sobre o qual o narrador projeta suas legendas: é de novo o Odisseu que, por já saber o

³⁷ “das Ganze scheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen.” (KAFKA, 2007b, p. 44)

que esperar, para se proteger de uma verdade fatal, para enganar os deuses que lhe assistem — que o leem —, projeta sobre os corpos mudos das sereias o mais sedutor dos cantos. Pascal está correto, evidentemente, como já apontamos acima ao lermos o contraste entre a calma de Gregor e sua decisão de sair do quarto antes da chegada do médico: há uma cisão entre o que os personagens fazem e o que pensam, entre o que acontece e como os personagens reagem, mas o que escapa ao crítico é que, antes de incitar o leitor a buscar coerência entre estas partes descompassadas, esta peculiar terceira pessoa de Kafka é a causa de tal cisão.

2. O narrador épico e o contador de piadas.

Pelo título da seção, o leitor provavelmente se antecipa ao narrador e por conta própria traça um paralelo entre o que, na primeira parte, foi dito sobre o *Erzähler* e o que será dito agora sobre o narrador épico e o contador de piadas; há, de fato, um paralelo a ser traçado, mas talvez seja o paralelo contrário ao que tenta traçar nossa primeira intuição. Entenda-se: a disputa entre, de um lado, o princípio de individuação do realismo e, do outro, o ímpeto classificatório e funcional das piadas ou contos de fadas pode ser vista como inescapável, uma contradição inerente à forma épica, que tenta imbuir os eventos e heróis narrados da dignidade da narração — separando-os da matéria amorfa do mundo e tornando-os particulares —, mas ao mesmo tempo os equipara a todos os outros pela universalidade da linguagem narrativa. Este paradoxo foi apontado algumas vezes por Adorno, no ensaio “A ingenuidade do épico” (2003), e em parceria com Max Horkheimer, na *Dialética do Esclarecimento* (1985), mas durante um breve momento na história da literatura, ele deu a impressão de ter sido pacificado. No ensaio “O século sério”, Franco Moretti investiga o advento e a consolidação do “estilo sério”, que seria a principal marca da prosa romanesca do século XIX. Não se busca mais a transcendência da tragédia (pompa aristocrática), nem o rebaixamento da comédia (escárnio popular). Em vez disso, romancistas seguem a pintura holandesa do século XVII para encontrar outro caminho: trocam a surpresa de grandes aventuras pela dignidade do dia-a-dia, trocam a narração de mundos exóticos pela descrição do espaço conhecido, trocam a imediatez da ação pela espera analítica. Seriedade burguesa. O surgimento desta nova classe promete a igualdade como principal valor, o emprego do tempo livre (no caso da alta burguesia) ou a dedicação profissional (no caso da baixa) como

principais dilemas, e a integração à sociedade como principal objetivo do indivíduo; na medida em que o espaço público de convívio social se torna o objeto dos romances, a dignidade da narração e a universalidade da linguagem narrativa confluem para o mesmo lugar.

Isto se manifesta, conforme aponta Moretti, na consolidação do discurso indireto livre, que materializa na linguagem o espaço de negociação entre indivíduo e sociedade, e também na especialização e minúcia do vocabulário descritivo, esforço pelo qual se alcança a individuação de objetos cotidianos ou personagens exemplares. No prelúdio de *Middlemarch* (ELIOT, 1998), o narrador fala da vida de Santa Teresa d'Ávila, de suas lutas e conquistas, seus ideias e paixões, e acrescenta que ela com certeza não foi a última mulher a nascer com tal ímpeto para a ação *épica*: “Muitas Teresas já nascidas não encontraram para si a vida épica onde houvesse o constante desdobrar de uma ação de longa ressonância; [...] talvez um fracasso trágico que não achou seu poeta sacro e que sem pranto afundou no esquecimento” (p. 13)³⁸. Em *Mansfield Park* (AUSTEN, 1983), na única vez em que o narrador aponta para si mesmo na primeira pessoa, coloca a protagonista em comparação com outras jovens de sua idade e com as personagens derivadas de tais jovens: “Sei que há, sem dúvida, algumas jovens de dezoito que são inconquistáveis (ou senão nunca se tinha lido sobre elas), que nunca se deixam persuadir a amar contra suas vontades, [...] porém estou inclinada a não acreditar que Fanny seria uma destas” (p. 219)³⁹. O narrador ironiza a falta de realismo que marca estas personagens “inconquistáveis” e assim identifica Fanny como um membro mais ordinário do que notável do grupo social ao qual pertence; a protagonista de *Mansfield Park* é a representação individualíssima de uma moça como qualquer outra. E o mesmo pode ser dito sobre *Middlemarch*: Dorothea é somente uma entre tantas outras Teresas e, ainda assim, é idêntica apenas a si mesma. Voltando ao paralelo com as duas faces do *Erzähler*, note-se que o ímpeto de individuação do narrador é tanto mais puro quanto mais profundamente — aqui retornamos também à metáfora espacial da língua e da obra — ele mergulha no mundo ficcional, e é quando se volta para fora — para o mundo real com o qual deve negociar, seja

³⁸ “Many Theresas have been born who found for themselves no epic life wherein there was a constant unfolding of far-resonant action; [...] perhaps a tragic failure which found no sacred poet and sank unwept into oblivion” (ELIOT, 1994, p. 3).

³⁹ “although there doubtless are such unconquerable young ladies of eighteen (or one should not read about them) as are never to be persuaded into love against their judgement, [...] I have no inclination to believe Fanny one of them” (AUSTEN, 1994, p. 233).

pela alusão direta a si como uma pessoa que o habita ou a outros livros que nele circulam, seja pela constituição, na forma do “Prelúdio”, de um espaço de mediação entre ambos — que trata suas protagonistas como funções de uma categoria universal.

Mas se o pacto ficcional do romance do século XIX depende da conjugação harmônica, por parte do narrador, dos ímpetos de individuação e de universalização e, por parte do leitor, de sua aceitação ingênua, ainda que momentânea, ele não consegue sobreviver ao século XX, e aqui retornamos ao ponto enfático sobre a impossibilidade de narrar. Nas obras de Kafka, o discurso indireto livre e a minúcia descritiva continuam presentes, mas na medida em que são submetidas e em última instância manipuladas pela estrutura da linguagem, tornam-se paródia. O narrador kafkiano, ao invés de tentar conjugar os ímpetos de individuação e de universalização, radicaliza a contradição entre os dois e ridiculariza a ingenuidade do leitor que os quer simultâneos; o ímpeto de individuação, n’*A Metamorfose*, tem seu funcionamento comparável ao de um conto de fadas ou, mais ainda, ao de uma piada, como é possível perceber na comparação com o exemplo seguinte, analisado por Freud (2017) em *O chiste e sua relação com o inconsciente*:

Um homem pobre tomou 25 florins emprestados de um conhecido rico, queixando-se de suas condições difíceis. No mesmo dia, o benfeitor o encontra no restaurante diante de um prato de salmão com maionese. E o repreende: “Como? Você toma o meu dinheiro emprestado e vem pedir salmão com maionese? Foi nisso que você usou o meu dinheiro?”. “Eu não entendo você”, respondeu o devedor, “se eu não tenho dinheiro, não *posso* comer salmão com maionese; se tenho dinheiro, não *devo* comer salmão com maionese? *Quando é, então, que vou comer salmão com maionese?*” (p. 74)

A graça, segundo Freud, está no deslocamento lógico que o homem pobre impõe à pergunta indignada de seu credor; pela maneira como organiza sua resposta, “ter dinheiro” e “não ter dinheiro” querem esgotar o universo de situações possíveis — o que não é verdadeiro do ponto de vista do homem rico: para “ter dinheiro”, o homem pobre poderia ganhá-lo ao invés de pedi-lo emprestado —, e se em nenhuma delas lhe é permitido comer salmão com maionese, ele nunca poderia fazê-lo. Há um deslocamento muito parecido quando Gregor, depois de acordar e se ver metamorfoseado, decide que será impossível dormir de novo, não por causa da ansiedade ou do terror ou do fascínio, mas porque “estava habituado a dormir do lado direito e no seu estado atual não conseguia se colocar nessa posição” (KAFKA, 2011, p.

228)⁴⁰; e ainda mais importante para nosso argumento é que, ao ficar predicada a este deslocamento lógico, “estar habituado a dormir do lado direito” — uma qualidade com a aparência do princípio de individuação — é bruscamente reduzida a uma função narrativa. Na piada de Freud, a especificidade é importante para a fluidez do texto e a verossimilhança da situação: tomar “25 florins” emprestados é melhor do que tomar “algum dinheiro”, mas em vez de vinte e cinco, poderiam ser cinquenta ou cem; uma iguaria sem nome talvez prejudicasse a piada, mas “salmão com maionese” é perfeitamente substituível por “escargot na manteiga” ou “carne de onça”; assim também Gregor poderia não voltar a dormir porque o quarto já estava claro demais e ele não conseguia se levantar para fechar as cortinas, ou então porque, com suas novas patinhas, ele não podia alcançar os ouvidos e tapá-los, e o barulho do início do dia àquela hora já era intenso. O deslocamento lógico persiste, e a individuação segue subordinada a ele.

Para além de radicalizar a impossibilidade da narração, este mecanismo inverte a atitude do narrador quando se volta para dentro ou para fora de seu mundo ficcional, e nesta inversão reside o contrário do paralelo que poderíamos traçar intuitivamente e para o qual advertimos acima. George Eliot e Jane Austen, como vimos, exerciam a mais ingênua individuação quando voltadas para sua obra, mas quando num espaço mais óbvio de mediação, engajadas num diálogo com leitores ou com outros livros, admitiam sem problemas a qualidade exemplar ou funcional de suas narrativas; Kafka, ao contrário, se aproveita da reificação de certas técnicas do romance burguês para apresentar ao mundo real uma narrativa individuada, mas simultaneamente a trata, quando voltado para seu interior, como uma série de funções exemplares.

3. Etiquetas, legendas, e uma digressão sobre a *Pequena Fábula*.

O procedimento narrativo n’*A Metamorfose* ficou anteriormente comparado à legendagem de um filme mudo; ou também poderíamos pensá-lo como um *voice-over* que se impõe sobre a ação das personagens, mas com isso não se deve concluir que sugerimos para tais cenas e personagens algum estatuto ontológico independente da voz narrativa, apenas que esta voz narrativa — por causa da posição do narrador — dá indícios de uma cisão interna, e

⁴⁰ “denn er war gewöhnt, auf der rechten Seite zu schlafen, konnte sich aber in seinem gegenwärtigen Zustand nicht in diese Lage bringen.” (KAFKA, 2007a, p. 7)

que dela é possível depreender, num plano, a ação das personagens e, sobreposto a este, o comentário de quem narra. Comparemos isto com o uso do discurso indireto livre na obra de James Joyce, como aparece, por exemplo, na frase de abertura do conto “Os Mortos”: “Lily, a filha do zelador, estava literalmente perdendo a cabeça” (JOYCE, 2018a, p. 204)⁴¹. O uso do advérbio “literalmente” para qualificar uma expressão figurativa provoca na voz narrativa uma cisão com a qual críticos devem se reconciliar, e Hugh Kenner (1978) comenta a passagem da seguinte maneira: “É Lily, não este austero autor, que tem por hábito dizer ‘literalmente’ quando ‘figurativamente’ é pretendido, e o autor está menos narrando os afazeres do hall de entrada do que parafraseando uma narração dela” (p. 16, tradução nossa). Aqui, sugerir que o narrador possa usar uma palavra *que Lily usaria* não implica reivindicar para Lily existência independente do narrador, mas tão somente aponta para o nível de complexidade da ficção tecida por ele. O mesmo acontece em *Um Retrato do Artista quando Jovem*, para recorrer a um exemplo menos desgastado. No primeiro capítulo, o narrador descreve o pai e a mãe de Stephen com a linguagem de uma criança: “ele tinha um rosto peludo” (JOYCE, 2018b, p. 9) e “A mãe tinha um cheiro melhor que o pai” (ibid.)⁴²; mais adiante, no capítulo quatro, quando Stephen já está às vésperas da vida adulta, uma menina é descrita pelo narrador nos seguintes termos: “Uma mocinha estava diante dele no meio da corrente: só e imóvel, contemplando o mar. Ela parecia alguém que uma mágica tivesse transformado na imagem de uma ave marinha estranha e bela” (p. 159)⁴³. Claramente, o narrador se apropria das palavras *de Stephen*, primeiro quando criança, depois como um jovem adulto, o que de novo não significa reivindicar existência autônoma para o personagem. E algo similar pode ser dito, por exemplo, sobre *Lolita*, desta vez não em relação a seus personagens, mas aos fatos que compõem o enredo. Em “How unreliable is Humbert in *Lolita*?”, Anthony R. Moore (2002) revisa os comentários de diversos críticos sobre discrepâncias em datas, eventos e ordem dos acontecimentos na obra de Nabokov. São contradições internas da voz narrativa, não uma incompatibilidade entre a ficção e os “eventos como realmente aconteceram”, que trazem à tona discussões sobre a inconfiabilidade do narrador, e se Moore ou um de seus colegas faz referência a um tal evento como se existisse

⁴¹ “Lily, the caretaker’s daughter, was literally run off her feet” (JOYCE, 2021, p. 159)

⁴² “he had a hairy face” e “His mother had a nicer smell than his father” (JOYCE, 2001, p. 3)

⁴³ “A girl stood before him in midstream, alone and still, gazing out to sea. She seemed like one whom magic had changed into the likeness of a strange and beautiful seabird.” (id, p. 131)

independentemente do enredo, isto normalmente será um lapso, talvez um recurso para facilitar a discussão, mas dificilmente representará uma postura ingênua diante da narração ou um compromisso filosófico que reivindique para o fictício um estatuto que ultrapasse a si mesmo. Se retornamos a Kafka, vemos que uma questão parecida já foi levantada por Günther Anders (2007), também sem implicações que ultrapassem os limites ontológicos da ficção. Anders descreve o estranhamento da obra de Kafka como consequência do rebatismo de objetos promovido pelo autor: “O método de Kafka consiste, pois, em suspender, pela troca de etiquetas, os preconceitos ligados a etiquetas, possibilitando com isso, julgamentos não preconcebidos” (p. 18). Com isto, no entanto, Anders não quer necessariamente aderir a uma filosofia da linguagem nos termos de *Crátilo*, tampouco sugere que no interior do texto ficcional esses objetos existam de maneira independente das etiquetas atribuídas pelo narrador. A “troca de etiquetas” aponta tão somente para uma ruptura interna na ficção criada, permitindo ao leitor representar em níveis diferentes os objetos e as etiquetas, a ação e o discurso que o narrador impõe sobre ela.

No miniconto *Pequena Fábula* (*Kleine Fabel*), por narrar uma cena curta no espaço de um parágrafo, este procedimento e seu efeito ficam mais claros:

“Ah”, disse o rato, “o mundo torna-se a cada dia mais estreito. A princípio era tão vasto que me dava medo, eu continuava correndo e me sentia feliz com o fato de que finalmente via à distância, à direita e à esquerda, as paredes, mas essas longas paredes convergem tão depressa uma para a outra, que já estou no último quarto e lá no canto fica a ratoeira para a qual eu corro.” — “Você só precisa mudar de direção”, disse o gato e devorou-o. (KAFKA, 2011, p. 171)⁴⁴

Modesto Carone, em “‘Pequena Fábula’: anotações breves sobre um texto curto de Kafka”, interpreta o miniconto como um comentário de Kafka sobre o fechamento das possibilidades do mundo, imposto a este pela razão. A situação do rato representa a falta de liberdade que nos esmaga a todos, reduz nossas vidas à escolha entre a “violência da ratoeira” e a “violência do gato” (in: KAFKA, 2011, p. 170). A interpretação é possível e pode ser corroborada por vários elementos do texto. O rato é um personagem absolutamente solitário, o

⁴⁴ “‘Ach’, sagte die Maus, ‘die Welt wird enger mit jedem Tag. Zuerst war sie so breit, daß ich Angst hatte, ich lief weiter und war glücklich, daß ich endlich rechts und links in der Ferne Mauern sah, aber diese langen Mauern eilen so schnell aufeinander zu, daß ich schon im letzten Zimmer bin, und dort im Winkel steht die Falle, in die ich laufe.’ — ‘Du mußt nur die Laufrichtung ändern’, sagte die Katze und fraß sie.” (KAFKA, 1931, p. 56)

“mundo” aparece em sua fala, tanto quanto o gato aparecerá depois, como adversário; a expressão “para a qual eu corro” é sintaticamente ambígua, se confunde entre uma oração subordinada consecutiva e uma oração adjetiva, o que reduz a ação do rato a uma qualidade do objeto ratoeira; o tema do fechamento das possibilidades é representado pelo enredo, é materializado no espaço da ação pela convergência das paredes, e é reforçado foneticamente pela reiteração, no texto original, do ditongo /au/ — em *Maus* (rato), *Mauern* (paredes), *aufeinander* (uma para a outra), *laufe* (corro) e *Laufrichtung* (direção) — e de palavras-chave, inclusive as do título, que começam abertas e terminam fechadas — *Kleine* (pequena), *Fabel* (fábula), *Falle* (ratoeira), *Katze* (gato) —, o que Modesto Carone consegue traduzir brilhantemente no contraste entre a interjeição inicial “Ah” e a sequência final de vogais fechadas e semifechadas do verbo “devorou-o”. O problema, no entanto, é que Carone não estende para a forma sua interpretação do conteúdo; ele começa e termina as “anotações breves” reafirmando o gênero atribuído ao miniconto pelo título, sem notar que a grande possibilidade dada de início e frustrada ao final é justamente a de se contar uma fábula. Ele admite que nessa história não há uma moral clara, como deve haver nas fábulas, e aponta: “A ausência dessa moral da história levou muitos intérpretes a não aceitarem que o caso é de fábula, embora o título seja esse” (p. 169). Mais uma vez, Carone toma a objetividade como um dado do texto kafkiano e, ao invés de ressaltar a tensão crescente e em última instância a ruptura entre a etiqueta “fábula” e o enredo do conto, busca pacificá-la: “Trata-se de uma fábula porque neste relato intervêm animais falantes” (ibid.). Mas esta condição não basta, e é exatamente a insuficiência do conto frente a tal etiqueta o que gera na ficção criada a ruptura interna sobre a qual falávamos; o narrador do conto, ao utilizar na última frase a conjunção aditiva “e” para unir duas ideias adversativas, se nega a completar a fábula de maneira satisfatória (“disse o gato, *mas* devorou-o” ainda possibilitaria uma leitura moralizante, transformando o conto numa unidade coesa) e adverte o leitor contra o próprio relato. Aqui devemos lembrar novamente do truque de “Na Galeria”, em que o narrador, ao invés de descrever com a linguagem as relações lógicas entre os eventos do enredo, abusa dela para tentar inverter tais relações lógicas, ou então para forjar novas. Em *Pequena Fábula*, isto resulta numa incompatibilidade irremediável entre a ação e sua representação pelo narrador, comparável ao procedimento do *sitedosmenes*⁴⁵, criado pelo humorista Bolívar Escobar:

⁴⁵ Disponível em: <<https://sitedosmenes.tumblr.com/post/638229425284104193/novo-mene-do-centauro-que-tomou-a-vacina-para>> Acesso em: 29/11/2022.



Figura 1: NOVO MENE DO CENTAURO QUE TOMOU A VACINA PARA COVID.

Bolívar cria seus *menes* obviamente em dois níveis, o da imagem e o da legenda, e o efeito humorístico surge da peculiar justaposição entre os dois. Mas se insistirmos em lê-los num tempo mais lento do que o das plataformas on-line, talvez vejamos que seu mecanismo ultrapassa o do humor instantâneo. No exemplo acima, o hiper-realismo característico da fotografia contrasta com a fantasia da legenda, tomada de empréstimo à esfera pública, mas digna de um argumento de ficção científica, e “o resultado [do procedimento] é uma discrepância entre extrema irrealidade e exatidão extrema; essa discrepância gera, por sua vez, um efeito de choque; e esse efeito de choque produz, por sua vez, o sentimento da mais aguda realidade.” Esta citação é retirada novamente de Günther Anders (2007, p. 24), e é a maneira como o crítico explica as “imagens potenciadas” de Kafka, suas “imagens de imagens”. Pelo contraste entre imagem e legenda e consequente ruptura interna na ficção, o “Novo mene do centauro”, além de fazer troça com a multitude de bobagens ditas sobre as vacinas contra Covid-19, convida o leitor a olhar a fotografia de novo e de novo para constatar que um cavalo é um cavalo é um cavalo. Ao mesmo tempo, a cada leitura o *mene* nos diz: não é um cavalo. A legenda se impõe à fotografia, que por sua vez resiste à legenda, e a não-resolução do embate tem como resultado uma das principais teses de Adorno em “Anotações sobre Kafka”, a aporia provocada pelo texto que reclama interpretação e não se permite ser

interpretado, que deixa no leitor uma sensação de *déjà vu* ao colocá-lo diante das situações mais estranhas, cujo narrador diz sem pudor ou cerimônia ou sombra de dúvida “é assim”, mesmo que não seja. *Pequena Fábula* opera da mesma maneira, e apesar de a separação entre “imagem” e “legenda” ser menos evidente, não é difícil vê-la depois de decifrado o procedimento inicial. Pelos verbos de ação (correr, ver, devorar) e pelos substantivos concretos (rato, gato, parede, ratoeira) evoca-se a situação ficcional (um rato se esgueira para uma ratoeira enquanto é simultaneamente espreitado por um gato) e o seu desfecho (o gato devora o rato antes que ele consiga chegar à ratoeira); pelos verbos de locução, substantivos e adjetivos abstratos (dizer, medo, feliz) justapõem-se falas, sentimentos e impressões que contrastam claramente com a ação. Assim como no “Novo mene do centauro” — e em seguida veremos este procedimento em ação n’*A Metamorfose* —, o narrador de *Pequena Fábula* atribui razões supostamente humanas (no caso do rato, isolamento pequeno burguês; no caso do gato, sabedoria de horóscopo) a animais cujas ações são plenamente compatíveis com seus instintos. Ao lermos o conto nestes termos, o efeito imediato é humorístico, o narrador ridiculariza tanto os sentimentos atribuídos ao rato e ao gato quanto os leitores que os aceitem como signos irrefutáveis de humanidade, mas para além do humor, ficamos com o senso da “mais aguda realidade”, somos impelidos a retornar ao texto de novo e de novo para verificar que um rato é um rato, um gato é um gato, sentimentos humanos são sentimentos humanos, e o mundo é assim, mesmo que não seja.

PARTE TRÊS

Humanidade, monstruosidade e burguesia. [1. De volta à afirmação (4) \ 2. A identificação como procedimento irônico \ 3. Os burgueses e o mundo onde vivem]

1. De volta à afirmação (4).

Retomando: segundo Modesto Carone, o narrador d'*A Metamorfose* expõe ao leitor de maneira objetiva o que as demais personagens já não reconhecem, a humanidade de Gregor, revelando como principal tema da obra a consciência humana em estado tão absoluto de isolamento, que deixa de ser entendida como tal. Este retrato de Carone resulta, por assim dizer, de uma equação positiva, uma soma de qualidades dos narradores dos quais Kafka se torna uma síntese: por ser uma terceira pessoa, e não a primeira pessoa do herói, a posição do narrador garante que a metamorfose do corpo de Gregor não é um sonho ou uma alucinação; por se colar ao ponto de vista do herói, ela garante que apenas seu corpo foi transformado, enquanto sua consciência permanece intacta. Mas ao invés de pensarmos positivamente sobre uma tal fusão de primeira e terceira pessoas — tendo em vista o que a posição resultante, por tomar de empréstimo a estas, poderia garantir —, pode ser mais produtivo pensar negativamente — procurando as certezas que esta posição se recusa a fornecer para os leitores. É possível fazê-lo durante a comparação da novela de Kafka com duas outras histórias sobre metamorfoses discutidas por Iris Bruce (in: CORNGOLD, 1996), no ensaio “Elements of Jewish Folklore in Kafka’s *Metamorphosis*”. A primeira é “O príncipe que acreditava ser um galo”, do Rabino Nachman:

Aqui um príncipe acredita ser um galo, tira as roupas, senta debaixo da mesa, e se recusa a comer qualquer coisa que não sementes de milho. Ninguém é capaz de curá-lo, até a chegada de um sábio; ele próprio finge ser um galo, e então os dois se sentam debaixo da mesa. Passo a passo, o sábio convence o príncipe de que um galo pode usar roupas se quiser, de que ele pode comer comida humana e ainda assim ser um bom galo, e de que não há motivos para um galo não passear por aí. (p. 110, tradução nossa)

De Mendele Moicher-Sforim, a segunda é *A Égua*, narrada em primeira pessoa por um protagonista que, a partir de sua metamorfose, passa a questionar a própria identidade e a dos outros:

[...] não apenas de outras pessoas, ficando perplexo com o que ou quem possam ser — mas cético até diante deste sempre seu sinceramente, meu próprio e verdadeiro eu. Talvez eu não seja verdadeiramente eu. Talvez eu esteja à mercê de um outro poder vivendo em mim e eu não seja mestre do meu corpo, fazendo tudo de acordo com minha vontade e minha mente. Talvez este outro poder me controle e me obrigue a fazer o que ele quer, a

enfrentar os seus afazeres e viver a sua vida como ele alguma vez a tenha vivido. Talvez eu seja a substância e ele o espírito; eu, a matéria, e ele, a mente. Talvez eu seja meramente a mula sem importância e que muito deve se importar com o mestre, ao passo que ele, o mestre, é só o que importa, e com nada mais precisa se importar. Mas pouco importa. Não tem importância. (p. 115, tradução nossa)

Na parábola do Rabino Nachman, o narrador onisciente funciona como filtro de objetividade, dando os parâmetros da situação numa linguagem clara e com ela a certeza de que a metamorfose do príncipe não é de fato, mas sim uma súbita loucura que acomete o protagonista. Em *A Égua*, por outro lado, não se pode ter certeza de quase nada: o próprio narrador não a tem. Mas é bastante revelador que, por meio de jogos de palavras (na tradução, como os substantivos “matéria” — *matter* — e “mente” — *mind* — não têm homônimos na classe dos verbos, *matter* — “importar” — e *mind* — “importar-se” —, eles se perdem parcialmente), ele se entregue a uma espécie de meditação cartesiana: o foco narrativo em primeira pessoa torna subjetiva toda a experiência narrada, menos a existência de uma subjetividade que a vivencia; a primeira pessoa pode mentir ou se enganar sobre tudo, mas sempre dá testemunho objetivo de si mesma. São estas as certezas que a posição do narrador subtrai simultaneamente d’*A Metamorfose*. É possível saber que Gregor se tornou algo de monstruoso porque os demais personagens o verificam — o filtro de objetividade é textualmente transferido a eles: “Se eles se assustassem, então Gregor não tinha mais nenhuma responsabilidade e podia sossegar. Mas se aceitassem tudo tranquilamente, então ele não tinha motivo para afligir-se” (KAFKA, 2011, p. 238)⁴⁶ —, mas por causa das contradições sobre o corpo de Gregor, não se pode ter certeza sobre o tipo de monstruosidade no qual se transformou. Por causa das contradições no temperamento de Gregor e das desconexões entre o relato que se faz, por um lado, da ação de seu corpo no espaço e, por outro, de seus pensamentos e intenções, o leitor nunca pode decidir se continua a existir uma consciência humana presa no corpo monstruoso ou se a metamorfose é completa. Ao contrário do que afirma Carone, não há objetividade na maneira como o narrador expõe ao leitor a persistente, apensar de não reconhecida pelos demais, humanidade de Gregor; há, na verdade, ambiguidade sobre seu “estado atual”, e a posição do narrador não apenas incita o leitor a presumir que haja para esta ambiguidade uma resolução, conforme vimos na proposição de

⁴⁶ “Würden sie erschrecken, dann hatte Gregor keine Verantwortung mehr und konnte ruhig sein. Würden sie aber alles ruhig hinnehmen, dann hatte auch er keinen Grund sich aufzuregen” (KAFKA, 2007a, p. 22)

Pascal, como também (e principalmente) é a sua causa. Temos uma indicação textual clara de que o comportamento de Gregor é passível de interpretação, e por meio dela o narrador parece advertir o leitor, de modo irônico, contra si mesmo:

“Certa vez — já havia passado bem um mês desde a metamorfose de Gregor, não existindo, pois, mais nenhum motivo especial para a irmã se espantar à vista dele — ela veio um pouco mais cedo que de costume e o encontrou quando ele ainda olhava pela janela, imóvel e portanto numa posição propícia para assustar. Se ela não houvesse entrado, não teria sido uma surpresa para Gregor, uma vez que a posição dele a impedia de abrir imediatamente a janela; mas não só ela não entrou, como também recuou e fechou a porta; *um estranho poderia ter pensado que ele estivera à sua espreita porque queria mordê-la.*” (p. 258, grifo nosso)⁴⁷

Da mesma maneira, um estranho (um leitor? o próprio narrador?) poderia pensar que Gregor se coloca perto da janela não porque gosta de observar a rua, mas porque, como tantos insetos, é atraído pela luz; poderia pensar que se esconde debaixo do canapé não por consideração à irmã, mas por instinto de autopreservação; que abandona seu esconderijo não para proteger o quadro da mulher vestida de peles, mas por uma resposta instintiva a tanto barulho e movimento em seu meio-ambiente. O mecanismo desta cena é o mesmo de *Pequena Fábula*: verbos de ação e substantivos concretos dão conta da “imagem” (Grete abre a porta do quarto enquanto Gregor está imóvel olhando pela janela e, ao vê-lo, recua e fecha a porta), a porção abstrata do discurso dá conta da legenda, desta vez, como dito, contraditória (não há motivos para se espantar, mas a posição, ao mesmo tempo, é assustadora, e permite interpretar o comportamento de Gregor como o de um predador). Ao longo de toda a narrativa, as escolhas do narrador são possíveis, mas não definitivas. Ele simplesmente prefere legendar estas cenas de maneira a explicar com razões supostamente humanas o comportamento do corpo monstruoso. Quando Gregor está isolado, a justaposição estranha entre discurso e ação é menos tensa, mais arbitrária e, portanto, mais óbvia. No início do segundo capítulo, por exemplo, Gregor acorda depois de ser enxotado pelo pai de volta ao quarto; o que está em

⁴⁷ “Einmal, es war wohl schon ein Monat seit Gregors Verwandlung vergangen, und es war doch schon für die Schwester kein besonderer Grund mehr, über Gregors Aussehen in Erstaunen zu geraten, kam sie ein wenig früher als sonst und traf Gregor noch an, wie er, unbeweglich und so recht zum Erschrecken aufgestellt, aus dem Fenster schaute. Es wäre für Gregor nicht unerwartet gewesen, wenn sie nicht eingetreten wäre, da er sie durch seine Stellung verhinderte, sofort das Fenster zu öffnen, aber sie trat nicht nur nicht ein, sie fuhr sogar zurück und schloß die Tür; *ein Fremder hätte geradezu denken können, Gregor habe ihr aufgelauret und habe sie beißen wollen.*” (KAFKA, 2007a, p. 51—52, grifo nosso)

cena é seu corpo rastejante, e bastante descolado dele a legenda do narrador, que atribui ao herói um orgulho tremendamente ingênuo e apreensão pelo futuro. Aqui, humanidade e monstrosidade ficam sobrepostas, mas dificilmente se confundem, e a grande distância entre os dois elementos geradores da ambiguidade em “seu estado atual” surge novamente como uma advertência irônica do narrador contra si mesmo:

Na sala de estar, como Gregor podia ver pela fresta da porta, o gás estava aceso, mas ao passo que nessa hora do dia o pai em geral costumava ler, em voz alta, o jornal que saía à tarde, para a mãe e às vezes também para a irmã, agora não se ouvia som algum. Bem, talvez essa leitura, sobre a qual a irmã sempre falava e escrevia, tivesse caído em desuso nos últimos tempos. Mas também em volta reinava o silêncio, embora a casa certamente não estivesse vazia.

— Que vida tranquila a família levava! — disse Gregor a si mesmo e sentiu, enquanto fitava o escuro diante dele, um grande orgulho por ter podido proporcionar aos seus pais e à sua irmã uma vida assim, num apartamento tão bonito. Mas como seria agora, se todo o sossego, todo o bem-estar, toda a satisfação chegasse assustadoramente ao fim? Para não se perder nesses pensamentos, Gregor preferiu pôr-se em movimento, rastejando de cá para lá no quarto. (p. 249)⁴⁸

As cenas em que Gregor se aproxima fisicamente da família aumentam a tensão entre ação e discurso e se tornam também aproximações conceituais entre humanidade e monstrosidade: é a articulação impossível de dois opostos, um dos procedimentos cômicos investigados por Alenka Zupančič (2008) em *The Odd One In*. O exemplo analisado pela autora é o do personagem *Borat* — criado e interpretado pelo humorista Sacha Baron Cohen —, um jornalista do Cazaquistão, antissemita, racista, misógino, autoritário e ignorante, para todos os efeitos, o oposto de qualquer cidadão de uma democracia liberal, mas cuja presença física funciona como catalisador para que, em poucos segundos, seus contracenantes politicamente corretos se tornem tão antissemitas, racistas, misóginos e ignorantes quanto ele. É consequência da encarnação cômica este curto-circuito entre polos, agora subitamente

⁴⁸ “Im Wohnzimmer war, wie Gregor durch die Türspalte sah, das Gas angezündet, aber während sonst zu dieser Tageszeit der Vater seine nachmittags erscheinende Zeitung der Mutter und manchmal auch der Schwester mit erhobener Stimme vorzulesen pflegte, hörte man jetzt keinen Laut. Nun vielleicht war dieses Vorlesen, von dem ihm die Schwester immer erzählte und schrieb, in der letzten Zeit überhaupt aus der Übung gekommen. Aber auch ringsherum war es so still, trotzdem doch gewiß die Wohnung nicht leer war. ‘Was für ein stilles Leben die Familie doch führte’, sagte sich Gregor und fühlte, während er starr vor sich ins Dunkle sah, einen großen Stolz darüber, daß er seinen Eltern und seiner Schwester ein solches Leben in einer so schönen Wohnung hatte verschaffen können. Wie aber, wenn, jetzt alle Ruhe, aller Wohlstand, alle Zufriedenheit ein Ende mit Schrecken nehmen sollte? Um sich nicht in solche Gedanken zu verlieren, setzte sich Gregor lieber in Bewegung und kroch im Zimmer auf und ab.” (KAFKA, 2007a, p. 37—38)

avizinados. N^o *A Metamorfose*, não apenas Gregor, mas todos os personagens acabam numa posição ambígua entre humanidade e monstruosidade. Logo depois de o gerente da firma descrever os sons vindos do quarto de Gregor como “uma voz de animal” (p. 239)⁴⁹, o pai começa a gritar para que se vá chamar um serralheiro; a maneira como Gregor bate com as mandíbulas e avança pela sala em direção à mãe é apenas tão animalesca quanto a maneira como a mãe pede socorro e recua para fugir de Gregor; quando o pai está tentando enxotar Gregor de volta para o quarto, o narrador faz referência à sua “condição atual” (p. 246)⁵⁰, num paralelo evidente com o “estado atual” (p. 228)⁵¹ do herói. Na última saída de Gregor, com a indicação de que é a música a atraí-lo para fora do quarto, humano e monstruoso também se aproximam, mas desta vez em sentido inverso; aqui, pela primeira vez, o narrador tem como pressuposto a monstruosidade de Gregor e a questiona: “Era ele um animal, já que a música o comovia tanto?” (p. 280)⁵²; enquanto a pergunta subentendida nas passagens anteriores era o contrário: é possível considerá-lo humano já que faz o que faz, come o que come, vive como vive? A comoção com a música é, por um lado, associada a supostos anseios extraterrenos, por outro, a um desejo incestuoso pela irmã, e assim a ambiguidade sobrevive, e nem no momento seguinte, quando Grete para de se referir ao irmão com o pronome “ele” (no original, “er”) e passa a utilizar “isto” (no original, “es”), ela se resolve.

Modesto Carone aponta para a mudança de pronomes como ato final da consciência humana alienada de Gregor e espécie de clímax da novela, mas ele na verdade não é único na obra. Logo nas primeiras páginas, Gregor pensa com ressentimento num dos funcionários da empresa, o que teria comunicado sua falta ao chefe; na tradução, por especificidades gramaticais da língua portuguesa, o trecho aparece nos seguintes termos: “[...] pois o contínuo da firma tinha aguardado junto ao trem das cinco e fazia muito tempo que tinha comunicado sua falta. Era uma criatura do chefe, sem espinha dorsal nem discernimento” (p. 229). Em alemão, porém, o sujeito da frase não pode ficar oculto: “[...] denn der Geschäftsdienner hatte beim Fünfuhrzug gewartet und die Meldung von seine Versäumnis längst erstattet. *Es* war eine Kreatur des Chefs, ohne Rückgrat und Verstand”

⁴⁹ “eine Tierstimme” (KAFKA, 2007a, p. 25)

⁵⁰ “gegenwärtigen Verfassung” (id., p. 37)

⁵¹ “gegenwärtigen Zustand” (id., p. 7)

⁵² “War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff?” (id., p. 82)

(KAFKA, 2007a, p. 9, grifo nosso). Os pronomes “er” (ele, em referência ao masculino “der Geschäftsdienner”) e “sie” (ela, numa concordância já peculiar com o feminino “eine Kreatur”) seriam gramaticalmente justificáveis; a utilização do pronome “es”, no entanto, torna a construção claramente marcada. Algumas linhas depois, novamente: “Gregor — chamaram; era a mãe (KAFKA, 2011, p. 230); no original aparece: “‘Gregor,’ rief es — es war die Mutter” (KAFKA, 2007a, p. 10). “Rief es”, normalmente, poderia ser considerada uma construção não-marcada, mas justaposta ao uso anterior do pronome “es” e preferida pelo narrador em lugar de, por exemplo, “rief die Mutter”, ela parece sublinhar de maneira significativa a mesma ambiguidade com a qual se está jogando em toda a obra. A passagem que Grete faz de “er” para “es” não é tanto um momento de tensão ascendente em direção ao clímax quanto é mais um desses movimentos de confusão entre humano e monstruoso, que aparece, já no fim da narrativa, como fechamento circular de sua primeira utilização, em referência ao contínuo da firma. Tampouco a morte de Gregor lhe reserva lugar definitivo entre a humanidade e a monstruosidade: por um lado, a família faz o sinal da cruz quando se depara com o corpo, por outro, não se importa em lhe dar um funeral, interrompe a empregada quando ela esboça a intenção de revelar o que fez com ele.

Afirmar esta ambiguidade insolúvel entre humanidade e monstruosidade não deve se confundir com o tipo de elogio vazio da “indecidibilidade entre opostos” que acusa o fragmento de Durão citado na Parte Um. Este binômio humanidade/monstruosidade está intimamente ligado ao desenvolvimento específico da matéria verbal d’*A Metamorfose*, é uma das consequências necessárias (e interessantes) da hipótese ensaiada aqui sobre seu narrador e, para além disso, como veremos, se relaciona com um problema persistente entre os críticos da obra de Kafka — o da identificação. Porque se o narrador d’*A Metamorfose*, em vez de garantir que há uma consciência humana intacta presa no corpo monstruoso de Gregor, na verdade legenda este corpo com uma série de qualidades individuadas que fazem paródia do personagem romanesco, e se este procedimento cria o que chamamos de “uma ruptura interna” na ficção, que ora aproxima, ora afasta humanidade e monstruosidade, segue a pergunta óbvia: como é possível que entre os dois termos, ao invés de surgir contraste, surja ambiguidade? E, ainda mais estranho, uma ambiguidade que passa despercebida ou, no mínimo, inomeada? A encarnação cômica, analisada acima, esclarece parcialmente estas perguntas, e no problema da identificação encontramos seu complemento.

Ao escrever sobre “a primeira pessoa envergonhada”, Tiago Donoso (2016) se debruça sobre o mecanismo que faz funcionar um dos paradoxos apontados por Adorno na obra de Kafka: uma escrita que reduz a distância estética entre leitor e obra, mas que ao mesmo tempo não permite a identificação entre leitor e personagem. Há alguns níveis diferentes para o trabalho deste mecanismo e, para explicá-los com brevidade, o narrador desta dissertação volta a recorrer a comparações inusitadas. No episódio 5 da terceira temporada de *The Grimm Adventures of Billy and Mandy*⁵³, um pato-fantasma — visível apenas para sua vítima imediata — emula em público o som de flatulências, causando embaraço à personagem assombrada e outros problemas de proporções catastróficas. Mandy, no entanto, prova-se imune⁵⁴, e a diferença entre ela e os demais está na identificação. Os outros personagens são inseguros o bastante para se identificarem com o som emulado pelo pato, por isso sentem vergonha e o rejeitam; entram, no entanto, numa espécie de círculo vicioso: quanto mais ficam envergonhados, mais rejeitam a identificação com o pato-fantasma, mas quanto mais a rejeitam, mais forte a identificação se torna. Já Mandy, senhora absoluta de si, não incorre no primeiro passo deste círculo — não se identifica com o pato, não sente vergonha, não o rejeita, e finalmente a assombração a deixa em paz. Esta se torna uma hipótese mais ampla para o desenho animado se a aplicarmos à relação entre as duas crianças protagonistas: Mandy é a única que não sente vergonha de Billy porque é também a única que não se identifica com sua burrice. Este é o primeiro nível, e para entender o segundo, vejamos também uma obra em que está ausente. *The Wolf of Wall Street* é um filme dos mais sedutores. O narrador e protagonista explica em detalhes a maneira como vive, conta ao espectador sobre todo o dinheiro que ganha e sobre como o gasta: carros e móveis de luxo, joias, festas e orgias e drogas. Ele é rico, vive numa mansão, possui um iate e uma Ferrari, é casado com uma modelo. O garoto-propaganda do sonho americano, em suma. No entanto, por mais que tente, o espectador médio deste filme não será capaz de se identificar com o protagonista, mas não porque a distância material entre ambos seja intransponível. A diferença é outra. Enquanto o espectador está acostumado a se penitenciar até pelos pecados cometidos em pensamento, o Lobo de Wall Street segue sua vida completamente desprovido de culpa.

⁵³ Transmitido no Brasil sob o título *As Terríveis Aventuras de Billy e Mandy*, trata-se de um dos desenhos animados mais perturbadores dos anos 2000: depois de perder uma aposta para Billy e Mandy, o Ceifador Sinistro fica condenado a ser o melhor amigo das duas crianças.

⁵⁴ Na seguinte sequência, a protagonista derrota o pato-fantasma: <<https://www.youtube.com/watch?v=DKvwsVwVkoU>>

Quando de sua ausência, portanto, o espectador busca a identificação, mas falha; já na obra de Kafka, plena de culpa a cada palavra, o leitor rejeita a identificação, mas não consegue evitá-la plenamente. Finalmente, há um mecanismo mais primitivo, cuja definição se encaixa perfeitamente no paradoxo demolição da distância/recusa da identificação: “Repulsa diante da perspectiva de incorporação (oral) de um objeto ofensivo” (tradução nossa). Trata-se do nojo, conforto definido por Paul Rozin e April E. Fallon (1987, p. 23—41) no artigo “A Perspective on Disgust”. A representação prévia do contato — ou o contato imaginário, poderíamos dizer, o contato antes do contato — com alimentos estragados, dejetos corporais ou corpos malcheirosos, funciona como um mecanismo de defesa e é o que ativa a repulsa pelo objeto a ser evitado: o nojo demole a distância entre sujeito e objeto para garantir que ela aumente. E ele pode, obviamente, ser provocado por formas estéticas; basta pensar nas comédias besteirol, que frequentemente se aproveitam dele para aumentar a audiência, ou nos seriados médicos, que higienicamente o evitam, para que ela não caia.

A vergonha, a culpa e o nojo, portanto. Todas constitutivas do espírito capitalista e da ética protestante que o rege; todas constitutivas do mecanismo paradoxal de identificação que permeia a obra de Kafka. A paráfrase da obra de Max Weber não é acidental. Na medida em que a aproximação da obra de Kafka à ética protestante implica também um afastamento da mística judaica — pedra angular de uma parte importante da crítica kafkiana —, há uma dose importante de ousadia na hipótese de Donoso. A condenação, a busca pela salvação, as relações de dominação e outras recorrências são todas atravessadas pelo complexo aparato ideológico surgido da imbricação entre protestantismo e capitalismo. A classe social dominante neste e que com mais vigor adere a este aparato ideológico é a burguesia, e o que Donoso busca em sua dissertação é acusar e articular uma relação íntima entre um dado formal da obra de Kafka — a primeira pessoa envergonhada, como a batiza — e um dado social, os sentimentos de auto-aversão constitutivos da condição burguesa. O objeto de estudos de Donoso é *Contemplação*, sua hipótese é indissociável da articulação das narrativas em primeira pessoa, e, portanto, apesar de o problema da identificação persistir n’*A Metamorfose*, e apesar de ainda se ligar ao espírito da burguesia, com um narrador tão diferente desta primeira pessoa envergonhada, será necessário tecer uma nova argumentação para esclarecê-lo.

2. A identificação como procedimento irônico.

Günther Anders diferencia os protagonistas de Kafka de seus demais personagens. Estes, segundo o crítico, são reduzidos a uma única função, que exercem sem pensar nem procurar alternativas; são “homens-profissão” (2007, p. 61), representantes genuínos da condição instrumentalizada à qual os seres humanos ficam reduzidos no capitalismo moderno: “ao passo que [os romances realistas médios] falseavam a realidade através da descrição ‘dos homens plenos e complexos’ —, Kafka é, com sua introdução de marionetes, o realista mais verdadeiro” (p. 62). Aqueles, no entanto, são entendidos como indivíduos; K., Josef K. e Gregor Samsa são comparáveis ao Dom Quixote na medida em que representam o homem numa relação animosa com a sociedade: “são ‘indivíduos’ porque são ‘divíduos’, isto é, *estão cortados do mundo* — e por esse meio o mundo ‘corta’, a vida inteira, o indivíduo que tenta introduzir-se nele” (p. 34, grifo do autor). O que Anders aponta é uma inversão irônica do realismo na qual, frente ao estágio especializado do capitalismo, os “homens-profissão” se tornam mais verossímeis do que os indivíduos. Comentando especificamente sobre *A Metamorfose*, Vladimir Nabokov também aponta para uma inversão irônica dos papéis: “A família Samsa ao redor do inseto fantástico não é nada além da mediocridade circundando o gênio” (1982, p. 260, tradução nossa); “Gregor é um ser humano sob o disfarce de um inseto; sua família são insetos disfarçados de pessoas” (p. 280, tradução nossa). Mas se nos reportarmos novamente ao texto d’*A Metamorfose*, encontramos indícios de um mecanismo mais sutil e mais interessante.

No texto original, contando suas derivações, a palavra “Mensch” (humano) aparece catorze vezes, algumas a mais do que na tradução de Modesto Carone, que às vezes opta por “homem” ou “pessoa”, e numa ocasião traduz como “ninguém” a expressão “kein Mensch”. A primeira parte é a mais prolífica, com nove ocorrências: o narrador descreve o quarto de Gregor como “um autêntico quarto *humano*, só que um pouco pequeno demais” (KAFKA, 2011, p. 227)⁵⁵; logo em seguida, Gregor reclama da dura rotina dos caixeiros-viajantes, “a preocupação com a troca de trens, as refeições irregulares e ruins, um convívio *humano* que muda sempre, jamais perdura, nunca se torna caloroso” (p. 228)⁵⁶; e continua, “o

⁵⁵ “ein richtiges, nur etwas kleines Menschenzimmer” (KAFKA, 2007a, p. 6)

⁵⁶ “die Sorgen um die Zuganschlüsse, das unregelmäßige, schlechte Essen, ein immer wechselnder, nie andauernder, nie herzlich werdender menschlicher Verkehr.” (id., p. 7)

ser *humano* precisa ter o seu sono” (p. 228)⁵⁷; Gregor decide que é impossível recorrer a uma doença para justificar sua falta, porque para o médico da firma “só existem *pessoas* inteiramente sadias mas refratárias ao trabalho” (p. 230)⁵⁸; também se pergunta se, na visão do chefe, “todos os funcionários eram sem excessão vagabundos? Não havia, pois, entre eles nenhum *homem* leal e dedicado [...]” (p. 234)⁵⁹; o gerente diz a Gregor que fazia dele uma imagem de “*homem* calmo e sensato” (p. 237)⁶⁰; quando tenta se explicar para o gerente, Gregor se exaspera, “Como é que uma coisa assim pode acometer um *homem*” (p. 238)⁶¹; ao entender que, do lado de fora do quarto, “a disposição era de ajudá-lo”, Gregor se sente “novamente incluído no círculo dos *homens*” (p. 239)⁶²; finalmente, para limpar a voz, Gregor se preocupa em tossir um pouco, mas em volume baixo, “uma vez que até esse ruído possivelmente soava diferente de uma tosse *humana*” (p. 240)⁶³. Comentar cada uma das ocorrências importa menos do que notar, primeiro, que elas se dividem entre funções fisiológicas, exigências da rotina e qualidades de um bom profissional liberal, um bom burguês; segundo, que passam por inversões irônicas, seja no contraste com a própria frase em que aparecem (a humanidade autêntica do quarto sofre instantaneamente uma ressalva, em relação ao tamanho), com o andamento do enredo (estar “novamente incluído no círculo dos homens” é o último sentimento atribuído a Gregor antes de ele se desesperar e abrir a porta para sair do quarto), ou com o todo da obra (Gregor reclama de um “convívio humano que muda sempre”, mas o convívio constante com os pais e a irmã, tanto no presente representado quanto no passado ao qual se alude, se mostra muito mais opressor); e terceiro, que são maioria: “*Mensch*” aparece três vezes na segunda parte e apenas duas na última. Com isso o narrador d’*A Metamorfose* aponta para o mesmo tema do estreitamento e frustração de possibilidades que governa a *Pequena Fábula*, e quanto mais a individualidade “plena e complexa” míngua, mais nos aproximamos de nosso argumento.

⁵⁷ “Der Mensch muß seinen Schlaf haben.” (KAFKA, 2007a, p. 8)

⁵⁸ “für den es ja überhaupt nur ganz gesunde, aber arbeitsscheue Menschen gibt.” (id., p. 10)

⁵⁹ “Waren denn alle Angestellten samt und sonders Lumpen, gab es denn unter ihnen keinen treuen ergebenen Menschen [...]” (id., p. 16)

⁶⁰ “einen ruhigen, vernünftigen Menschen” (id., p. 20)

⁶¹ “Wie das nur einen Menschen so überfallen kann!” (id., p. 21)

⁶² “wieder einbezogen in den menschlichen Kreis” (id., p. 24)

⁶³ “da möglicherweise auch schon dieses Geräusch anders als menschlicher Husten klang” (id., p. 24)

Na segunda parte, quando Grete sugere retirar os móveis do quarto de Gregor e a mãe contra-argumenta que o melhor seria preservá-los, Gregor reflete sobre seu “estado atual”:

Ao ouvir essas palavras da mãe, Gregor reconheceu que a falta de qualquer comunicação humana imediata, ligada à vida uniforme da família, devia ter confundido o seu juízo no decorrer desses dois meses, pois não podia explicar de outro modo que tivesse podido exigir a sério que seu quarto fosse esvaziado. Tinha realmente vontade de mandar que seu quarto — confortavelmente instalado com móveis herdados — se transformasse numa toca em que pudesse então certamente se arrastar imperturbado em todas as direções, ao preço contudo do esquecimento simultâneo, rápido e total do seu passado humano? De fato agora já estava próximo de esquecer, e só a voz da mãe, que havia muito tempo não escutava, o havia sacudido. (KAFKA, 2011, p. 262)⁶⁴

A condição humana de Gregor, neste trecho, fica explicitamente relegada ao passado pela primeira vez, e é associada novamente a uma instância da vida de um bom burguês, a herança; para além disso, a expressão “comunicação humana imediata”, aparentemente redentora daquilo que poderíamos considerar genuína e plenamente humano, produz um contraste interessante que, se levado ao limite, se torna um oxímoro, mas se, neste limite, passar por uma inversão dialética, ganha ares de pleonismo. Tanto no campo do saber científico (HEGEL, 2014) quanto no da experiência estética (ADORNO, 2018), a mediação assume posição fundamental⁶⁵. Apesar de a verdade absoluta (o em-si, a essência, o fim, ou como se queira chamar) carregar sempre consigo e provocar em seus perseguidores a ânsia

⁶⁴ “Beim Anhören dieser Worte der Mutter erkannte Gregor, daß der Mangel jeder unmittelbaren menschlichen Ansprache, verbunden mit dem einförmigen Leben inmitten der Familie, im Laufe dieser zwei Monate seinen Verstand hatte verwirren müssen, denn anders konnte er es sich nicht erklären, daß sein Zimmer ausgeleert würde. Hatte er wirklich Lust, das warme, mit ererbten Möbeln gemütlich ausgestattete Zimmer in eine Höhle verwandeln zu lassen, in der er dann freilich nach allen Richtungen ungestört würde kriechen können, jedoch auch unter gleichzeitigem, schnellen, gänzlichen Vergessen seiner menschlichen Vergangenheit? War er doch jetzt schon nahe daran, zu vergessen, und nur die seit langem nicht gehörte Stimme der Mutter hatte ihn aufgerüttelt.” (KAFKA, 2007a, p. 57)

⁶⁵ Aqui, é claro, propõem-se associações que, principalmente no caso de Hegel, não são propriamente justificáveis. Hegel, por óbvio, nunca pôde comentar a obra de Franz Kafka; e Franz Kafka, até onde sei, em momento nenhum adere abertamente ao idealismo alemão; sua obra aforística carrega uma forma que se poderia pretender filosófica, sim, mas seu conteúdo se aproxima mais ao de uma investigação especulativo-religiosa, faz representações da Salvação, da esperança, do espírito do homem muito mais oprimido pelo mundo do que seu formador. A palavra utilizada por Kafka, no entanto, é central demais tanto nos tratados de Kant quanto nos de Hegel, e torna inevitável que uma relação entre aquele e estes seja forjada: o substantivo *Unmittelbarkeit* (imediatez ou imediatez) e os adjetivos dele derivados aparecem 749 vezes na *Fenomenologia do Espírito*; e as três *Críticas* de Kant são basicamente uma resposta absolutamente exaustiva à questão “de qual maneira e por quais meios a mente se relaciona com os objetos”. Pelo uso de uma expressão tão marcada — *unmittelbaren menschlichen* —, a relação entre a obra de Kafka e o problema da mediação se torna imediata.

pela imediatez, é a perseguição mediada pela razão o que dá ao absoluto seu caráter verdadeiro. As primeiras páginas da *Fenomenologia do Espírito* passam por esse ponto diversas vezes. A “imediatez da vida substancial” (p. 27) é o ponto do qual deve *emergir* a cultura, por meio, sim, do ímpeto — este imediato — de adquirir conhecimento, mas também da mediação do pensamento; o que se pode saber imediatamente estará sempre relacionado com o instinto ou a intuição e correrá constantemente o risco de se tornar um conhecimento estéril ou “inerte” (p. 34). Mais adiante, no parágrafo 27, Hegel retoma e resume o início de sua empreitada nos seguintes termos:

O que esta “Fenomenologia do Espírito” apresenta é o vir-a-ser da *ciência em geral* ou do *saber*. O saber, como é inicialmente — ou o *espírito imediato* — é algo carente-de-espírito: a *consciência sensível*. Para tornar-se saber autêntico, ou produzir o elemento da ciência que é seu conceito puro, o saber tem de se esfalçar através de um longo caminho. Esse vir-a-ser, como será apresentado em seu conteúdo e nas figuras que nele se mostram, não será o que obviamente se espera de uma introdução da consciência não científica à ciência; e também será algo diverso da fundamentação da ciência. Além disso, não terá nada a ver com o entusiasmo que irrompe imediatamente com o saber absoluto — como num tiro de pistola —, e descarta os outros pontos de vista, declarando que não quer saber nada deles. (p. 38, grifo do autor)

A História, no entanto, levantou contra a mediação do pensamento racional uma objeção. Quando da escrita da *Fenomenologia do Espírito*, o Esclarecimento carregava consigo a promessa da redenção: pela inteligência consciente de si, ele deveria libertar o espírito das amarras da falsa inteligência (imediatez), das superstições, da fé depositada no clero e no déspota; no entanto, deteriorado o projeto iluminista, conforme capturam Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*, a mediação racional se reifica, o pensamento se presta a abstrair o mundo, a alienar tão absolutamente o objeto conhecido do sujeito conhecedor, que a imediatez da natureza — seu mistério, seu terror, seu fascínio — torna-se inacessível. A mediação racional vira um instrumento de dominação mais eficaz do que a fé imediata; tornar-se novamente sensível ao espírito imediato vira condição para uma nova perspectiva redentora. Hegel, de alguma maneira, já intuía a potencial degradação do pensamento ao advertir que deve haver uma “comunicação *imediatez*” (p. 376, grifo do autor) entre a “pura inteligência” (i. e., a mediação racional) e a “consciência espontânea da essência” (i. e., o mistério imediato da natureza): aquela, sem esta, se reifica, e esta, sem aquela, é mera superstição. E aqui podemos retornar à obra de Kafka.

Costurados no texto d'*A Metamorfose*, há trechos nos quais a lógica é instrumentalizada para justificar o absurdo; logo nas primeiras páginas — aqui olhamos mais detidamente para os deslocamentos lógicos que na parte dois ficaram comparados ao da piada analisada por Freud —, o narrador lança mão de um truque gramatical parecido ao de “Na Galeria”: “mas isso [voltar a dormir] era completamente irrealizável, pois estava habituado a dormir do lado direito e no seu estado atual não conseguia se colocar nessa posição (p. 228)⁶⁶; “com tranquilidade ele não havia dormido, mas é provável que por causa disso o sono tenha sido mais profundo” (p. 229)⁶⁷; “isso [anunciar que estava doente] seria extremamente penoso e suspeito, pois durante os cinco anos de serviço Gregor ainda não tinha ficado doente uma única vez” (ibid.)⁶⁸. Lá, vimos o enredo subvertido pelo narrador, que inverte a relação “se—então” entre suas partes; aqui, novamente, em vez de descrever relações lógicas entre as partes de uma frase, os conectores tentam forjá-las. São pensamentos que surgem imediatamente e que, por se ligarem uns aos outros pelas palavras “mas”, “pois”, “por causa disso”, ganham aparência de raciocínios mediados pela lógica, mas seguem na verdade “carentes-de-espírito”; ou poderíamos dizer a mesma coisa pelo seu inverso dialético: são raciocínios lógicos que, ao invés de responderem à imediatez sensível do mundo, impõem a ela sua forma abstrata e mantêm-na alienada de si. Anatol Rosenfeld (1996), no texto “Kafka e Kafkianos”, anota de passagem esta desconexão que assola os heróis de Kafka: “As suas ‘ações’ e as reflexões, *estas sempre seguindo aquelas em vez de precedê-las*, são totalmente determinadas pelo momento” (p. 235, grifo nosso).

Esta dialética do imediato para o mediado ecoa também nas investigações de Adorno sobre a experiência estética. Para entender ou justificar a posição kantiana do desinteresse diante da beleza, ou da beleza como prazer desinteressado, Adorno postula o momento de sublimação no qual um objeto do desejo se transforma num objeto da representação: é justamente a energia antes investida como desejo de possuir um objeto o que se desloca para constituir a beleza como uma esfera separada da “mera imediatez” (2018, p. 116). Adorno aponta em Kafka o esforço expressionista de capturar a imediatez daquilo que é

⁶⁶ “aber das war gänzlich undurchführbar, denn er war gewöhnt, auf der rechten Seite zu schlafen, konnte sich aber in seinem gegenwärtigen Zustand nicht in diese Lage bringen.” (KAFKA, 2007a, p. 7)

⁶⁷ “ruhig hatte er ja nicht geschlafen, aber wahrscheinlich desto fester.” (id., p. 9)

⁶⁸ “Das wäre aber äußerst peinlich und verdächtig, denn Gregor war während seines fünfjährigen Dienstes noch nicht einmal krank gewesen.” (id., p. 10)

radicalmente outro e perfeitamente desconhecido, e com isso retornar o humano ao seu momento original de ruptura com a natureza; ao mesmo tempo, entende que “a imediatez absoluta que eles [os artistas mais rigorosos] perseguem no Expressionismo é uma forma de ilusão” (p. 192, tradução nossa). É inevitável que o anti-convencionalismo de uma forma artística produza suas próprias convenções; é inevitável que a expressão, ao se tornar arte, deixe de ser o espírito imediato e se transforme numa forma mediada de linguagem objetiva; e é significativo, portanto, que tanto o “passado humano” quanto esta “comunicação humana imediata” apareçam associadas à voz da mãe, que nas primeiras páginas provoca Gregor a se levantar logo para pegar o trem e à qual Gregor reage ironicamente: “Que voz suave!” (p. 230)⁶⁹.

Da ruptura desta dialética entre a mediação e o imediato, decorre que as qualidades implicadas, n’*A Metamorfose*, pela palavra “Mensch” e por suas derivadas — atribuídas a Gregor na primeira parte da obra e às quais, na segunda, ele tenta se agarrar — são as qualidades de “homens-humano”, se é possível dizê-lo assim, num sentido análogo ao da expressão “homens-profissão”, de Günther Anders. Tanto quanto estes “homens-profissão” têm uma relação instrumental com o trabalho que tão somente executam, sem qualquer reflexão genuína, os homens-humano instrumentalizam suas relações com a comunicação (tornada imediata), com o pensamento (dominado por uma mediação reificada) e com o passado (reduzido à herança e às dívidas). Evidentemente — e com isto, por este caminho específico ao objeto aqui em questão, retornamos ao centro da hipótese de Donoso —, há uma expressão mais simples e bastante comum para fazer referência a esta categoria de humanos que instrumentalizam sua relação com a própria humanidade: burguesia⁷⁰.

Grete, na última parte da obra e penúltima ocorrência da palavra “Mensch”, aqui derivada para advérbio, cristaliza muito bem o conceito em questão: “Procuramos fazer o que

⁶⁹ Este é um exemplo do truque gramatical descrito acima: na verdade não há, nesta última sentença, a qualidade de concluir o raciocínio tecido anteriormente; a conjunção conclusiva “portanto”, ao invés de descrever a relação entre o que veio antes e o que virá depois do ponto-e-vírgula, tenta falsificá-la, o que pode ser entendido como um equívoco do narrador da dissertação, como um sintoma de sua incapacidade para narrar adequadamente, ou como um experimento próprio de alguém criativamente interessado, porém moralmente indiferente. Para finalizar a frase da maneira como a frase pede para ser finalizada, teríamos, por exemplo: “é inevitável que a expressão, ao se tornar arte, deixe de ser o espírito imediato e se transforme numa forma mediada de linguagem objetiva; ao mesmo tempo, a linguagem objetiva, quando desassociada do espírito imediato, torna-se virtuosismo vazio”.

⁷⁰ Burguesia, aqui, acaba perdendo sua dimensão mais estrita de sentido — ligado à posse de bens materiais e ao controle do capital — para dar ênfase a um sentido mais amplo, ligado à ética e à moral, aos tipos de relações e de afetos que regem as vidas destes “burgueses”.

é *humanamente possível* para tratá-lo e suportá-lo e acredito que ninguém pode nos fazer a menor censura” (KAFKA, 2011, p. 282, grifo nosso)⁷¹. Para a burguesia, o humanamente possível passa longe do esforço para realizar-se plenamente como humano e se identifica, ao invés disso, com o tratamento instrumental, quando não francamente violento, de si e dos outros; dito de outra forma: o humanamente possível passa longe da utopia, ou então a utopia é colocada além do horizonte da humanidade, agora completamente exorcizada de seu potencial revolucionário e entregue aos sonhos mesquinhos da burguesia, a cuja materialidade somos apresentados nas últimas páginas da obra. Em “Kafka’s Dialectic”, Fredric Jameson (2007) interpreta a morte de Gregor como o desaparecimento do indivíduo e, portanto, como marco fundador da utopia em frente; a família Samsa sai de seu confinamento para integrar uma coletividade, Grete e seus pais superam a si mesmos e passam a ser guiados por forças supraindividuais. Mas esta posição parece subestimar o exercício ativo, no fechamento da obra, da condição individual dos demais personagens, o senhor Samsa é restabelecido como patriarca — está pronto para exercer sua autoridade sobre os inquilinos indesejados (que são expulsos), sobre a empregada (que será demitida), e sobre a família (que obedece de bom grado a seus comandos) — e Grete se mostra uma jovem bonita e em idade de fazer um bom casamento⁷²; a família examina as perspectivas de futuro e se anima com os empregos vantajosos e com a mudança para um apartamento menor — um autêntico apartamento humano! — e mais bem localizado.

A ironia, aqui, se manifesta quando notamos que estes sonhos tipicamente burgueses dos três remanescentes da família Samsa se aproximam bastante daqueles atribuídos a Gregor na primeira parte: quitar as dívidas deixadas pelo pai e economizar o suficiente para matricular a irmã num conservatório; ela se reforça quando lembramos do exposto acima, a ambiguidade entre “humano” e “monstruoso”, e se confirma quando entendemos a narrativa kafkiana nos termos de um procedimento retórico. Em “Kafka’s

⁷¹ “Wir haben das Menschenmögliche versucht, es zu pflegen und zu dulden, ich glaube, es kann uns niemand den geringsten Vorwurf machen.” (KAFKA, 2007a, p. 87)

⁷² É bem aceita a hipótese de que, ao notarem a metamorfose do corpo de Grete, o Sr. e a Sra. Samsa a colocam na fila do sacrifício, por assim dizer, decidem usá-la para benefício próprio assim como usavam o filho até o momento em que este se tornou “impróprio para o sacrifício”; o ciclo de abuso e de violência da família burguesa teria assim continuidade até que as forças de Grete também ficassem exauridas. Relações adversativas entre uma geração e outra, no entanto, já foram amplamente debatidas na obra de Kafka, e não são particularmente produtivas para a hipótese desta dissertação, centrada que é na relação adversativa entre narrador e personagens.

Narrative Rhetoric”, Peter U. Beicken (in: FLORES, 1977) entende o ponto de vista singular das histórias kafkianas como uma maneira de coagir o leitor a identificar-se com o protagonista, o que é possível verificar nas leituras de Anders e Nabokov, seduzidos respectivamente pela individualidade e humanidade dos heróis aos quais se atentam, mas insensíveis aos demais personagens: “Desorientados pela abundância de minuciosos detalhes que fascinam e detêm os próprios protagonistas, o leitor é incapaz de sustentar um ponto de vista crítico. Sua falácia é a da empatia” (p.184, tradução nossa), e é apenas pela empatia que diferenciamos um personagem do outro. Apesar das diferenças físicas, Gregor e Grete se reúnem sob o signo da burguesia; alienados, movidos por instintos, conformados em instrumentalizar as faculdades humanas e excluídos de qualquer realização utópica. Quando o leitor se obriga a superar esta falácia da empatia (ou seja, quando percebe que a empatia que sente por um ou por outro personagem está predicada a estes experimentos de um narrador que, assim como o narrador de “Na Galeria”, tem pelo mundo narrador interesse criativo, mas indiferença moral), a ironia da obra migra da inversão dos papéis (passadas em revisão: na leitura de Anders, o realismo passa do personagem-indivíduo para a personagem-marionete; na de Nabokov, o inseto se comporta como humano e os humanos como insetos) para o próprio procedimento de identificação, que mascara não a inversão, mas a coincidência dos papéis. E com isto completamos mais uma vez a espiral que retorna ao paradoxo da identificação apontado por Adorno, com uma nova maneira de planificá-lo: decorre da coincidência dos papéis dos personagens que, se o leitor atribuir crueldade a um, deverá fazê-lo também ao outro; se enxergar num mesquinhoaria pequeno-burguesa, deverá enxergar também no outro; se se identificar com um, deverá também se identificar com o outro. E isto não queremos. Cria-se assim uma espécie de cabo de guerra — a obra puxa para um lado, tentando diminuir a distância, tentando obrigar o leitor à identificação com o protagonista, e o leitor puxa para o outro, tentando evitar a identificação generalizada com todos os personagens.

3. Os burgueses e o mundo onde vivem.

Voltemos brevemente ao ensaio de Modesto Carone (2009), “Parasita Familiar”:

Entretanto é evidente que o tema da metamorfose não é novo na literatura: os mitos clássicos e as fábulas, as narrativas dos povos primitivos e os contos de fadas são ricos em acontecimentos como esse. Mas nenhum leitor esclarecido fica perturbado com eles, não só porque essas metamorfoses em geral são reversíveis como também porque podem ser logo percebidas como manifestações de um estágio de consciência ingênuo, pré-científico, que exige o leitor de julgá-las segundo os padrões da sua própria experiência. Assim é que aceitamos que Circe, na *Odisseia*, metamorfoseie os companheiros de Ulisses em porcos, ou que, num conto de Grimm, o filho do rei vire sapo até que uma princesa o devolva à sua condição natural — justamente porque nesses casos vigora o princípio da diferença entre o mundo empírico conhecido e o mundo mágico, fantástico ou irônico da poesia, o que nos coloca na postura certa enquanto leitores. É esse princípio que parece faltar em *A metamorfose*, e talvez seja por isso que dela se desprende uma sensação extraordinariamente perturbadora e penosa que nos põe em atitude de defesa. (p. 15)

A intuição de Carone é extremamente rica, levanta uma pergunta importante que não fica respondida: que tipo de mundo é esse, realista, verossímil e até tedioso em tudo, menos no centro em que se apoia? De novo é pertinente lembrar o paralelo com a *Pequena Fábula*: se pelo desaparecimento da palavra “Mensch”, como dissemos, *A Metamorfose* aponta para o estreitamento das possibilidades do humano, esta coincidência radical entre o que percebíamos como opostos e resultante inversão irônica da identificação apontam para a impossibilidade de realização do que a novela promete no título. Assim como a *Pequena Fábula*, ao se apropriar de convenções do gênero (como os animais falantes), mas se recusar a um desfecho educativo e moralizante, excluía do horizonte a possibilidade de uma fábula genuína, *A Metamorfose* equipara o humano ao monstruoso, reúne ambos na categoria dos burgueses e, pelo menos por enquanto, parece excluir do horizonte que esta condição precária se metamorfoseie em outra. Trata-se de uma subversão importante do que tradicionalmente se espera, mas às vezes podemos perder de vista que há, sim, algo bastante específico que se pode esperar. É difícil imaginar como seria ler *A Metamorfose* sem conhecer seu final; seja por causa dos prefácios que acompanham quase sem falta as edições recentes, seja pela fama própria da obra, todos enfrentamos a transformação de Gregor como um evento inexplicável e, além disso, irreversível, um preâmbulo para sua morte, não uma jornada da qual poderá retornar. Modesto Carone adverte o leitor na apresentação que faz da obra incluída numa edição da Companhia das Letras, *Essencial Franz Kafka*: “a metamorfose em inseto é postulada pela novela como algo definitivo” (2011, p. 212). Na edição da Abril Coleções, o tradutor Lourival Holt Albuquerque descreve a obra como um experimento narrativo peculiar, uma novela que começa pelo clímax, e que segue adiante sem novos acontecimentos,

vagarosamente até desaparecer. Quem apresenta a edição da *Civilização Brasileira* (1985) é Ênio Silveira, e ele antecipa que, do ponto de vista da família e da sociedade, a solução possível para uma culpa indefinida é a destruição do culpado, “que conserva lucidez humana até o fim de sua medonha provação” (p. 9). Leandro Konder, no prefácio à edição da *Estação Liberdade* (1989), vê na novela uma alegoria do pecado original, que no caso de Gregor Samsa é a obediência excessiva ao invés da desobediência de Adão, e dentro da alegoria, uma advertência: “Quando Gregor viu-se reduzido à condição de inseto monstruoso já era tarde demais para reagir” (p. IX). Não se trata de afirmar que um leitor desprovido de tais juízos prévios esperasse a restituição de Gregor (e, com ela, a restituição do mundo, do realismo, da verossimilhança) ao estado anterior, mas de sugerir que a possibilidade de restituição está dada no texto de várias maneiras, e que estes decretos sobre o final da narrativa parecem desconsiderá-la.

O modo mais óbvio de o narrador colocar em cena a expectativa do retorno de Gregor é sua personificação na senhora Samsa, que depois de fugir do filho no primeiro capítulo, numa emulação de sua animalidade, implora para vê-lo no segundo, numa emulação de seu ânimo filial: “Deixem-me ver Gregor, ele é meu filho infeliz! Vocês não entendem que preciso vê-lo?” (KAFKA, 2011, p. 259)⁷³. Quando Grete decide que o melhor é retirar os móveis do quarto de Gregor, a senhora Samsa protesta contra a decisão: “Não é como se nós mostrássemos, retirando os móveis, que renunciemos a qualquer esperança de melhora e o abandonamos à própria sorte, sem nenhuma consideração?” (p. 261)⁷⁴. A sugestão seguinte pode ser tomada como um arroubo de ingenuidade, palavras vazias que de fato passarão por uma inversão irônica, visto que ao final da novela o quarto de Gregor terá se tornado uma espécie de depósito de lixo, mas isto não apaga o sentimento que o narrador habilmente coloca no horizonte do leitor, até então preso junto com o herói nas minúcias práticas do novo corpo: “Creio que o melhor seria tentarmos conservar o quarto exatamente no mesmo estado em que estava antes, a fim de que Gregor, ao voltar outra vez para nós, encontre tudo como

⁷³ “Laßt mich doch zu Gregor, er ist ja mein unglücklicher Sohn! Begreift ihr es denn nicht, daß ich zu ihm muß?” (KAFKA, 2007a, p. 53)

⁷⁴ “und ist es nicht so, als ob wir durch die Entfernung der Möbel zeigten, daß wir jede Hoffnung auf Besserung aufgeben und ihn rücksichtslos sich selbst überlassen?” (id., p. 56)

era e possa desse modo esquecer mais facilmente o que aconteceu no meio-tempo” (p. 261—262)⁷⁵.

Há outros gestos do narrador, estes mais sutis, que evocam a expectativa ou ao menos a possibilidade frustrada de um retorno à situação anterior. No final do primeiro capítulo, depois de toda a confusão na sala, Gregor é enxotado pelo senhor Samsa de volta para o quarto, mas fica entalado na porta “e não poderia mais mover-se sozinho — as perninhas de um lado pendiam trêmulas no ar, as do outro comprimiam-se doloridas no chão” (p. 246—247)⁷⁶. É uma bengalada do pai que o empurra de vez para o quarto, um golpe “possante e libertador” (p. 247) análogo a um ato de violência no conto “Der Froschkönig”, coletado na obra dos Irmãos Grimm (2009) e lembrado por Carone como termo de comparação: a filha do rei promete a um sapo, em troca de sua ajuda, tratá-lo como um amigo; apesar de achá-lo repugnante, ela é obrigada pelo rei a cumprir a promessa, e o faz até certo ponto, mas finalmente ela sente que o sapo está abusando da situação, perde a paciência e o atira com toda a força contra a parede — “agora você ficará em paz, seu sapo nojento” (p. 21, tradução nossa). Este golpe devolve o sapo à forma original de príncipe e inverte ironicamente a ameaça final da princesa: o “ficará em paz”, pretendido inicialmente como um eufemismo para “morrerá”, se torna um prenúncio para o final feliz, e é muito interessante que o gesto capaz de desfazer o feitiço não seja um beijo (ou outro gesto amoroso, como estamos acostumados a lembrar), mas uma tentativa de assassinato. N’*A Metamorfose*, a ironia está na literalidade da palavra “libertador”, usada pelo narrador para descrever o golpe de bengala do pai; normalmente empregada para significar algum tipo de libertação metafísica (e mais ainda no texto original, “erlösenden Stoß”, um golpe redentor), aqui ela cria uma tal expectativa que rapidamente se desfaz: a libertação de Gregor é se desentalar da porta.

O segundo capítulo segue um caminho bastante parecido. Grete inicialmente se mostra disposta a ajudar o irmão enquanto ele se adapta à nova vida; apesar do medo e do nojo com os quais reage instintivamente à visão de Gregor, ela traz suas refeições e limpa o quarto uma vez por dia, justamente até quando entende que Gregor está abusando das

⁷⁵ “Ich glaube, es wäre das beste, wir suchen das Zimmer genau in dem Zustand zu erhalten, in dem es früher war, damit Gregor, wenn er wieder zu uns zurückkommt, alles unverändert findet und um so leichter die Zwischenzeit vergessen kann.” (id., p. 56—57)

⁷⁶ “und hätte sich allein nicht mehr rühren könne, die Beinchen auf der einen Seite hingen zitternd oben in der Luft, die auf der anderen waren schmerzhaft zu Boden gedrückt” (KAFKA, 2007a, p. 34—35)

obrigações filiais e boa vontade da irmã: Gregor se recusa a abrir mão do quadro na parede do quarto e o protege com o corpo, mas ao vê-lo a senhora Samsa passa mal, desmaia, e Grete se dirige ao irmão pela primeira vez desde a metamorfose, e de maneira abertamente animosa — “Você, Gregor! — bradou a irmã com o punho erguido e olhos penetrantes” (KAFKA, 2011, p. 265)⁷⁷. Enquanto Grete procura entre alguns frascos alguma essência para revigorar a mãe, ela se assusta novamente com a presença do irmão e derruba um deles no chão; o frasco se quebra e “algum remédio corrosivo”⁷⁸ escorre pelo corpo de Gregor. A expressão é marcada (evidentemente, substâncias corrosivas são ácidos e bases muito fortes, e talvez pudessem ser caracterizadas como veneno, mas não como remédio); além disso, o narrador não faz qualquer referência adicional a algum dano que o “remédio corrosivo” tenha causado no corpo do herói; ele parece estar incluído no texto, na verdade, como uma provocação do narrador, um acidente com a aparência ou a potência para ser um evento fantástico, mas que rapidamente se transforma num não-evento. No fechamento do capítulo, há uma inversão. Quando o senhor Samsa chega em casa e descobre o que aconteceu, ele persegue Gregor pelo apartamento e atira maçãs contra seu corpo; uma delas penetra sua carapaça — um ferimento sério — e Gregor consegue escapar de volta ao quarto porque a senhora Samsa, já desperta, implora ao marido que poupe a vida do filho. É, mais uma vez, um gesto com potencial fantástico (um sacrifício materno), mas é de antemão negado pela inequívoca comicidade da cena: Grete precisou afrouxar as roupas da mãe para poder despertá-la do desmaio, e por isso “viu-a correr ao encontro do pai e no caminho caírem, uma a uma, as saias desapertadas; e viu quando ela, tropeçando nas saias, chegou até o lugar onde o pai estava e [...] pediu, com as mãos na nuca do pai, que ele poupasse a vida de Gregor” (p. 269)⁷⁹.

Como Nabokov nota muito bem, a estrutura em três capítulos d’*A Metamorfose* emula a estrutura em três atos de uma peça teatral, mas poderíamos dizer mais especificamente — e isto contribuirá para manter viva a expectativa da restituição de Gregor à forma anterior, ou pelo menos para jogar com uma expectativa já desfeita — que ela se molda na estrutura em três atos de um drama (um evento imponderável perturba uma situação de

⁷⁷ “‘Du, Gregor!’ rief die Schwester mit erhobener Faust und eindringlichen Blicken.” (id., p. 61)

⁷⁸ “irgendeine ätzende Medizin” (KAFKA, 2007a, 62)

⁷⁹ “wie dann die Mutter auf den Vater zulief und ihr auf dem Weg die aufgebundenen Röcke einer nach dem anderen zu Boden glitten, und wie sie stolpernd über die Röcke auf den Vater eindrang und [...] die Hände an des Vaters Hinterkopf um Schonung von Gregors Leben bat.” (id., p. 67)

equilíbrio, alterações entre os personagens aumentam a tensão, os mal-entendidos se resolvem e o equilíbrio é restabelecido), mas que o narrador cuida de deformá-la. O evento imponderável no primeiro capítulo (primeiro ato) é obviamente a transformação de Gregor; as alterações esperadas para o segundo ato (segundo capítulo) de fato acontecem e elevam a tensão até um ponto insustentável, mas além disso o narrador aproveita para colocar sob suspeita o equilíbrio anterior à metamorfose. Quando o senhor Samsa apresenta à família a situação financeira na qual se encontram, aprendemos que seu negócio faliu cinco anos antes e que Gregor se tornou caixeiro-viajante para ter a possibilidade de sustentar a todos; Gregor cedia praticamente todo o dinheiro ganho enquanto seu pai guardava somas apenas para si. Este detalhe casa perfeitamente com a abertura do terceiro capítulo, provocando nela uma inversão irônica:

O grave ferimento de Gregor [...] parecia ter lembrado ao pai que Gregor, a despeito de sua atual figura triste e repulsiva, era um membro da família que não podia ser tratado como inimigo, mas diante do qual o mandamento familiar impunha engolir a repugnância e suportar, suportar e nada mais. (p. 270)⁸⁰

Novamente, poderíamos entender que o narrador traz para o horizonte do enredo a possibilidade da restituição de Gregor, desta vez como recompensa para o cumprimento virtuoso do “mandamento familiar”, mas por causa da suspeita imposta à situação de equilíbrio anterior, sabemos que tais obrigações são encaradas pela família Samsa como uma questão financeira, não fraternal, motivo pelo qual o “suportar” significa tão somente empregar recursos financeiros para mantê-lo vivo. Depois de a situação de Gregor se deteriorar e de seu quarto se tornar um depósito de lixo, o narrador provoca o leitor ainda uma vez com a sugestão de que a família Samsa poderia ter sido recompensada caso tivesse cumprido a promessa inicial do capítulo: “Se em vez de deixar essa faxineira perturbá-lo inutilmente, segundo o capricho do momento, eles tivessem ordenado que ela limpasse todos os dias o seu quarto!” (p. 275)⁸¹. Neste lamento ecoa uma categoria filosófica batizada por

⁸⁰ Die schwere Verwundung Gregors [...] schien selbst den Vater daran erinnert zu haben, daß Gregor trotz seiner gegenwärtigen traurigen und ekelhaften Gestalt ein Familienglied war, das man nicht wie einen Feind behandeln durfte, sondern dem gegenüber es das Gebot der Familienpflicht war, den Widerwillen hinunterzuschlucken und zu dulden, nichts als dulden.” (KAFKA, 2007a, p. 68)

⁸¹ “Hätte man doch dieser Bedienerin, statt sie nach ihrer Laune ihn nutzlos stören zu lassen, lieber den Befehl gegeben, sein Zimmer täglich zu reinigen!” (id., p. 76)

Erica Weitzman (2011) de “quase necessário”. No texto “Almost Necessary: Kafka’s Kantian Situation Comedy”, Weitzman aponta a recorrência, na obra kafkiana, de momentos nos quais o narrador sutilmente atribui a um gesto casual a potência para resolver os conflitos do enredo: se esta pequena condição fosse cumprida, talvez todo o labirinto fosse desfeito — se o artista da fome encontrasse ao menos um alimento de cujo sabor gostasse, se o agrimensor K., em vez de dormir com Frieda atrás do balcão, a tivesse deixado disponível para atender ao chamado de Klammm. É o ponto de vista da redenção, sobre o qual Adorno comenta no último fragmento da *Minima Moralia*: só um pouquinho afastado da situação dada, mas o suficiente para revelar — num sentido enfático de “revelação” — suas faltas e deformações. No texto original, o verbo utilizado pelo narrador, “reinigen”, sugere uma tal conotação religiosa que a tradução, “limpar”, não carrega; o adjetivo da mesma raiz, “rein”, significa “puro”, e um “ritual de purificação”, como o batismo ou o *mikvé*, é dito “Reinigungsritual”. Mas o quarto de Gregor não é purificado, o “quase necessário” não se concretiza, e o enredo não encontra desenlace.

Os três inquilinos da família Samsa, em geral difíceis de conciliar com o todo da obra, são nesta leitura a última esperança de um evento fantástico que redima a condição da família — como os três homenzinhos do conto “Die drei Männlein im Walde” (GRIMM, 2009), que recompensam as virtudes da enteada e punem os vícios da filha de uma mulher que falta com as promessas e compromissos familiares. Mas assim como a bengalada redentora do pai ou o acidente com a substância corrosiva, a expectativa se desfaz depois de algum suspense. Gregor rasteja vagarosamente para fora do quarto enquanto Grete toca violino para os inquilinos (este é o momento em que Gregor mais se aproxima de imaginar uma nova transformação), e a reação deles quando finalmente o percebem é enigmática: “O violino emudeceu, o inquilino do meio primeiro sorriu para seus amigos, balançando a cabeça, e depois olhou para Gregor outra vez” (p. 280)⁸². O narrador acresce ainda que o corpo do herói parece entretê-los mais do que a música e, quando finalmente se manifestam, não fica claro se as “condições repulsivas” a que se referem são a presença de Gregor ou o tratamento ao qual ele é submetido: “Declaro por este meio [...] que eu, levando em conta as condições repulsivas reinantes nesta casa e nesta família — aqui ele cuspiu no chão, rápido e decidido

⁸² “Die Violine verstummte, der mittlere Zimmerherr lächelte erst einmal kopfschüttelnd seinen Freunden zu und sah dann wieder auf Gregor hin.” (KAFKA, 2007a, p. 84)

—, rescindo neste momento a locação do meu quarto” (p. 281—282)⁸³. Esta última saída de Gregor, em vez de comover os três homens ou de catalisar de outro modo uma solução mágica, é o que precipita o final da obra: Grete se recusa a ver o irmão na figura do monstro, o senhor Samsa decide se livrar dele, e Gregor morre antes que isso aconteça.

A insistência do narrador em jogar com a possibilidade de restituição de Gregor, a bengalada do pai, o acidente com o frasco de líquido corrosivo, o aparecimento dos três inquilinos misteriosos — todos eventos potencialmente fantásticos, mas repetidamente abortados —, a personificação, na figura da senhora Samsa, da “esperança de melhora”, além da estrutura em três atos, da qual normalmente se espera o retorno ao equilíbrio, tudo isso — assim voltamos à pergunta levantada no início da seção a partir da citação de Carone: que tipo de mundo é esse? —, tudo isso incorpora à obra uma qualidade peculiar desse mundo construído e habitado pela burguesia: *um mundo ainda inexplicável* — os personagens vão do início ao fim sem entender o que aconteceu com Gregor, nem sequer se perguntam sobre isso —, *mas já desencantado* — o fantástico não se presta mais a explicá-lo ou redimi-lo. Se o Dom Quixote, como o interpreta Günther Anders, é um personagem que vive para além do apocalipse (um cavaleiro em busca de aventuras num mundo já esvaziado de monstros e castelos e donzelas), *A Metamorfose* é um evento fantástico que irrompe num mundo cabalmente ordinário.

E aqui convém mais uma digressão, desta vez sobre C. Auguste Dupin.

Edgar Allan Poe (2009), em *Assassinatos na Rua Morgue*, conta a história de um duplo homicídio no quarto andar de um prédio na Rue Morgue, Paris, ou melhor, de como o detetive Auguste Dupin o solucionou. O narrador da história, único companheiro de Dupin em seu isolamento social, abre o conto com um discurso sobre a faculdade analítica, sobre o tipo de intelecto que nela se distingue, e sublinha a importância que terá para o entendimento do relato. É relevante que, apesar de comentar a respeito, não é o narrador, mas Auguste Dupin o personagem proficiente nesta faculdade. Os dois amigos se deparam com o caso no jornal, sob o título “Assassinatos Extraordinários”, e a cena descrita é sem dúvida digna do horror fantástico de outras obras de Poe: os vizinhos das vítimas chamados a investigar no meio da noite por causa de “uma série de espantosos gritos” (p. 16); o apartamento trancado por

⁸³ “‘Ich erkläre hiermit, [...] daß ich mit Rücksicht auf die in dieser Wohnung und Familie herrschenden widerlichen Verhältnisse’ — hierbei spie er kurz entschlossen auf den Boden — ‘mein Zimmer augenblicklich kündige.’” (id., p. 85)

dentro, com a chave ainda na porta; o corpo de Madame L'Espanaye “com o pescoço cortado tão perfeitamente que, ao tentarem erguê-lo, a cabeça se separou do tronco. O corpo, como a cabeça, horivelmente mutilado, mas conservava aparência humana” (p. 18)⁸⁴, e o de sua filha Camille como que exposto para maximizar o choque dos observadores, “fez-se uma busca e — coisa horrível de dizer! — tirou-se o corpo da senhorita [da chaminé], de cabeça para baixo, introduzido à força e empurrado pela estreita abertura até considerável distância” (p. 17)⁸⁵. A notícia termina ainda com uma nota: “O caso permanece envolto no mistério. Até agora não se descobriu, que saibamos, o menor fio condutor” (p. 18)⁸⁶. Os depoimentos dos vizinhos servem para corroborar o mistério — “Nunca viu ninguém na casa, quando ia levar ou buscar roupa” (p. 18)⁸⁷ —, para pintar um cenário fantasmagórico — “Tem a impressão de que não havia móveis em parte nenhuma da casa, salvo no quarto andar” (p. 18)⁸⁸ —, e para deixar em suspenso a possibilidade do fantástico — “Ouviru os vizinhos afirmarem que a Sra. l'Espanaye lia a sorte; não acreditava” (p. 18)⁸⁹, “Algumas testemunhas, novamente intimadas, certificam que as chaminés em todos os quartos do quarto andar são demasiadamente estreitas para permitirem a passagem de um corpo humano” (p. 19)⁹⁰ —; testemunhas auditivas ainda discordam sobre a voz de pelo menos um dos perpetradores, não distinguem a língua que fala nem se é um homem ou uma mulher, e do outro dizem que era francês, podendo escutar repetidas vezes as palavras “sacré” e “diable”.

Depois de estudar os fatos, os depoimentos, e de visitar o prédio onde ocorreu o crime, Dupin soluciona o mistério que todos acreditavam insolúvel (o assassino era um

⁸⁴ “with her throat so entirely cut that, upon an attempt to raise her, the head fell off. The body, as well as the head, was fearfully mutilated — the former so much so as scarcely to retain any semblance of humanity.” (POE, 2002, p. 242)

⁸⁵ “a search was made in the chimney, and (horrible to relate!) the corpse of the daughter, head downward, was dragged therefrom; it having been thus forced up the narrow aperture for a considerable distance” (POE, 2002, p. 241).

⁸⁶ “To this horrible mystery there is not as yet, we believe, the slightest clew” (id., p. 242)

⁸⁷ “Never met any persons in the house when she called for the clothes or took them home” (id., p. 243)

⁸⁸ “There appeared to be no furniture in any part of the building except in the fourth story” (id., p. 243).

⁸⁹ “Had heard it said among the neighbors that Madame L. told fortunes — did not believe it” (id., p. 243—244)

⁹⁰ “Several witnesses, recalled, here testified that the chimneys of all the rooms on the fourth story were too narrow to admit the passage of a human being” (id., p. 249)

orangotango, evidentemente), e o narrador então reporta em discurso direto a longa fala na qual seu amigo explica a maneira como o fez. É importante apontar sobre estes dois momentos que a investigação é muito mais curta do que a explicação: o enredo do conto é o raciocínio do detetive, não a ação da polícia ou do criminoso, e isto será comum em outras histórias do mesmo gênero.

Este tipo de narrativa detetivesca pode ser entendido como uma manifestação literária que lida com o processo de racionalização do mundo do qual falávamos antes, a redução do fantástico ao racionalmente apreensível. Por isso é tão importante que o narrador seja um companheiro do detetive: ele é um personagem para quem o mundo preserva algum nível de encantamento, ele se deixa enganar pelas aparências, considera alguns mistérios impenetráveis e inclusive se conforma que assim seja. Outra maneira de afirmar que o enredo do conto é movido pelo raciocínio do detetive seria descrevê-lo como o processo de esclarecimento do narrador. Personagens como Auguste Dupin (Sherlock Holmes é o herdeiro mais famoso) logram demonstrar que os eventos extraordinários com os quais se deparam, que para outros personagens — inclusive o narrador — ou ficariam sem explicação ou se explicariam apenas com recurso ao fantástico, são na verdade fundamentáveis pelo conhecimento das leis da natureza e da psiquê humana. Mas se no gênero policial o extraordinário é reduzido ao racional, a operação paralela é a elevação da razão analítica ao nível de uma faculdade extraordinária. Ainda nos momentos iniciais de *Assassinatos na Rua Morgue*, o narrador está caminhando em silêncio ao lado de Dupin, quando este faz em voz alta um comentário em plena consonância com os pensamentos daquele: “Dupin, disse gravemente, eis uma coisa que ultrapassa a minha inteligência! Confesso-lhe, francamente, que estou estupefato e que mal posso dar crédito aos sentidos. Como pôde adivinhar que estava pensando em...?” (p. 14)⁹¹. Dupin então completa a frase e explica como conseguiu, apenas com seu raciocínio analítico, “ler a mente” do narrador. É esta a contrapartida que falta

⁹¹ “‘Dupin’, said I, gravely, ‘this is beyond my comprehension. I do not hesitate to say that I am amazed, and can scarcely credit my senses. How is it possible you should know I was thinking of ——?’” (POE, 2002, p. 235)

à obra de Kafka, e assim o autor se mostra mais sensível ao estado da sociedade, captura com mais precisão a especificidade do desencantamento pelo qual passamos⁹².

Ao contrário do que acontece naquelas histórias de grandes detetives, o narrador d’*A Metamorfose* não ocupa plenamente nem a posição precária de alguém a quem escapa a compreensão dos eventos narrados (acometido, portanto, pelo fascínio com o imediato), nem a posição privilegiada de quem os verá esclarecidos pelo protagonista (acompanhante de sua mediação racional). A posição deste narrador — mais uma vez: criativamente interessado, mas moralmente indiferente — é a grande obra da razão no mundo burguês. Ao invés de esclarecer as consciências, explicar o estranho, livrar-nos do medo e de outras precariedades da existência, é instrumentalizada tão somente para dominar e administrar o que é alheio, e diante das genuínas preocupações filosóficas, “de substância e qualidade, de ação e paixão, do ser e da existência” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 19), sua reação é a “explosão negativa” (ANDERS, 2009, p. 20): nem sequer um *pianissimo* onde caberia muito bem um *fortissimo*. O mundo continua sendo radicalmente estranho para os burgueses, fornecedor de uma provisão sem fim de eventos infamiliars, mas com mentes *esclarecidas*, já não podemos esperar para eles resoluções mágicas, ainda não conseguimos nos reconciliar com eles por meio da razão.

⁹² Há que se lembrar de novo a advertência de Hegel sobre a ruptura da comunicação entre a mediação racional e o espírito imediato, de novo a *Dialética do Esclarecimento*: Dupin sustenta sem grandes problemas uma contradição que nem a Indústria Cultural foi capaz de ignorar nas várias adaptações contemporâneas de seu herdeiro, Sherlock Holmes — representado no seriado da BBC, por exemplo, como um sociopata, capaz de tanta crueldade quanto os criminosos que captura, ou então no seriado da CBS, cujo principal motor narrativo é justamente o processo de reconciliação entre a mente *esclarecida* e a dignidade *humana* (o que só é possível, evidentemente, pela força do amor e da amizade, mas isto seria assunto para um outro tipo de dissertação).

PARTE QUATRO

História e linguagem. [1. A totalidade, mais inescapável do que nunca. \ 2. O que escapa à linguagem: o corpo de Gregor. 3. Ambiguidades finais.]

1. A totalidade, mais inescapável do que nunca.

No início de 2022, foi sancionado um projeto de Lei que institui para a indústria carbonífera de Santa Catarina — incluídos aqui o Complexo Termelétrico Jorge Lacerda e as minas de carvão mineral em Criciúma e região — a Política de Transição Justa, substituta do processo mais abrupto de extinção renunciado quando a francesa Engie S.A. decidiu que deixaria de operar a termelétrica como parte do plano de descarbonização do portfólio. A Política de Transição Justa impõe ao governo federal um valor mínimo anual para a compra de energia térmica até 2040, o que torna o empreendimento atrativo para a exploração da próxima empresa privada; incidental e simbolicamente, 2040 é o mesmo ano que aparece nas previsões da comunidade científica sobre as mudanças climáticas: até lá, a temperatura média da Terra estará 1,5°C maior do que era no século passado. A medida é gloriosamente estúpida e insolentemente celebrada pelo lobby e pela bancada do carvão sustentável (carvão sustentável!) no Congresso Nacional como sua conquista mais recente, e a pior parte da história, não que ela absolva a medida, longe disso, mas a pior parte da história é que os argumentos utilizados pelos lobistas são verdadeiros. O carvão mineral compõe uma parte ínfima da matriz energética do país; as grandes contribuições brasileiras para as mudanças climáticas são o desmatamento, as vastas áreas de monocultura e os rebanhos de gado, estas deveriam ser as preocupações de quem se aflige com o estado do meio ambiente; simplesmente não faz sentido acabar com vinte mil empregos, destruir de um ano para o outro uma atividade responsável por mais de 30% da economia do sul do estado por causa de emissões de carbono absolutamente irrelevantes quando comparadas com as de outros países. A queima de combustíveis fósseis para a geração de energia elétrica é um problema relevante nos Estados Unidos, na China, na Rússia e nas principais economias da Europa Ocidental, não no Brasil. Em cada fórum internacional, cada reunião da ONU, estes países fazem promessas, é claro, mas também os seus governos ficam semi-paralisados diante das escolhas que devem fazer e da necessidade de confiar nos demais, e a pior parte da história, não que ela os absolva, longe disso, mas a pior parte da história é que, mesmo se os governos destes países demonstrassem níveis adequados de comprometimento, lobistas dos combustíveis fósseis ao redor do mundo ainda poderiam lançar mão de argumentos parecidos para proteger sua atividade, e de novo estariam falando a verdade. De nada adianta combater *apenas* a energia

de termelétricas: é preciso mudar a indústria dos transportes, aéreo, marinho e autoviário — neste último, o problema não é apenas o motor à combustão, mas também os materiais e processos para a construção de estradas —, é preciso mudar a maneira como produzimos e consumimos alimentos, controlar o aumento da população, diminuir a quantidade de lixo produzido, substituir os materiais básicos da construção civil, ferro e areia, esta última já em estágio grave de escassez, e nada disso pode ser feito com a urgência necessária sem gerar desemprego em massa e, com ele, novos fluxos de migração intensa, importantes retrações na economia, colapsos no sistema financeiro. Desde 2008, os bancos americanos que protagonizaram a crise econômica mundial são considerados “grandes demais para falir”, e o sistema do qual são protagonistas vem exibindo a mesma resiliência; mesmo diante da catástrofe generalizada, ele parece ser complexo demais para ser reformado, ou talvez devêssemos dizer complexo demais para se reformar⁹³, já que a fragmentação do sistema — a insolidariedade orgânica — o torna praticamente independente da ação dos indivíduos que o operam. De novo, a imagem no início da *Dialética do Esclarecimento* é pertinente: Adorno e Horkheimer escrevem que a Terra totalmente esclarecida “resplandece”, não mais como um planeta, mas como uma estrela; insubmisso à prática dos indivíduos, o capitalismo brilha em frente pela queima de um combustível próprio, e agora é ele, não a ação humana, a força que move a História, exatamente a imagem identificada por Roberto Schwarz (1981) na obra de Kafka:

Haveria então dois níveis para a historiografia: a sequência dos eventos humanos, que poderia, à primeira vista, ser *compreendida*, e a intervenção extra-humana, que pode apenas ser *descrita*. Já vimos, contudo, que o primeiro nível não tem autonomia, que não faz a História desejada, mas a História que uma força estranha lhe deseja. Inverteu-se a proposição materialista: o mito objetivado é o contexto da atividade humana, é a esfera da História verdadeira; a prática dos homens torna-se vácuca agitação de superestrutura, cujo significado aparece quando a radicamos na camada essencial — ininteligível, no caso, por ser extra-humana. A História não é *fonte* do mito, *mas é a imagem dele*. (p. 65)

Especialmente para críticos marxistas, esta representação da História é problemática. Georg Lukács (in: CRAIG, 1977, pp. 380—394), no texto “Franz Kafka or Thomas Mann?” reconhece na prosa kafkiana um resultado estético superior ao da prosa de

⁹³ Se o desespero baixasse a guarda por um segundo diante da esperança, poderíamos dizer: já complexo demais para ser reformado, ainda não complexo o suficiente para se reformar.

alguns experimentalistas do modernismo, um tipo de realismo estarrecedor que captura a fragmentação do capitalismo da época, mas não sem sucumbir à angústia típica dos intelectuais da burguesia. Ao identificar a angústia com a condição humana, ou então ao reduzir a condição humana a esta posição de angústia, sua literatura se submete necessariamente ao poder metafísico ao qual ela — a angústia — está ligada. As situações ficcionais, os detalhes de cada cena, apesar do realismo que os marca, ganham caráter alegórico, são retirados da concretude da História para um plano paralisado onde vigora a atemporalidade. É o oposto, segundo Lukács, do detalhe na literatura de Thomas Mann, que ao invés de evocar alegoricamente uma transcendência a-histórica, ancora cada cena na materialidade do mundo: “a significação de cada detalhe, seu sentido para a evolução da sociedade, está claramente definida. É o nosso mundo que Thomas Mann descreve, o mundo em cuja moldagem participamos, e que por sua vez nos molda” (p. 382, tradução nossa). Além de um juízo estético, há aqui um juízo moral. Lukács pergunta a seus interlocutores, leitores e outros intelectuais, se acreditam de fato que ficaram reduzidos a vítimas indefesas de forças ocultas, se não mais se sentem incluídos “no círculo dos homens” — passível de ação, mudanças e reformas —, e os convoca a fazer uma escolha diante deste dilema: sucumbir à angústia fatalista *ou* tentar ainda uma vez resgatar a humanidade; o modernismo esteticamente brilhante, mas decadente, *ou* o realismo crítico; Franz Kafka *ou* Thomas Mann. Ainda que abra mão de colocá-lo diretamente em oposição a outro escritor, Roberto Schwarz se impõe uma questão parecida: “se consciência, tempo e História são destruídos, [...] por que ler Kafka?” (1981, p. 67).

A justificativa mais comum é a do alerta. Anatol Rosenfeld (1996) coloca frente a frente dois estudiosos de Kafka que discordam entre si, Wilhelm Emrich e Günther Anders, mas que coincidem ao atribuir uma “utilidade” para sua leitura:

Teríamos, portanto, [na interpretação de Emrich] um mundo de pesadelo conscientemente criado para, através da visão negativa, suscitar a positiva. Para Anders, ao contrário, Kafka apresenta a imagem do mundo desumanizado, fazendo ao mesmo tempo a apoteose dele. Mas como a imagem como tal é correta, ela nos pode servir de advertência, a despeito de Kafka. (p. 228)

Numa conferência de 1963 em Liblice, povoado a aproximadamente quarenta quilômetros de Praga, conforme reporta Kenneth Hughes (in: FLORES, 1977), depois de uma

longa quarentena, Kafka voltou a ser debatido nos países do bloco socialista, e a questão da relevância foi colocada abertamente: sendo a prosa kafkiana a expressão máxima da alienação no capitalismo moderno, vale a pena lê-la numa sociedade socialista, tão somente como um exemplo negativo? Apesar do utilitarismo da pergunta, ao qual a experiência estética não deve ser reduzida, e inicialmente acusado pelos presentes, o sentimento predominante na conferência era de que sim: a alienação, afinal, não estava plenamente superada pelo socialismo, e a obra de Kafka não apenas mostra um mundo no qual a alienação, além de não superada, é insuperável, mas também é capaz de tornar o leitor consciente da alienação que o aflige. Kafka não conseguiu imaginar alternativas, mas na medida em que acusa o aparato opressor, sua obra contém potencial revolucionário. Nada disso tem a elegância da resposta proposta pelo próprio Schwarz, que aponta para a atemporalidade e para a ininteligibilidade como fatores de depuração da linguagem. Se o destino de Gregor já está selado, se ele vai morrer e nada é possível para evitá-lo, tanto mais bela será a cena na qual a senhora Samsa se interpõe entre o filho e o marido, em súplica pela vida daquele; se a voz de Gregor é a de um animal, se quando ele fala ninguém é capaz de compreender, seu discurso diante do gerente da firma troca o utilitarismo da persuasão pela poeticidade de um salmo. Sem a responsabilidade da referência concreta, a linguagem fica livre para representar apenas a si mesma. Ainda assim, conquanto veja nela “uma veracidade extraordinária”, Schwarz não reconhece na prosa kafkiana potencial revolucionário; identifica-a, ao invés disso, com a grande arte conservadora, como costuma ser a arte marcada pela purificação, e quando diz que Kafka “não fica a cavaleiro da História, mas experimenta suas contradições com a violência do autodilaceramento”, que “eterniza a desgraça que acusou” (p. 72), cria forte afinidade com o pensamento de Lukács. Isto, por enquanto.

Num ensaio de alguns anos mais tarde, sobre o conto “A tribulação de um pai de família”, Schwartz (2008) reconhece a possibilidade de fissuras na prosa de Kafka. Suas características básicas não mudam — o texto é metódico, preciso — e a conclusão que dele se tira, tampouco: “Se Kafka fosse revolucionário” (p. 24), sendo a implicação da condicional que ele não o é. Porém, a frase central do conto, que descreve a risada de Odradek (“é uma risada como só sem pulmões se produz”), tem a força necessária, segundo Schwarz, para romper a retórica deste narrador que até então tentara representar a criatura de um ponto de vista objetivo, superior, indiferente. Com sua risada sem pulmões — inverificável, impossível

—, Odradek se coloca para além da linguagem que tenta dominá-lo, para além da ordem burguesa, que tenta rejeitar a existência de quem rejeita suas atribuições. Nesta fissura encontrada em “A tribulação de um pai de família”, abre-se uma possibilidade interpretativa para *A Metamorfose*. Não me parece possível disputar a proposição de Schwarz sobre os dois níveis da historiografia, um referente à ação humana e outro superior, referente à intervenção extra-humana⁹⁴. Mas se é verdade que o nível inferior não tem autonomia, “que não faz a História desejada, mas a História que uma força estranha lhe impõe”, também o é que o nível superior depende do primeiro para ir adiante. O erro, aqui, está em supor a absoluta ininteligibilidade desta “força estranha” e, conseqüentemente, a ausência de qualquer relação dialética entre os dois níveis, erro que deriva da não-identificação, no texto d’*A Metamorfose*, de fissuras semelhantes àquela identificada em “A tribulação de um pai de família”.

Schwarz não aborda extensamente o tema do foco narrativo, mas dá mostras de partilhar a visão de Modesto Carone, um filtro de objetividade colado ao protagonista e quase tão ignorante quanto este em relação ao contexto; no esquema das duas historiografias, portanto, o narrador fica do lado frágil, incapaz de entender e influenciar, apenas de descrever, e assim a “força estranha” que impõe a História aos personagens habita um nível totalmente inacessível. Mas se trocarmos o narrador de lado, por assim dizer, se o associarmos ao nível da intervenção extra-humana — uma operação bastante intuitiva, talvez até inevitável, tendo em vista o que ficou demonstrado até aqui, especialmente nas seções 2.2, sobre a ruptura da ficção em dois níveis, a ação de um lado e a projeção do narrador do outro, e 3.3, sobre a relação íntima da posição deste narrador com o caráter opressivo da razão no mundo burguês —, a força superior que se impõe sobre os personagens deixa de ser abstração pura; continua havendo uma hierarquia entre os dois níveis (como há entre o pai de família e a criatura

⁹⁴ Numa defesa mais explícita de Kafka, ainda seria possível dizer que esta imagem da História paralisada, diante da qual o indivíduo é impotente, se não é de todo verdadeira, é no mínimo mais verdadeira a cada dia. No século passado, em seu famoso ensaio “Sobre o conceito da História” (1987), Walter Benjamin já apontou para um certo nível de fatalismo na representação do Anjo de Paul Klee: a expressão horrorizada enquanto contempla o passado como uma grande catástrofe simultânea, empurrado de costas para um futuro desconhecido, e a força que o empurra não é a ação humana, ou não exatamente — é o progresso da civilização. A pequena atualização que poderíamos sugerir a esta imagem, para adaptá-la ao novo século, é que agora o anjo vai de frente rumo ao fim, como todos nós: empoleirados na onda do progresso como se na crista de um carro alegórico, contemplamos todas as fases do desfile num caminho que já sabemos prever onde termina. Lukács talvez acusasse o parágrafo de abertura deste capítulo (além desta breve retomada do sentimento que o permeava) de ser um exemplo mal acabado da angústia da qual padeciam seus pares já no século passado, e apesar de uma acusação assim não apagar o que ele — o parágrafo — tem de verdade factual, nem as conclusões que tal verdade nos impõe, ele — Lukács — teria uma importante dose de razão, e assim chegaríamos a uma aporia.

Odradek), a “força estranha” entra necessariamente em diálogo com a ação humana, e a História, ao invés de categoricamente imposta, se torna um esforço dialético. Há uma mudança na relação de forças, sem dúvidas, e se aplicarmos a fórmula de Lukács, “o mundo em cuja moldagem participamos, e que por sua vez nos molda”, Kafka dá a primazia para o mundo, que em nosso estágio esclarecido temos a ilusão de dominar, mas cuja presença mítica na verdade nos domina. No entanto, isto não significa que a influência de nossa prática no processo seja nula. Assim como a risada de Odradek provoca uma fissura e obriga o narrador a se desviar do próprio roteiro, também n’*A Metamorfose* é possível encontrar o que se rebele contra o narrador.

Na cena de abertura, depois da surpresa inicial mas ainda antes de sair da cama, Gregor comenta com melancolia sobre a neblina que não se dissipa, e neste momento nos é narrado nos seguintes termos: “E por um momento permaneceu tranquilamente deitado, com a respiração fraca, como se esperasse talvez do silêncio pleno o retorno das coisas ao seu estado real e natural” (KAFKA, 2011, p. 233)⁹⁵. O que vemos aqui é o narrador, de seu ponto de vista de autoridade superior, contemplando o corpo monstruoso de Gregor (atenção para os verbos de ação e os substantivos concretos, “permanecer deitado”, “respiração fraca”) e descrevendo o estado de espírito que esta superfície conota (“tranquilamente”, “como se esperasse”). Em continuação a este trecho, o narrador reporta em discurso direto o que Gregor “disse consigo mesmo”: “— Antes de soar sete e um quarto preciso de qualquer modo ter deixado completamente a cama. Mesmo porque até então virá alguém da firma perguntar por mim, pois ela abre antes de sete horas” (ibid.)⁹⁶. Apesar de não haver, por enquanto, mudanças perceptíveis em seu corpo, Gregor passa, segundo o narrador, de um silêncio tranquilo para uma apreensão urgente: é absolutamente necessário levantar-se até o horário mencionado, caso contrário, ele terá problemas. Depois deste pensamento, Gregor “pôs-se a balançar o corpo em toda a sua extensão, num ritmo perfeitamente uniforme, para tirá-lo da cama” (ibid.)⁹⁷. A sequência deste trecho, portanto, corrobora a ideia de Schwarz, uma força extra-

⁹⁵ “Und ein Weilchen lang lag er ruhig mit schwachem Atem, als erwarte er vielleicht von der völligen Stille die Wiederkehr der wirklichen und selbstverständlichen Verhältnisse.” (KAFKA, 2007a, p. 14)

⁹⁶ “Dann aber sagte er sich: ‘Ehe es einviertel acht schlägt, muß ich unbedingt das Bett vollständig verlassen. Im übrigen wird auch bis dahin jemand aus dem Geschäft kommen, um nach mir zu fragen, denn das Geschäft wird vor sieben Uhr geöffnet.’” (ibid.)

⁹⁷ “Und er machte sich nun daran, den Körper in seiner ganzen Länge vollständig, gleichmäßig aus dem Bett hinauszuschaukeln.” (ibid.)

humana que impõe sua vontade sobre um plano inferior, diante da qual ele não tem autonomia: (1) o narrador descreve o corpo de Gregor e, com base na descrição, interpreta seu estado de espírito; (2) sem motivação visível, o narrador atribui à Gregor um sentimento novo; (3) Gregor age em resposta ao sentimento atribuído. Mas se nos atentarmos para outro trecho do texto, já no último capítulo, quando Gregor sai pela última vez do quarto:

Atraído pela música, Gregor tinha ousado avançar um pouco e já estava com a cabeça dentro da sala de estar. Dificilmente o surpreendia o fato de que nos últimos tempos levava os outros tão pouco em conta; essa consideração tinha sido, antes, o seu orgulho. E no entanto justamente agora ele deveria ter mais motivo para se esconder, pois por causa do pó, que se depositava em toda parte no seu quarto, e que ao menor movimento voava em volta, ele também estava todo coberto de poeira; sobre as costas e pelos lado arrastava consigo fios, cabelos, restos de comida; sua indiferença diante de tudo era grande demais para que, como antes, tivesse ficado de costas e se esfregado no tapete várias vezes por dia. E a despeito desse estado não teve pejo de se adiantar um pouco sobre o assoalho imaculado da sala de estar. (p. 279)⁹⁸

Aqui, tanto a ordem quanto o tempo verbal são muito importantes para notarmos a inversão em relação à citação anterior. O narrador está descrevendo o jantar dos três inquilinos, o início do concerto de Grete na cozinha e a passagem de todos para a sala de estar; quando Gregor aparece, ele já “tinha ousado avançar um pouco”, sem ser incitado, por assim dizer, pelo narrador, que só depois projeta sobre o corpo monstruoso os sentimentos que o levaram a abandonar o quarto; não por acaso, o narrador se contradiz algumas vezes (“dificilmente o surpreendia”, “tinha sido, antes”, “no entanto justamente”), vai e volta no tempo, flutua entre orgulho, vergonha e indiferença, e mesmo assim não consegue disfarçar, ao final, a indignação com a transgressão do personagem: “a despeito desse estado não teve pejo de se adiantar um pouco sobre o assoalho imaculado”. O jogo ficcional proposto é uma espécie de rebeldia do personagem contra o narrador: Gregor se intromete numa cena sem ser convidado e, pego de surpresa, o narrador é obrigado a se adaptar, improvisa um discurso até

⁹⁸ “Gregor hatte, von dem Spiele angezogen, sich ein wenig weiter vorgewagt und war schon mit dem Kopf im Wohnzimmer. Er wunderte sich kaum darüber, daß er in letzter Zeit so wenig Rücksicht auf die andern nahm; früher war diese Rücksichtnahme sein Stolz gewesen. Und dabei hätte er gerade jetzt mehr Grund gehabt, sich zu verstecken, denn infolge des Staubes, der in seinem Zimmer überall lag und bei der kleinsten Bewegung umherflog, war auch er ganz staubbedeckt; Fäden, Haare, Speiseüberreste schleppte er auf seinem Rücken und an den Seiten mit sich herum; seine Gleichgültigkeit gegen alles war viel zu groß, als daß er sich, wie früher mehrmals während des Tages, auf den Rücken gelegt und am Teppich gescheuert hätte. Und trotz dieses Zustandes hatte er keine Scheu, ein Stück auf dem makellosen Fußboden des Wohnzimmers vorzurücken.” (KAFKA, 2007a, p. 81—82)

justificar o que aconteceu. A passagem não é única. No primeiro capítulo, já olhamos a cena em que Gregor começa os procedimentos para abrir a porta do quarto logo depois de o narrador nos dizer que ele estava muito mais calmo, que se sentia novamente acolhido no círculo dos homens. Quando a mãe de Gregor entra no quarto pela primeira vez, o pretérito mais que perfeito aparece de novo: “Na maior pressa, Gregor havia puxado o lençol mais fundo e com mais dobras, o conjunto parecia de fato um lençol atirado ao acaso sobre o canapé” (p. 261)⁹⁹. Apesar do grande desejo de ver a mãe, sentimento já atribuído pelo narrador, Gregor se esconde, e depois, mais uma vez, é obrigado a justificar: “renunciou a ver a mãe por enquanto, e ficou contente por ela ter vindo” (ibid.)¹⁰⁰.

Schwarz comenta sobre o uso peculiar do discurso indireto livre n’*A Metamorfose*, ao qual o narrador, durante suas descrições objetivas, passa gradualmente, mas do qual sai de supetão, bruscamente retomando a objetividade descritiva. Para o crítico, isto é representativo de uma situação na qual não há dialética entre “interioridade” e “exterioridade”: “A ideia de que a passagem da narração objetiva para a subjetiva implica apenas uma tênue mudança de tonalidade, não essencial, supõe que entre os dois mundos haja comunicação” (SCHWARZ, 1981, p. 66). Isto seria verdadeiro caso déssemos, aqui, ao narrador d’*A Metamorfose* o crédito que daríamos a um narrador confiável, que de fato tentasse fazer a mediação entre interior e exterior. Da maneira como o entendemos, no entanto, os personagens permanecem absolutamente opacos — conquanto tenham a “interioridade” genericamente preenchida pelo narrador da maneira como melhor lhe convenha —, cabendo assim a seus gestos e ações gerar no mundo exterior rupturas e ambiguidades que obriguem o narrador a desviar de seu roteiro monológico para se engajar num esforço dialético. O discurso indireto livre se torna falsa consciência, representa a interioridade do personagem conforme imposta (ou suposta) pelo narrador, como o simulacro de uma subjetividade nos termos acusados por Schwarz, “reificada, finita e descritível”, tornada “imagem genérica de si mesma” (p. 67), e é o gesto ambíguo e inesperado, portanto, que se torna tanto uma partícula genuína de individuação quanto a contribuição do indivíduo para o fazer histórico. Schwarz fala de um “anti-realismo” na obra de Kafka porque sua

⁹⁹ “Gregor hatte in größter Eile das Leintuch noch tiefer und mehr in Falten gezogen, das Ganze sah wirklich nur wie ein zufällig über das Kanapee geworfenes Leintuch aus.” (KAFKA, 2007a, p. 55)

¹⁰⁰ “er verzichtete darauf, die Mutter schon diesmal zu sehen, und war nur froh, daß sie nun doch gekommen war.” (ibid.)

linguagem não “*cria um objeto exterior a ela, em face do qual pudesse ser insuficiente*” (p. 70, grifo do autor), mas na medida em que a ambiguidade destes gestos persiste, não solucionada e não solucionável pelo narrador, e na medida em que a linguagem do narrador se debate e deles não dá conta plenamente, é para eles que converge o foco do realismo kafkiano.

2. O que escapa à linguagem: o corpo de Gregor.

O conto “Posídon” (in: KAFKA, 2018) apresenta uma das imagens mais obviamente cômicas da obra de Kafka: o deus dos mares cercado por pilhas de documentos, obrigado a fazer cálculos até a exaustão e a sonhar com o fim do mundo, quando, depois de protocolar os últimos papéis, talvez sobrasse um momento para navegar. Por causa do tamanho — são apenas dois parágrafos — e da coerência que esta imagem faz com um tema estereotipicamente kafkiano — a burocracia opressiva do mundo administrado —, é fácil passar por ele sem despendar grande dose de atenção. Há, porém, uma chave interpretativa possível que dá neste parafuso da linguagem burocrática uma volta a mais, uma ironia profunda no fato de Posídon, mesmo obrigado a uma atividade repetitiva, cansativa e insatisfatória, mesmo mergulhado na imagem mais pavorosa da rotina de um servidor público, não deixar de ser o deus dos mares: ele é eterno, imortal, sobe ao Olimpo para se reunir com outros deuses. Há a sugestão no texto de que ele poderia “trocar de emprego”, mas a possibilidade é rapidamente descartada: “desde o princípio dos tempos ele havia sido destinado a deus dos mares, e assim continuaria sendo” (p. 161)¹⁰¹. É a epítome da encarnação cômica, de novo segundo Alenka Zupančič (2018). Ao contrário do que normalmente se conclui a partir de uma esquete comum — a do rei (ou juiz, ou padre, ou milionário, ou qualquer pessoa pretensamente investida de superioridade metafísica) que escorrega numa casca de banana (ou é seduzido por uma prostituta, ou cai numa poça de lama, ou é acometido por um problema intestinal) —, a saber, que a concretude do corpo é o suporte necessário para o espírito metafísico e o obrigada, portanto, a suportar suas mesmas desgraças, a desgraça de Posídon coincide com seu espírito metafísico, com o fato de ser o deus dos mares. A esquete do rei fica a meio caminho da comicidade verdadeiramente mordaz, porque cria-se nela uma

¹⁰¹ “Seit Urbeginn war er zum Gott der Meere bestimmt worden und dabei mußte es bleiben.” (KAFKA, 1931, p. 42)

dualidade entre o concreto e o metafísico sem que se misturem realmente e troquem de posição: a dimensão concreta do rei, o corpo, se responsabiliza por suas faltas e, desta maneira, redime o valor metafísico, e a fórmula atingida é algo como “apesar da Realeza, o rei também é um homem como todos os outros e deve sofrer, assim como eles, as inescapáveis cascas de banana do mundo concreto”. O resultado é uma comédia conservadora, que gera identificação entre o rei e os homens, e poupa de uma crítica real a Realeza que o sustenta acima dos outros. No caso de Posídon, não há contradição entre a posição metafísica ocupada pela Divindade e o trabalho diário a que deve se submeter, e portanto a fórmula resultante é outra: não é o corpo do ser Divino, mas a própria Divindade o valor rebaixado e condenado à concretude do mundo, e esta, para além de inescapável, se eleva e se torna inatingível. A encarnação cômica é completa porque metafísico e concreto se misturam e, em última instância, trocam de posição; o mundo concreto ao qual Posídon está preso se torna o valor metafísico inalcançável. Ele não tem tempo para navegar as ondas, contempla seus domínios apenas de relance quando está a caminho do Olimpo; para ele, os cálculos *sobre* os mares *são* os mares; ser o deus da *administração* de todas as águas é ser o deus *das águas*. Para Posídon, a linguagem não representa o mundo, não dá acesso a ele; ao invés disso, ela o substitui, tornando-o inatingível, e apenas eventos muito especiais (neste caso, o apocalipse) é que escapam a ela. Se utilizarmos a inversão cômica entre concreto e metafísico, que neste conto tratamos como chave interpretativa, para colorir nossas hipóteses sobre a obra de Kafka, em geral, e sobre *A Metamorfose*, em específico, torna-se indício de uma posição filosófica que, à primeira vista, corrobora a hipótese de Schwarz brevemente apresentada na seção anterior, sobre o anti-realismo de Kafka; ao invés de submeter o fictício ao real, a imagem à referência, ao invés de buscar através da linguagem as particularidades do mundo, Kafka

apresenta a imagem como imagem, aceita a sua generalidade, não faz que ela aparente representar o real; não lhe dá consistência física, não afeta relações causais entre abstrações. A significação dada na palavra sem referência a seus correlatos empíricos particulares é a célula de seu mundo puro. (SCHWARZ, 1981, p. 70)

Pela depuração da linguagem, Schwarz escreve que Kafka eterniza a desgraça tão bem capturada na ficções que cria. Contudo, ao dar espaço, no conto “Posídon”, a estes tais eventos “indomáveis” pela abstração da imagem, e ao investi-los da potência de reunir protagonista e mundo concreto, podemos intuir na posição de Kafka tanto uma visão quanto

um uso críticos desta linguagem purificada. A “palavra sem referência” do narrador d’*A Metamorfose* aponta criticamente para o estatuto da linguagem no capitalismo já em estágio tardio, e aqui podemos voltar aos exemplos no início da seção anterior: os relatórios sobre o meio-ambiente, debatidos na esfera pública como matemáticos debatem equações de matemática pura, ou a bolsa de valores, cujos números sobem ou descem de acordo apenas consigo, não com as empresas ou produtos aos quais deveriam estar ligados. À maneira do narrador de “Posídon”, que traz para o horizonte um acontecimento inadministrável, e à maneira também do narrador de “A tribulação de um pai de família”, que trai a si mesmo por causa do assombro diante do riso corporal de Odradek, o narrador d’*A Metamorfose*, ao se contradizer em relação a certos elementos do texto, e ao se abster da descrição minuciosa de outros, trai a presença de rachaduras pelas quais a concretude volta a invadir a pureza de seu mundo.

No primeiro capítulo, já tentamos demonstrar a série de contradições em relação ao corpo de Gregor, a carapaça, as patas, o rosto, a maneira como se move pelo espaço, qualquer certeza sobre sua concretude permanece incapturável pela linguagem do narrador, e apesar de os leitores não sermos capazes de acessar a forma monstruosa pelas descrições contraditórias, ela é constantemente apresentada aos demais personagens como um objeto estético: não uma formulação verbal abstrata, mas um corpo concreto. Aqui entra de novo em cena uma técnica que se tornará comum no cinema. Em *Street Angel* (1928), por exemplo, Frank Borzage faz algumas tomadas da protagonista, Angela, contemplando o próprio rosto conforme pintado num quadro por seu amante; a última delas, no final do filme, quando o quadro já está em exposição numa igreja como uma representação da Virgem, e como a qualidade sacra representada pela Virgem escapa à imagem cinematográfica, Borzage já não coloca a protagonista e o quadro na mesma tomada; ao invés disso, intercala as duas num processo de montagem, e a metafísica do quadro, incapturável pela imagem fixa, surge no olhar de Angela pelo Efeito Kuleshov. Algo parecido acontece em *O Sétimo Selo* (1957), num procedimento levemente mais complexo: depois sobreviver à tempestade, o ator Jof tem uma visão da morte caminhando em fila, de mãos dadas com um grupo de pessoas; ao contrário da visão no início do filme (da Virgem Maria ensinando o menino Jesus a andar), esta última ganha uma qualidade concreta, já que coincide com o grupo de protagonistas do filme; e a estes, por ficarem associados à visão de Jof, é conferida a qualidade metafísica que lhes faltava e que

procuravam. De novo, a presença ou a ausência daquilo que escapa a uma imagem está no jogo entre quem olha e o que é olhado:



Figura 2: Angela encarando o próprio rosto no quadro da Virgem.



Figura 3: Jof durante sua última visão.

No caso do corpo de Gregor, como dizíamos, é a sua concretude que não pode ser capturada, mas o mecanismo não muda. Quando Grete e a senhora Samsa entram no quarto de Gregor para encontrá-lo “exposto” na parede, seu corpo é descrito apenas como uma “gigantesca mancha marrom no papel de parede florido” (KAFKA, 2011, p. 265)¹⁰², e o que ocupa de fato o plano de atenção do narrador são as reações das duas mulheres: a mãe grita e desmaia, a irmã se volta para ele com o punho cerrado e raivosamente o desafia. Em “Aesthetic Autonomy in *The Metamorphosis*”, Mark Andersen (in: CORNGOLD, 1996) aponta que uma tal reação diante de um objeto em exposição representaria o ideal da experiência estética para qualquer artista do *fin-de-siècle*, um objeto tão radicalmente altero que não pode ser descrito ou domado pela linguagem, mas cuja concretude se impõe com tanta força que não pode ser ignorado. Não é diferente do que acontece na primeira vez em que Gregor aparece para o olhar dos demais, “emoldurado” pela porta, saído de dentro do quarto como um ser exótico apresentado à plateia:

ouviu o gerente soltar um ‘oh’ alto — soava como o vento que zune — e então Gregor o viu também: era o mais próximo da porta e comprimia a mão sobre a boca, enquanto recuava devagar, como se o impelisse uma força invisível que continuasse agindo de modo constante. A mãe — apesar da presença do gerente, ela estava ali com os cabelos ainda desfeitos pela noite, espetados para o alto — a princípio fitou o pai com as mãos entrelaçadas, depois deu dois passos em direção a Gregor e caiu no meio das saias que se espalhavam ao seu redor, o rosto totalmente afundado no peito. O pai cerrou o punho com expressão hostil, como se quisesse fazer Gregor recuar para dentro do quarto, depois olhou em volta de si, inseguro, na sala de estar, em seguida cobriu os olhos com as mãos e chorou a ponto de sacudir o peito poderoso. (KAFKA, 2011, p. 241)¹⁰³

A força invisível — que provoca no gerente um suspiro de admiração e o empurra para trás, atrai a senhora Samsa para mais perto e a faz prostrar-se, provoca no senhor Samsa primeiro hostilidade e depois um choro copioso — é de novo a concretude do corpo de

¹⁰² “riesigen braunen Fleck auf der geblühten Tapete” (KAFKA, 2007a, p. 61)

¹⁰³ “da hörte er schon den Prokuristen ein lautes ‘Oh!’ ausstoßen — es klang, wie wenn der Wind saust — und nun sah er ihn auch, wie er, der Nächste an der Türe war, die Hand gegen den offenen Mund drückte und langsam zurückwich, als vertreibe ihn eine unsichtbare, gleichmäßig fortwirkende Kraft. Die Mutter — sie stand hier trotz der Anwesenheit des Prokuristen mit von der Nacht her noch aufgelösten, hoch sich sträubenden Haaren — sah zuerst mit gefalteten Händen den Vater an, ging dann zwei Schritte zu Gregor hin und fiel inmitten ihrer rings um sie herum sich ausbreitenden Röcke nieder, das Gesicht ganz unauffindbar zu ihrer Brust gesenkt. Der Vater ballte mit feindseligem Ausdruck die Faust, als wolle er Gregor in sein Zimmer zurückstoßen, sah sich dann unsicher im Wohnzimmer um, beschattete dann mit den Händen die Augen und weinte, daß sich seine Mächtige Brust schüttelte.” (id., p. 26)

Gregor. Mesmo depois de morto, apesar do estado deplorável que se descreve — “De fato o corpo de Gregor estava completamente plano e seco, na verdade só agora se reconhecia isso, uma vez que ele já não estava erguido sobre as perninhas e nada mais distraía o olhar” (p. 287)¹⁰⁴ —, o corpo de Gregor não deixa de causar um estranho fascínio, primeiro na faxineira, que não consegue resistir a interagir com ele: embora fosse possível “reconhecer tudo sem verificação” (ibid.)¹⁰⁵, para provar que estava morto, ela mais uma vez “empurrou o cadáver de Gregor com a vassoura mais um longo trecho para o lado” (ibid.)¹⁰⁶; depois em Grete, “que não desviava o olho do cadáver” (ibid.)¹⁰⁷; finalmente nos inquilinos, que a faxineira faz questão de chamar para o quarto, para que vejam o corpo: “Eles foram e, com as mãos nos bolsos dos seus paletós um tanto puídos, ficaram em pé à volta do cadáver de Gregor, no quarto já inteiramente iluminado” (ibid.)¹⁰⁸. Este é justamente o ponto em que a linguagem de Kafka cria o que Roberto Schwarz diz que lhe falta, conforme o trecho já citado acima, “*um objeto exterior a ela, em face do qual pudesse ser insuficiente*” (SCHWARZ, 1981, p. 70, grifo do autor). Qualquer tentativa que o narrador fizesse — e durante a novela ele faz algumas — de capturar verbalmente a objetividade da forma monstruosa terminaria — como terminam — por destruí-la, a objetividade, com contradições e racionalizações; pode-se apenas aludir a ela pela montagem, pelo jogo entre quem olha e o que é olhado¹⁰⁹.

Se fizermos a síntese do que está dito nesta seção — sobre o corpo de Gregor escapar ao domínio do narrador — e do que foi proposto na seção anterior — sobre o jogo

¹⁰⁴ “Tatsächlich war Gregors Körper vollständig flach und trocken, man erkannte das eigentlich erst jetzt, da er nicht mehr von den Beinchen gehoben war und auch sonst nichts den Blick ablenkte.” (KAFKA, 2007a, p. 103)

¹⁰⁵ “sogar ohne Prüfung erkennen” (id., p. 102)

¹⁰⁶ “stieß zum Beweis Gregors Leiche mit dem Besen noch ein großes Stück seitwärts.” (id., p. 102)

¹⁰⁷ “die kein Auge von der Leiche wendete” (id., p. 103)

¹⁰⁸ “Sie kamen auch und standen dann, die Hände in den Taschen ihrer etwas abgenützten Röckchen, in dem nun schon ganz hellen Zimmer um Gregors Leiche herum.” (id., p. 104)

¹⁰⁹ Tendo isto em mente, o que se sabe sobre a insistência de Kafka em que nenhuma representação do Gregor-monstro aparecesse na capa d’*A Metamorfose* ou em qualquer lugar da edição deixa de ser uma mera anedota para se tornar um detalhe constitutivo do objeto. Editores que conferem a si mesmos a liberdade de ignorar esta direção, como se ignorassem o capricho de um autor genioso, e convidam artistas e ilustradores para colaborarem em edições de luxo, cometem na verdade um erro irreparável: é na insuficiência da descrição física de Gregor em relação à reação dos demais personagens, ou no excesso da reação dos demais personagens em relação à descrição física de Gregor que se abre nesta ficção uma fissura com a qual o narrador não é capaz de lidar, que acusa um limite na sua capacidade de mediação entre obra e mundo. Quaisquer tentativas de preencher esta fissura representam um prejuízo à obra.

ficcional que se cria entre narrador e personagem, este tentando se rebelar contra aquele —, chegamos à noção interessante de que a metamorfose de Gregor em inseto, espolleta que incita a narrativa, é na verdade seu primeiro ato de rebeldia, e toda a novela é justamente a tentativa que faz o narrador de administrá-la¹¹⁰. Surge com isto, porém, um último problema, uma contradição particularmente indomável que resiste à hipótese desta Parte Quatro. Porque se, por um lado, o corpo surgido deste primeiro ato de rebeldia não se deixa dominar pela linguagem, e se sua materialidade sobra em relação a ela, por outro, ele é ainda assim o que condena o protagonista ao isolamento, ao destrato e, em última instância, à morte. Se o pai de família que contracena com Odradek teme que a criatura ainda exista por aí, arrastando os fiapos pelos pés de seus filhos, e dos filhos de seus filhos, o narrador d'*A Metamorfose* garante o sono tranquilo do pai da família Samsa, sabendo que a existência de Gregor não assombrará as futuras gerações. É verdade que a família Samsa impede a faxineira de explicar com exatidão o que significa “não precisa se preocupar com o jeito de jogar fora a coisa aí do lado. Já está tudo em ordem” (p. 289)¹¹¹, e pode haver alguma pista no fato de a existência inútil e a próxima geração ficarem reunidas em Gregor, mas aquilo carrega, quando muito, uma ambiguidade ínfima, e isto parece levar o raciocínio de volta ao final da Parte Três: a coincidência entre humano e monstruoso, a burguesia e a impossibilidade de que esta condição precária se metamorfoseie em outra. Assim, acabo aparentemente sem saída, talvez obrigado a, neste *round* final, reconhecer derrota diante de Schwarz. Mas não sem uma última — e breve — tentativa.

3. Ambiguidades finais.

A Metamorfose carrega dentro de si um outro modelo de recepção deste tipo de objeto que escapa à linguagem. No último capítulo, quando escuta a música vinda da sala, Gregor é atraído para fora do quarto, como já dissemos, “sem ser incitado pelo narrador”,

¹¹⁰ Esta formulação — a transformação de Gregor como ato de rebeldia num mundo administrado — justapõe-se de maneira complementar à formulação da Parte Três — a transformação de Gregor como um evento fantástico que irrompe num mundo desencantado. Neste paralelo reina o ápice do pensamento positivista: finalmente, a revolução está para a sociedade (para a sociologia) assim como o milagre está para a natureza (para a física).

¹¹¹ “also darüber, wie das Zeug von nebenan weggeschafft werden soll, müssen Sie sich keine Sorge machen. Es ist schon in Ordnung.” (KAFKA, 2007a, p. 107)

hipnotizado pelo concerto de violino. Aqui vale a comparação com a imagem em “O Flautista de Hameln”, especificamente com a forma material que o poder da música assume na narrativa, ou com uma imagem comum de desenhos animados, em que o cheiro, por exemplo, de uma torta se manifesta fisicamente na forma de uma fumaça capaz de fazer personagens levitarem e de atraí-los até si. E Gregor não é o único: “A família estava completamente absorvida pelo violino” (KAFKA, 2011, p. 279)¹¹². O narrador não esboça qualquer tentativa de descrever a música; inverte o foco, ao contrário, para o efeito provocado em quem a escuta. Para além disso, o comportamento filisteu dos inquilinos fica associado ao fato de conseguirem ver a notação musical na partitura:

os inquilinos, ao contrário, que a princípio haviam se colocado, as mãos nos bolsos das calças, perto demais da irmã, atrás da estante da partitura, de tal modo que todos eles poderiam ver as notas, o que certamente deveria perturbar a irmã, logo retrocederam até a janela, as cabeças baixas, conversando a meia-voz, [...]. (ibid.)¹¹³

A linguagem, de novo, fica aquém da concretude do objeto e, mais que isso, se torna um obstáculo para sua apreciação. Como nota final, isto se torna um aviso para que o leitor não se distraia com a partitura, tanto para não sermos enganados quanto ao nível de opressão imposto por este narrador a seus personagens — as marionetes caminham absolutamente opacas por este mundo narrado, mas só é possível percebê-lo caso ignoremos a “partitura” (o discurso indireto livre, o diálogo, a representação já reificada das consciências) —, quanto para não perdermos a possibilidade de superá-lo: note-se ainda uma vez o detalhe do que diz a faxineira antes de ser interrompida pela família Samsa — “não precisa se preocupar com o jeito de jogar fora a coisa aí do lado. Já está tudo em ordem” (p. 289). A “partitura”, como sabemos, se descola plenamente de Gregor e passa a partir daí a acompanhar o passeio dos Samsa; e Gregor, morto. Ou talvez liberto. “Já está tudo em ordem” não carrega a mesma ambiguidade do original, “Es ist schon in Ordnung”: “es” pode, sim, ser o “tudo” indeterminado da tradução, mas é o mesmo pronome usado por Grete para se referir a Gregor no final da narrativa e é possível, também aqui, que faça referência a ele; ou então,

¹¹² “Die Familie war gänzlich vom Violinspiel in Anspruch genommen” (KAFKA, 2007a, p. 82)

¹¹³ “die Zimmerherren dagegen, die zunächst, die Hände in den Hosentaschen, viel zu nahe hinter dem Notenpult der Schwester sich aufgestellt hatten, so daß sie alle in die Noten hätte sehen können, was sicher die Schwester stören mußte, zogen sich bald unter halblauten Gesprächen mit gesenkten Köpfen zum Fenster zurück, [...]” (ibid.)

se esta leitura parecer pouco convincente, “es” pode substituir o substantivo neutro da frase imediatamente anterior: “das Zeug”, traduzido como “a coisa”. Não é preciso se preocupar, Gregor já está em ordem, a coisa já está em ordem. A ambiguidade, como ficou dito no final da seção anterior, é ínfima, não mais que um fiapo para ser arrastado pelos pés das próximas gerações, mas ainda assim se faz notar. “Das Zeug”, a coisa, parece por um lado o substantivo mais baixo, o estado mais degradado ao qual chegou o protagonista d’*A Metamorfose*; por outro, pode dar nome ao estado último da metamorfose — possível, afinal — pela qual Gregor foi obrigado a passar: em alemão, “Zeug” é o substantivo base para a formação de muitos outros — “Spielzeug”, brinquedo, é a coisa de brincar, “Werkzeug”, ferramenta, é a coisa de trabalhar, “Schlagzeug”, bateria, é a coisa de bater, “Flugzeug”, avião, é a coisa de voar —, e agora Gregor é apenas isto, “das Zeug”, sem a coerção de uma outra palavra que lhe dê função ou lugar ou especificidade. O pai de família se aflige com Odradek porque “Tudo o que morre terá tido, anteriormente, uma espécie de finalidade, uma espécie de atividade na qual se desgastou”; agora que Gregor não tem nada disso, agora que é apenas “das Zeug”, não pode mais morrer. Está em ordem.

Quando comecei esta pesquisa, planejava que ela tratasse especificamente da qualidade humorística da obra de Kafka, e até certo ponto, isto foi feito, seja pelo auxílio de material teórico sobre o humor, seja pela comparação com os *menes* de Bolívar Escobar, com desenhos animados ou com piadas. No entanto, depois de páginas e páginas de leitura cerrada, de um difícil trabalho conceitual, de argumentos e contra-argumentos que pretendiam o máximo possível de objetividade, chega-se a um momento quase inevitável de subjetividade pura, e talvez a última ambiguidade da obra de Kafka esteja nisto — no efeito que todo o mecanismo descrito e interpretado acima deve causar no leitor: e o que posso dizer é que, para mim, é engraçado.

Já em 1955, com o ensaio “Kafka’s Humor”, Jean Collignon estabeleceu como padrão começar qualquer investigação sobre o humor na obra de Kafka com algum recurso às anedotas reportadas por Max Brod, sobre como o jovem Franz perdia o fôlego de tanto gargalhar enquanto lia em voz alta para os amigos; como uma justificativa e um pedido de licença: o próprio Kafka achava engraçado, então deve mesmo haver algo aqui do que possamos rir, e não custa tentar entender o que é. Na verdade, não parece haver nada. A desproporção grotesca, apontada por Collignon, pode perfeitamente causar horror ao invés de

riso; proposta por Joseph Vogl (in: SCHERPE; WAGNER, 2006), a comparação com o *slapstick* e com as comédias do cinema mudo, nas quais objetos e pessoas interagem como se ambos tivessem autoconsciência, poderia ser lida com seriedade e assombro; a fórmula à qual chega David Foster Wallace (2011) em “Laughing with Kafka” — “a piada central de Kafka — que a horrífica luta para estabelecer-se como ser humano resulta num ser cuja humanidade é inseparável desta horrífica luta” (p. 49, tradução nossa) — só é a de uma piada caso o leitor encontre em sua subjetividade a disposição de considerá-la como tal; mesmo o “quase necessário”, proposto por Erica Weitzman como uma categoria cômica, foi abordado acima como algo avizinjado do momento místico da redenção. É mais um problema difícil para o leitor, decidir entre o sério e o cômico. Minha contribuição termina ao repeti-lo: para mim, é engraçado que o narrador d’*A Metamorfose* tente vender aos leitores retratos individuados de suas marionetes, e é engraçado que tantos leitores os comprem; é engraçado que o distintivo da burguesia se encontre numa encruzilhada na qual humanidade e monstrosidade se tornam indistinguíveis; e é engraçado que, diante de um mecanismo tirânico do progresso histórico, a única saída representada seja a passividade absoluta da coisa sem utilidade. Mas se, para o leitor desta dissertação, em nada disso houver graça nenhuma, não há problema. Como ficou dito na Parte Um, o objetivo era ser persuasivo na descrição e interpretação dos mecanismos em jogo: a paródia da individuação, os dois níveis em que opera o narrador, a ambiguidade entre humano e monstruoso, a imagem da história que tudo isso implica e, quem sabe, uma via de escape. Se, por consequência, o leitor passou a rir enquanto lê Kafka, tanto melhor, seja ele um riso de fato gracioso, um riso de loucura, ou um riso como só sem pulmões se produz.

No fim das contas, a argumentação desta Parte Quatro provavelmente ficou aquém daquilo que pretendia para si mesma; acabou como uma tentativa de fazer *A Metamorfose* falar mais do que de fato fala, tentativa que pode ser rastreada até o dilema proposto por Lukács ou os debates entre os críticos do bloco socialista: para um marxista convicto, a saída proposta por Kafka é estreita demais, nada tem a ver com a revolução. Este embate, afinal, parece estar pautado por duas versões do mesmo erro: de um lado, os críticos que não conseguem suportar que o retrato de uma sociedade sem saída possa ser exato; do outro, os críticos que não aceitam que um retrato exato da sociedade se abstenha de fornecer uma saída. A que propus aqui, se estiver de fato no texto, é bastante frágil, mas deixa pelo menos duas lições e, como talvez não seja de surpreender, elas têm no mínimo uma

aparência contraditória. Primeiro, a força política da literatura parece mesmo parar por aí — não reduzir-se, mas elevar-se ao estatuto de “das Zeug”, livre de qualquer utilidade ou função ou finalidade que se lhe tente atribuir a priori, insubmissa aos discursos que se queiram impor sobre ela, autodeterminada em absoluto. Se a História de fato caminha adiante pela força do progresso, e se o capitalismo de fato progride por si mesmo, sem influência da prática individual, o mais radical gesto de resistência é ficar parado. Segundo, esta neutralidade monumental da coisa que se atreve a ficar parada convida o crítico a colocá-la em movimento. Isto demanda um certo atrevimento da imaginação formuladora de hipóteses que, contudo, não deve ceder à tentação de violentar o texto.

Esta mudança de postura diante do “estado final” — em oposição ao “estado atual” — de Gregor, ou seja, a ideia de que tornar-se “das Zeug” seja uma elevação ao invés de um rebaixamento, retorna a um topos comum do marxismo: toda a história da humanidade, até agora, seria na verdade uma pré-história da humanidade, já que esta ainda não se teria realizado no mundo. A repetição da palavra “humano”, analisada na Parte Três, e sua imbricação com o monstruoso para chegar a uma representação da burguesia dão plena conta deste momento pré-humano de nossa espécie; e se há algo realmente pessimista n’*A Metamorfose*, não é a impossibilidade de superar este nosso “estado atual”, ou a manifestação desta possibilidade como um evento fantástico, mas sim o fato de que tal superação não diz respeito à coletividade, e sim ao indivíduo. Gregor se torna “das Zeug”, livre de funções, pleno em si mesmo; ele se liberta do narrador — da força que empurra a História adiante —, mas o narrador não para: continua em frente com os membros da família Samsa que permanecem sob seu jugo. A própria História ficaria assim caracterizada como uma categoria opressora, como parte constitutiva do aparato ideológico do capitalismo, e é portanto sintomático que, quando um personagem supera sua condição pré-humana, ao invés de narrar o novo mundo conforme percebido por esta nova condição, o narrador o exclua da narrativa. Isto, é claro, levanta uma última questão: se este narrador é a manifestação de uma História tirânica, se sua posição é, como descrita acima, a grande obra da razão no mundo burguês, por que ele daria pistas de si mesmo? Sem dúvidas, é por causa do complexo jogo criado, da ruptura interna da ficção narrada que somos capazes de denunciar sua posição, o que significa dizer que o narrador denuncia a si mesmo. Por quê? A resposta, evidentemente, é que não importa. Seja por algum tipo de perversão — daquelas estereotípicas nos *serial killers* de

seriados televisivos, que deixam pistas e bilhetes para a polícia, que no fundo desejam ser reconhecidos e pegos —, seja por não estar em pleno controle de si e do mundo narrado — e nesse caso ficaria estabelecida aquela separação do ente “autor-narrador”, estabilizada a relação hierárquica entre autor e narrador —, seja por outro motivo qualquer, fato é que é possível depreender sua posição da materialidade do texto, e com ela também o germe de sua superação.

Referências.

- ADORNO, Theodor. **Aesthetics**. 1 ed. Cambridge: Polity Press, 2018.
- _____. Anotações sobre Kafka in: _____. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. 1 ed. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. **Correspondência, 1924—1940**: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- _____. **Notas de Literatura 1**. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2003.
- _____; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. 1 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALMEIDA, Jorge de. “Hermetismo e alienação: comentários sobre *Ein Besuch im Bergwerk*” in: Revista Magma v. 1, pp. 40 — 50. São Paulo, 1994.
- ANDERS, Günther. **Kafka: pró e contra**. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- AUSTEN, Jane. **Mansfield Park**. 1 ed. Londres: Penguin Classics, 1994.
- _____. **Mansfield Park**. 1 ed. São Paulo: Global Editora, 1983.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A Estilística**. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAPOTE, Truman. **A Sangue Frio**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **In Cold Blood**. 1 ed. Londres: Vintage International, 2001.
- CARONE, Modesto. **Lição de Kafka**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- COLLIGNON, Jean. “Kafka’s Humor” in: **Yale French Studies n°16**, pp. 53 — 62. New Haven, 1955. Disponível em: www.jstor.org/stable/2929148. Acesso em: 05/04/2021
- CORNGOLD, Stanley. **The metamorphosis: the translation, backgrounds and contexts, criticism**. 1 ed. Nova York: Norton & Company, 1996.
- COSTA LIMA, Luiz. **Limites da Voz: Montaigne, Schlegel, Kafka**. 1 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

Donal Duck: Sleepy Time Donald 1947. [s.l:s.n.], 2016. Publicado pelo canal Full Animations. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y7KEx_U4AMk>

DONOSO, Tiago Basílio. A primeira pessoa envergonhada em *Contemplação*, de Franz Kafka. Campinas, [s. n.], 2016.

DURÃO, Fabio A. **Fragmentos Reunidos.** 1 ed. São Paulo: Nankin Editorial, 2015.

EAGLETON, Terry. **Humor:** o papel fundamental do riso na cultura. 1 ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.

ELIOT, George. **Middlemarch.** 1 ed. Londres: Penguin Classics, 1994.

_____. **Middlemarch:** um estudo da vida provinciana. 1 ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

FLORES, Angel (org). **The Kafka Debate:** new perspectives for our time. 1 ed. Nova York: Gordian Press, 1977.

_____. (org). **The Kafka Problem.** 1 ed. Nova York: Gordian Press, 1963.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 7:** o chiste e sua relação com o inconsciente. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa.** 3 ed. Lisboa: Vega, 1995.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Grimms Märchen:** die vollständige Ausgabe. 1 ed. Köln: Anaconda Verlag, 2009

HEGEL, Georg W. F. **Fenomenologia do Espírito.** 2 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

HOMERO. **Odisseia:** tradução e introdução de Christian Werner. 1 ed. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

IZABEL, Tomaz A. **Origem negativa na literatura de Franz Kafka: O Castelo e outras narrativas.** Campinas, [s.n.], 2013.

JOYCE, James. **A Portrait of the Artist as a Young Man.** 2 ed. Londres: Wordsworth, 2001.

_____. **Dubliners.** 2 ed. Londres: Wordsworth, 2021.

_____. **Dublinenses.** 1 ed. São Paulo: Penguin-Companhia, 2018.

_____. **Um Retrato do Artista quando Jovem.** 1 ed. São Paulo: Autêntica, 2018.

KAFKA, Franz. **A Metamorfose;** tradução Torrieri Guimarães. 2 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

_____. **A Metamorfose;** tradução Erlon José Paschoal. 1 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

_____. **A Metamorfose;** tradução Brenno Silveira. 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

_____. **Blumfeld, um solteirão de mais idade e outras histórias;** tradução Marcelo Backes. 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

_____. “Das Schweigen der Sirenen” in: _____. **Beim Bau der Chinesischen Mauer,** pp. 39—41. 1 ed. Hagen: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1931. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Kafka_Beim_Bau_der_Chinesischen_Mauer> Acesso em: 5 de março de 2023

_____. **Die Verwandlung.** 1 ed. Project Gutenberg, 2007a.

_____. **Ein Landarzt:** Kleine Erzählungen. 1 ed. Project Gutenberg, 2007b.

_____. **Essencial Franz Kafka:** seleção, introdução e tradução de Modesto Carone. 1 ed. São Paulo: Peguin Classics Companhia das Letras, 2011.

_____. “Kleine Fabel” in: _____. **Beim Bau der Chinesischen Mauer,** p. 56. 1 ed. Hagen: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1931. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Kafka_Beim_Bau_der_Chinesischen_Mauer> Acesso em: 5 de março de 2023.

_____. “Prometheus” in: _____. **Beim Bau der Chinesischen Mauer,** p. 42. 1 ed. Hagen: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1931. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Kafka_Beim_Bau_der_Chinesischen_Mauer> Acesso em: 5 de março de 2023.

_____. **The Metamorphosis:** translated and edited by Stanley Corngold. 2 ed. Nova York: Bantam, 1986.

KENNER, Hugh. **Joyce’s Voices.** 1 ed. Los Angeles: University of California Press, 1978.

LESKOV, Nikolai. **A Fraude e outras histórias**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

LÖWY, Michael. **Franz Kafka**: Sonhador Insubmisso. 1 ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

LUKÁCS, Georg. “Franz Kafka or Thomas Mann?” in: CRAIG, David (org). **Marxists on Literature**: an anthology. 1 ed. Londres: Penguin Books, 1975.

MOORE, Anthony R. “How unreliable is Humbert in Lolita?” in: **Journal of Modern Literature XXV**, pp. 71—80. Indiana University Press, 2002.

MORETTI, Franco. “O Século Sério” in: _____. (org.) **O Romance 1**: a cultura do romance, pp. 823—864. São Paulo: Cosac&Naify, 2009.

NABOKOV, Vladimir. **Lectures on Literature**. 1 ed. Nova York: Harvest, 1982.

PASCAL, Roy. **Kafka’s Narrators**: a study of his stories and sketches. Nova York: Cambridge University Press, 1982.

_____. “Assassinatos na Rua Morgue” in: _____. **Assassinatos na rua Morgue e outras histórias**, pp. 9—40. 1 ed. São Paulo: Saraiva, 2009.

POE, Edgar A. “The murders of Rue Morgue” in: _____. **The Works of Edgar Allan Poe**: volume 1, pp. 226—287. 1 ed. Project Gutenberg, 2002.

ROSENFELD, Anatol. “Kafka e kafkianos” in: _____. **Texto/Contexto 1**, pp. 225—262. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SCHWARZ, Roberto. “Uma barata é uma barata é uma barata” in: _____. **A Sereia e o Desconfiado**, pp. 59—72. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. “A tribulação de um pai de família” in: _____. **O pai de família e outros estudos**, pp. 22—28. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Street Angel (1928), by Frank Borzage (Full Movie). [s.l:s.n.], 2013. Publicado pelo canal Gabriel Coêlho. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cj6nUVPecxU>>

The Seventh Seal (1957) Ingmar Bergman | Max von Sydow | Bengt Ekerot. [s.l:s.n.], 2021. Publicado pelo canal Eldin Joseph. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AVjTOK4NG1M&t=687s>>

VOGL, Joseph. “Kafkas Komik” in: SCHERPE; WAGNER. **Kontinent Kafka**: Mosse-Lectures an der Humboldt-Universität zu Berlin. 1 ed. Berlin: Vorwerk 8, 2006

WEITZMAN, Erica. “Almost Necessary: Kafka’s Kantian Situation Comedy” in: **Modern Language Notes** 126, pp. 590—613. 1 ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2011.

WALLACE, David Foster. “Laughing with Kafka” in: **Log**, n°22, 2011, p. 47 — 50. Disponível em: www.jstor.org/stable/41765707. Acesso em: 05/04/2021.

ZUPANČIČ, Alenka. **The Odd One In: on comedy**. 1ed. Cambridge: MIT Press, 2008.