

Meio no sol, meio nas sombras

Em 2007, na Alemanha, um concurso para eleger a mais bela frase em língua alemã atribuiu à célebre abertura de *A Metamorfose (Die Verwandlung)* o segundo lugar¹. Não surpreende; amiúde se afirma que, em Kafka, a condensação, a precisão e a elegância da prosa são modelares, a ponto de o parágrafo inicial da novela aludida — aqui na tradução de Modesto Carone — ensejar com o mesmo sucesso um romance ou um conto, o argumento para uma peça de teatro ou um *lead* jornalístico:

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranqüilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras com couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas nervosas pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos. (KAFKA, 2003: 7)²

De acordo: um excelente ponto de partida. Mas talvez precisemos admitir que a escolha dessa frase é antes uma consequência da grande popularidade do prosador do que causa dela. Há inícios soberbos em toda a literatura, simplesmente pela necessidade de se capturar o leitor; daí Umberto Eco (1994) analisar *Tristram Shandy*, de Sterne, *Sylvie*, de Nerval, *Pinóquio*, de Collodi e *Viagens de Gulliver*, de Swift, a partir do começo (o adjetivo inglês *catchy* descreve essa condição para que uma obra conquiste rapidamente). Com efeito, se é improvável que alguém abandone um livro graças a um exórdio pouco atraente, os livros que se relêem se apóiam solidamente no dano irreversível de uma sentença inicial. E, conquanto isso seja absolutamente óbvio, vemo-nos obrigados a repeti-lo: há muito de subjetivo em qualquer seleção. Deve haver, por conseguinte, outras razões para que um escritor seja tão influente e transite da citação pela música *pop* nos anos 80 do século passado aos pacotes turísticos para Praga

¹< http://www.welt.de/kultur/article1336326/Der_schoenste_erste_Satz_ist_von_Guenter_Grass.html >, 10/06/2008, 09:31.

² Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke, zum gänzlichen Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte. Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor den Augen. (KAFKA, 2006: 67)

e arredores³.

Borges testemunha, no famoso ensaio, que Kafka modifica todo o panorama literário anterior⁴, afirmando destarte tanto a relevância do autor como a mobilidade que caracteriza o cânone⁵. Convimos: em nossa época, essa instituição não deixou de ser problematizada; no entanto, independentemente do que pensemos dela — há matizes, desde a crença exaltada de Harold Bloom até a crítica dos grupos minoritários, demandando inclusões, revisões ou substituições; da relativização historicista de Hans Ulrich Gumbrecht à de Jonathan Culler, que vê mais potencial na reflexão sobre o embate que na obtenção de respostas definitivas⁶ —, tendo em vista os dois últimos séculos, Kafka goza de uma posição privilegiada. Podemos objetar se isso continuará ao longo do tempo, e seria oportuno observar que a distância que nos separa do escritor, que morreu em 1924 e só aporta no Brasil em 1947 (BRITO, 2007)⁷, é pequena, mas atualmente ele é — quer se questione, na equação, o indivíduo ou a legitimidade de “uma lista ou elenco de obras consideradas valiosas e dignas, por isso, de ser estudadas e comentadas” (SULLÀ, 1998: 11) — um autor canônico, o que se confirma por sua presença no discurso teórico e sua repercussão junto ao público.

Há quem se bata pela criatividade e originalidade do autor; excetuado o espinhoso de todos os conceitos e rótulos em questão, porém, muito dos conflitos e do temário de Kafka são partilhados com as correntes expressionistas ou o decadentismo, de forma que nos pareceria — está dito que isso não é senão uma opinião — mais proveitoso explorar as similaridades do escritor com as extravagâncias de Piranesi que com a obra de Munch e Kokoschka (entretanto isso vai longe: uma aquarela de Nolde me choca pela semelhança com Kafka; e mesmo Chagall nos traz de vez em quando o

³ *Prague, the City of Kafka* (<<http://www.goworldtravel.com/ex/aspx/articleGuid.5C673D32-CCC0-4792-9825-30A2C82D832D/xe/article.htm>>, 10/06/2008), por Nicholas J. Klenske.

⁴ BORGES. Kafka y sus precursores in *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1981. pp.107-109.

⁵ Segundo Wendell V. Harris, cada nova incorporação provoca uma reconfiguração do cânone. Consultar, para isso, La canonicidad in SULLÀ (org.), *El Canon Literario*. Madrid: ARCO/LIBROS, 1998.

⁶ Na mesma coletânea citada acima, discute-se, sob distintos pontos de vista, o cânone, sua validade e natureza.

⁷ Acreditava-se que o prosador teria chegado ao Brasil em meados da década de 50, mas Eduardo Manoel de Brito afirma que a revista paranaense *Joaquim*, editada por Dalton Trevisan, ofereceu muito antes não apenas traduções de Kafka mas também textos críticos sobre ele (dos 21 números da revista, 8 mencionavam-no). Ainda conforme o pesquisador, as primeiras leituras isoladas, a partir de traduções francesas, datariam de 1939 e teriam sido feitas em São Paulo, e o pioneiro a escrever sobre o autor de *O Processo* teria sido Otto Maria Carpeaux, em 1941. Como toda determinação de origem, porém, a questão é controversa e condicionada a registros documentais (que não necessariamente refletem os fatos). Sobre o assunto, cf. também BRITO, E. *Quando a ficção se confunde com a realidade: As obras In der Strafkolonie/Na Colônia Penal e Der Process/O Processo de Kafka como filtros perceptivos da ditadura civil-militar brasileira* (2006).

universo de um médico rural...)⁸.

É comum falar de uma “situação kafkiana”, associada à burocracia em um nível específico e ao insólito e inexplicável de forma geral. Os jornais, ponto de interseção entre a cultura letrada e a de massa e porta-vozes do consenso (embora não só), patenteiam o apelo do escritor, que aparece tanto em notícias de montagens teatrais, releituras e lançamentos de livros como em relatos cujo enfoque não é literário. Emblemática é, por exemplo, a matéria de Felipe Bächtold, publicada no dia 25 de junho de 2007, onde se lê: “No alvará, o juiz responsável, Antônio Fernandes de Oliveira, ironizou a situação, que classificou como ‘kafkiana’ — o adjetivo, relativo ao escritor Franz Kafka (1883-1924), evoca a obrigação de provar inocência sem a existência de nenhuma prova incriminatória.”⁹ Já o editorial “Kafka no laboratório”, publicado em 14 de janeiro de 2008, deduz do adjetivo a morosidade burocrática, desta vez prejudicando o acesso dos cientistas brasileiros a equipamentos, reagentes e materiais biológicos:

A proposta preserva a mentalidade kafkiana. Conflita com o artigo 3º do decreto ao manter a exigência de licença prévia de importação. Veda transporte como bagagem ou por firmas de encomendas expressas, recursos usados no mundo todo, mas permite correio convencional (que não trabalha com material perecível, como amostras biológicas). Não diferencia substâncias de uso humano das de uso animal¹⁰.

Todavia, Kafka não é um escritor “típico” e não se deveria negligenciar nele a versatilidade de invenção. Essa era uma reivindicação de Max Brod em 1959: “ele não é o poeta do pessimismo exclusivo, mas encontram-se nele também caminhos de esperança, caminhos de redenção, que tanto mais sutil, sincera e convincentemente cativam quanto mais raramente se mostram¹¹.” É o que Kathrin Rosenfield, em 22 de outubro de 2000, afirma no *Caderno Mais* da Folha de S. Paulo:

A obra que Kafka quis publicar oscila entre diferentes tons. Há aí uma melancolia suave e cândida e todo um *dégradé* para tonalidades mais sombrias e sádicas, para o horror das contaminações do corpo e da alma. A obra de Kafka seria muito menor e muito mais equilibrada se Max Brod tivesse respeitado a vontade do defunto, destruindo os papéis que Kafka não

⁸ Um dos muitos trabalhos que situam Kafka em seu panorama histórico-cultural é *Kafka in Context*, de John Hibberd.

⁹ <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u302049.shtml>>, 14/11/2007.

¹⁰ <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz1401200802.htm>>, 12/06/2008.

¹¹ “Nicht nur solche Stellen gibt es bei ihm, er ist nicht der Dichter des ausschließlichen Pessimismus, sondern es finden sich bei ihm auch Wege der Hoffnung, Wege der Erlösung, die um so subtiler, aufrichtiger, überzeugender locken, je seltener sie sich zeigen.” (BROD, 1959: 11)

julgava bons para a publicação. Quando se faz essa divisão, é possível perceber um equilíbrio de tonalidades. Não há apenas dor, sofrimento absurdo e desesperança. Há também os sentimentos da infância, daquelas pequenas sensações "ingênuas" e magníficas que se perdem com a idade¹².

Que se não nos reproche, assim, não tachar Kafka de “kafkiano”. O adjetivo, dicionarizado, será utilizado por nós apenas em sua acepção primeira, extraída do dicionário Houaiss da Língua Portuguesa: “relativo a Franz Kafka (1883-1924), escritor judeu de língua alemã nascido na cidade de Praga (pertencente, na época, ao Império Austro-húngaro e atualmente à República Tcheca) ou à sua obra”. Se o próprio escritor não costumava usar o termo para si, a não ser destacando o nome como legado paterno, hoje, todavia, quando Hermann Kafka só pode ser visto mediante o filho, parece-nos forçado repetir “kafkesco” ou “kafkaesco”¹³. Dizer “um drama shakespeariano” é uma coisa; dizer “um dilema hamletiano” é outra. Em um nível superficial, todos compreendemos o que seja uma “situação kafkiana”, mas, tendo em vista o conjunto da obra, a expressão não clarifica nada¹⁴. Sentencia ninguém menos que Walter Benjamin: “[é] mais fácil extrair conseqüências especulativas da edição póstuma das notas kafkianas do que esclarecer um único dos temas que despontam nos seus contos e novelas”. (1987: 42)

A investigação da formidável recorrência de Kafka na imprensa, malgrado seu interesse e relevância, escapa ao nosso escopo, mas reflete a extraordinária recepção do escritor.¹⁵ Ocorre com ele o que se passa com alguns autores (se um nome se fizer necessário, ponhamos Nelson Rodrigues): são citados, conhecidos, amados ou odiados, às vezes sem serem lidos. Dir-se-ia, embora Foucault (2001: 274), em *O que é um autor*, expressamente vete às cartas particulares o direito de possuir um “autor” e, de mais a mais, pareça negar aos ficcionistas, pelos exemplos propostos, o título de “fundadores de discursividade” (2001: 281), que Kafka corporifica a definição, pois, como estes, não é somente o autor de suas obras, mas alguém que erige a possibilidade

¹² < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2210200002.htm> >, 21/07/2008.

¹³ O sufixo, de resto, não tem o mesmo uso em alemão e em português. Palavras como *livresco*, *dantesco*, *grotresco*, *simiesco*, *pitoresco*, *popularesco* e quejandos têm carga informativa maior em português que as dotadas do sufixo alemão *-sche*, correntemente traduzido por *-iano*. Sobre características dos sufixos, Mário de Andrade (1998: 153) publicou no *Mundo Musical* uma interessante reflexão debatendo a lógica que teria determinado que o nosso nome pátrio utilizasse o sufixo *-eiro* em detrimento de *-iano* ou *-ense*.

¹⁴ Para uma opinião contrastante a propósito dos adjetivos *kafkaesco*, *kafkesco* e *kafkiano*, contudo, cf. a nota 11 da tradução de Marcelo Backes à *Carta ao Pai*; para uma gênese do termo, consultar a tese de doutorado de Eduardo Manoel de Brito, mencionada na nota 7.

¹⁵ Sobre a acolhida brasileira de Kafka, ver NOGUEIRA, *A Recepção de Franz Kafka em periódicos cariocas e paulistas*: 1941-1983.

de existência de outros produtos textuais e institui uma regra de formação de novos textos.

Conforme o dispositivo de Foucault, assim, existem quatro características imbricadas na *função-autor*: primeiramente, liga-se ao sistema institucional que determina e articula os discursos; em segundo lugar, não se exerce de maneira uniforme e com a mesma forma em todos os discursos em toda as épocas e em todas as culturas; em terceiro, não se define pela atribuição espontânea de um discurso a seu produtor, mas por operações específicas e complexas; finalmente, não remete pura e simplesmente a uma individualidade empírica, pois pode dar lugar, simultaneamente, a muitos “egos”, a muitas posições-sujeito que diferentes classes de indivíduos podem vir a ocupar (HANSEN, 1992: 37).

Em *Metamorfoses de Kafka*, o pesquisador Celso Cruz, estudando as diferentes representações gráficas das variadas edições de *A Metamorfose*, justifica a escolha por essa já ser “uma obra pertencente ao cânone da literatura mundial”. (2007: 32) Com um corpus de 21 edições diferentes e entregando-se exclusivamente à análise dos paratextos (capa, contracapa, orelha), Cruz percorre as graduais modificações que a imagem do escritor sofreu ao longo do tempo, da publicação de luxo com baixa tiragem — e aqui podemos nos lembrar do Kafé Kafka de Erico Verissimo¹⁶ — às coleções de bolso, populares ou universitárias (sendo o critério para distinguir estas daquelas o salvo-conduto acadêmico, geralmente em forma de prefácios, posfácios, notas e comentários). Assim, embora as características da primeira edição da novela indicassem a busca por um público intelectualizado e restrito, rapidamente o autor perde o prenome — indício de que seu sobrenome já é garante suficiente — e começa a figurar no catálogo de diversas editoras (2007: 70).

Capítulo — ou dissertação — à parte seria investigar a presença da voz do escritor em uma miríade de outros, principalmente os latino-americanos Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Ricardo Piglia, Gabriel García Márquez, Augusto Monterroso e os brasileiros Murilo Mendes (1980: 239, 261 e 86), José J. Veiga, Murilo Rubião, Ignácio de Loyola Brandão, Moacyr Scliar¹⁷, Aníbal Machado¹⁸, com homenagens esporádicas como a de Carlos Drummond de Andrade¹⁹; e além disso,

¹⁶ Seletos de literatos, apresentado no cap. LXXXVII da segunda parte de *Incidente em Antares*, para quem “em matéria de literatura, fora de Kafka, Joyce e Proust não havia salvação” (1994: 454).

¹⁷ A respeito, conferir a entrevista do escritor gaúcho à Revista *Cult*.

¹⁸ Particularmente *Cadernos de João*, com peças como “O Infra-desespero”, “Ponte de Mão Única”, “Ladeira das interrogações”, “Topografia da Insônia” e várias outras. (Cf. MACHADO, 2002)

¹⁹ Afonso Romano de Santana indica os poemas “José” e “K.” em um mesmo contexto, o que nos leva a pensar, naturalmente, no protagonista de *O Processo*. (SANT’ANNA, 2002: 118) No primeiro caso,

W. H. Auden²⁰, Samuel Beckett, Walter Benjamin, Agustina Bessa-Luís, Bertolt Brecht, André Breton, Italo Calvino, Albert Camus, Elias Canetti, J. M. Coetzee, Friedrich Dürrenmatt, Peter Handke, Eugène Ionesco, Milan Kundera, Robert Musil, Vladimir Nabokov, George Orwell, Harold Pinter, Rainer Maria Rilke, Philip Roth, Jean-Paul Sartre...

Voltemo-nos para a influência que Kafka exerceu sobre outros. Durante os seis primeiros anos depois de sua morte, Kafka foi quase desconhecido fora do seu *milieu*, mas por volta de 1937 Max Brod podia dizer que “as vozes de Hugh Walpole, Huxley, Bennett, André Gide, Hermann Hesse, Buber, Thomas Mann, Heinrich Mann, Werfel e muitos outros em alemão, francês, holandês, tcheco, polonês, italiano e hebraico, na Inglaterra e na América, uniram-se para explicar a importância de Kafka, e as obras dele surgiram em todas essas línguas e despertaram admiração.”²¹

Conquanto a *Literatura Universal do Século XX: principais correntes* de Miklós Szabolcsi não seja uma enciclopédia e dela se depreenda que Kafka não se inclui entre as leituras diletas do autor²², o escritor tcheco é considerado, ali, um “fenômeno cósmico da literatura universal” (1990: 49) e um “grande sintetizador”, como Marcel Proust e o poeta húngaro Endre Ady, morto em 1919 (1990: 46). No índice remissivo, Kafka é também o autor mais presente, superando em número de ocorrências (16) Freud (10), Dostoiévski (9), Brecht (8), Nietzsche e Breton (6), Maiakovski, Sartre (5), Joyce, Pasolini, Picasso (4) e outros avatares do século. Na esteira de Borges, do ponto de vista da obra em questão, quem precedeu Kafka necessariamente o pressagia; quem lhe é posterior, sofreu influência. Segundo Szabolcsi, o rol das manifestações artísticas em débito para com Kafka abrange a “literatura do terror e do sobressalto”, a poética do absurdo, a neovanguarda latino-americana, o existencialismo, o *nouveau-roman*, a poesia concreta (1990: 172). Roberto de Souza Causo pontua ainda a atração que o escritor exerce e avalia os resultados em *As vidas alternativas de K.*, resenha publicada em dossiê da Revista *CULT* dedicado exclusivamente ao autor:

quando se fala de “uma letra perdida/no palor da estalagem” (DRUMMOND, 2002: 692), a citação é velada mas possível; no outro poema, as relações são mais tênues, embora ainda promissoras.

²⁰ Sobre a recepção de Kafka na Inglaterra, ver NEUMEYER, *Kafka and England* e ACKERMANN, *A History of Critical Writing on Franz Kafka*. Os dois artigos, respectivamente de 1950 e 1967, estão desatualizados, mas Ackermann, a despeito de considerar Buenos Aires a capital do Brasil, tem o mérito de mapear os primeiros textos sobre o escritor na Alemanha.

²¹ “Let us turn now to the influence Kafka exerted on others. For the first six years after his death, Kafka was almost unknown outside his milieu, but by 1937 Max Brod was able to say that “the voices of Hugh Walpole, Huxley, Bennett, André Gide, Hermann Hesse, Buber, Thomas Mann, Heinrich Mann, Werfel, and many others in German, French, Dutch, Czech, Polish, Italian, and Hebrew, in England and America, united in explaining Kafka’s importance, and that his work have appeared in all these languages and awakened admiration.” (NEUMEYER, 1967: 631)

²² “Comparado a Proust, Kafka é seco, abafado, insosso e sem música”, diz à pág. 48 da *Literatura Universal do Século XX* o teórico húngaro (afirmação que, aliás, tentaremos refutar).

As apropriações de Kafka pela ficção literária ou pela ficção científica, pelos admiradores da alta cultura ou os da cultura pop têm sempre dois gumes: por um lado, a repetição e o uso dessa abordagem sem a mesma densidade e brilho (como é tão comum na literatura brasileira contemporânea) sugere o desgaste e o esvaziamento; por outro, livros como *Kafka americana*, mesmo com o conteúdo de homenagem explícito, provam que a visão que Kafka deu à experiência da vida moderna ainda está valendo. (CAUSO, 2000: 57)

Deixemos de lado as peças de teatro, filmes²³, fotografias e pinturas²⁴, esculturas e músicas fomentados por Kafka (no *Google*, as referências atingem a casa das dezenas de milhões; no *You Tube*, são mais de 1700); se até agora denunciarmos sua onipresença nos meios de comunicação de massa e a força de sua influência sob uma diversidade de intelectos, épocas e nacionalidades, nem por isso ignoramos que um dos fatores que mais concorre para a canonicidade do escritor foi a sua adoção pela academia.

Em *A literatura alemã nos trópicos: uma aclimação do cânone nas universidades brasileiras* (2005), Claudia Dornbusch trata dos programas universitários nacionais de Língua e Literatura Alemã (UFPA, UFBA, UFMG, UFF, UFRJ, USP, UNESP — Assis e Araraquara, UFPR, UFSC, UFRGS: as universidades sublinhadas incluem Kafka nas ementas de suas disciplinas). No *corpus* observado, a presença do

²³ *Der Prozeß*, Georg Wilhelm Pabst, estrelando Max Brod (Áustria, 1948); *The Trial*, de Orson Welles (França/ BRD/Itália, 1963); *De Grafbewaker* (Holanda, 1965), baseado em *Der Gruftwächter*; *Dramenfragment*, de Harry Kümel; *Das Schloß* (BRD, 1968), de Rudolf Noelte; *La colonia penal*, (Chile, 1970), de Raúl Ruiz; *The Trials of Franz Kafka* (Inglaterra, 1973), produzido por Harold Mantell; *Metamorphosis* (Tchecoslováquia, 1975), de Jan Nemeč; *Förvandlingen*, (*Die Verwandlung*, Suécia, 1976), de Ivo Dvořák; *The Metamorphosis of Mr. Samsa*, (Canadá, 1977), de Caroline Leaf; *Bratrovražda*, (*Ein Brudermord*, Tchecoslováquia, 1977), de Miroslav Janek; *Ein Brudermord* (Inglaterra, 1981), animação dos irmãos Stephen e Timothy Quay; *Die Klassenverhältnisse* (nach “Amerika”, França/BRD, 1984), de Jean-Marie Straub e Daniëlle Huillet; *Linna*, (*Das Schloß*, Finlândia, 1986), de Jaako Pakkasvirta; *Metamorphosis*, (*Die Verwandlung*, filme para tv; Inglaterra, 1987), de Jim Goddard; *Los Amores de Kafka* (Argentina, 1988), de Beda Docampo Feijóo; *Franz Kafka's 'The Trial'* (EUA, 1988), de David Thomas; *Kafka* (EUA/França, 1991), de Steven Soderbergh; *Kafka* (França, 1992), vídeo experimental de Zbigniew Rybczynski; *The Trial* (Inglaterra, 1993), de David Hugh Jones; *Zamok*, (*Das Schloß*, Rússia/Alemanha/França, 1994), de Aleksei Balabanov; *Spivachka Zhosefina i myshachyj narod* (*Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, Ucrânia, 1994), de Sergei Maslobojshchikov; *Amerika* (Tchecoslováquia, 1994), de Vladimir Michalek; *Das Schloß*, (filme para tv, Alemanha/Áustria, 1997), de Michael Haneke; *The Sickroom*, (Canadá, 1998), de Serge Marcotte; os documentários para tv *Franz Kafka, Lettres à Felice et à Milena* (França, 2002), de Robert Bober, e *Ich stelle mich noch einmal vor: Ich heisse Franz Kafka* (Alemanha, 2004), de Peter Zurek. Essa filmografia está disponível no site da Universidade de Bonn (<http://www.kafka.uni-bonn.de/cgi-bin/kafka?Rubrik=filme>). Cf. também o artigo de Brady e Huges, “Kafka adapted to film” na coletânea organizada por Julian Preece.

²⁴ Benjamin se ocupara da imagem do pequeno Franz em *Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte*. De fato, há várias fotografias de Kafka, assim como recriações delas pelas artes gráficas e visuais. Bluma Goldstein fez em 2000 uma crítica negativa do retrato de Kafka em *Ten Portraits of Jews of the Twentieth Century* (1980), de Andy Warhol. Outros artistas que se interessaram pela obra ou pela figura de Kafka, ele mesmo um desenhista contumaz: Yosl Bergnes, Robert Crumb, Friedrich Feigl, Pavel Schmidt, Moishe Smith, à parte os ilustradores da obra do escritor tcheco (Peter Kuper, por exemplo, inspirou a dissertação de mestrado de Lielson Zeni, na UFPR: *A metamorfose da linguagem: análise de “A Metamorfose” em Quadrinhos*).

nosso escritor não é de pouca monta. A leitura de Kafka também integra os currículos de Letras da Nigéria, do Senegal, país em que o alemão é ensinado na escola secundária, e da Turquia, onde 90% dos estudantes de Germanística são filhos de trabalhadores turcos que viveram na Alemanha e retornaram à pátria. (2005: 101)

De acordo com a estudiosa, os critérios para eleição dos autores levam em conta a facilidade do texto para um leitor estrangeiro, a representatividade do autor elegido na cultura alemã e num cânone universal, o gênero literário (nota-se um predomínio da prosa, sobretudo de contos e teatro), a proximidade temporal em relação ao leitor ou à história do povo e sua experiência cotidiana, a existência de traduções.

No cânone da literatura alemã que propõe para o Brasil, a pesquisadora toma como critérios 1. obras matrizes; 2. a acessibilidade lingüística do texto original; 3. relação leitor brasileiro x obra alemã; 4. multimedialidade; 5. interdisciplinaridade; 6 diálogo inter-épocas. Sem incorrer na suspeita de parcialidade, Kafka poderia pertencer a cinco dessas categorias: a acessibilidade, mediante as narrativas curtas, defendida por Dornbusch e ainda: a relação leitor do país de chegada x contexto de origem, nas influências conscientes — paródias, homenagens, releituras, reescritas — ou inconscientes, bem como nas traduções e adaptações para teatro; a multimedialidade (filmes, pinturas, animações e composições musicais); a interdisciplinaridade, com respaldo na definição que “inclu[i] obras de autores que adotam uma perspectiva metalingüística do seu fazer literário, estabelecendo um diálogo histórico-filosófico com a época em que se inserem, a partir do qual criam padrões e discutem teorias que vão além de seu tempo” (DORNBUSCH, 2005: 128); o diálogo inter-épocas, pelo jogo que Kafka instaura não só com o *Bildungsroman*, o romance picaresco e o realista²⁵, mas com a fábula de extração clássica e germânica (Lessing e Herder), parábolas e alegorias, a literatura de viagem²⁶, aforismos filosóficos, contos de fada, crônicas, diários e

²⁵ Focalizando *O Desaparecido/ Der Verschollene*, buscar LAGES, *A Jornada descendente de Franz Kafka*: “Não só é o romance o gênero das duplicidades por excelência; o romance de Kafka dialoga, subvertendo-os sempre, com subgêneros dentro do gênero: com o romance picaresco, originalmente de tradição espanhola, próximo das próprias origens, e com o romance de formação por excelência, o goetheano *Wilhelm Meister*, num movimento que evidencia uma tensão entre a própria tradição, familiar, de língua alemã, e tradições estrangeiras.” (2000: 52)

²⁶ Para a importância das viagens em Kafka, cf. *Kafka's Travels: Exoticism, Colonialism, and the Traffic of Writing*, de John Zilcosky. Esse livro, ao qual só tivemos acesso depois da redação deste trabalho, graças à generosa sugestão da professora Susana K. Lages, tem com nossa pesquisa uma série de elementos em comum. Tendo lido a obra posteriormente, contudo, aproveitamos para incorporar algumas de suas importantes ponderações.

correspondências de autores queridos (Goethe, Grillparzer, Dostoiévski, Flaubert, Kleist²⁷).

Todavia, dominar a crescente e numerosa bibliografia sobre o autor é empresa gigantesca e impossível, posto que o alentado empreendedor seja seletivo. Isso porque a babélica torre se expande exponencialmente, ramifica-se, lança tentáculos aqui e ali, nas mais diversas áreas e nos mais longínquos países. “Biografias de Kafka desenvolveram sua própria biografia”, diz James Rolleston, em resenha a *Franz Kafka: Ein Schriftstellerleben. Die Geschichte seiner Veröffentlichungen*, de Joachim Unseld (1986: 722), o que Anthony Northey confirma, em *Myths and realities in Kafka biography* (2002). No artigo, o autor analisa várias biografias do escritor, almejando ao que cada uma delas, isoladamente, pretendeu: depurar o material existente dos equívocos. Northey refuta *Die Aeroplane in Brescia (Aeroplanos em Bréscia)* como o primeiro relato em alemão descrevendo um vôo de avião, ratifica a idade correta de Dora Diamant, apura inverdades no tratamento dado a Julie Wohryzek e questiona a imagem do escritor como um santo ou como um manipulador. Mais ainda, ele identifica Kafka como o criador, não obstante involuntário, de outros mitos, como a propagada divisão de tarefas, em sua natureza, do leão e da gralha, respectivamente a herança materna (Löwy) e paterna (Kafka). Com alguma ironia, Northey alerta que nem só de livros vive o pesquisador: “acadêmicos, talvez porque o seu *métier* são os livros, têm uma predileção por esquadrinhar fontes na palavra — literária ou filosófica — mais que nas pessoas e nos eventos²⁸” Mas também ele — não sucumbimos todos? — peca ao restringir interpretações literárias em favor de evidências biográficas e históricas. Isbary, nome do garçom do hotel Ocidental (reminiscências no Conde de West-West?) em *Der Verschollene (O Desaparecido)* pode ter sido inspirado na firma têxtil Hlawatsch & Isbary (2002, 195), mas isso não nos deve cegar para possibilidade alguma. Kafka é cuidadoso nesse e em outros aspectos²⁹.

²⁷ Cf., a respeito, artigo de Eduardo Manoel de Brito (2007).

²⁸ “Scholars, perhaps because their *métier* is books, have a predilection for ferreting out sources in the word — literary or philosophical — rather than in people and events.” (NORTHEY, 2002: 194)

²⁹ Observemos o nome de dois personagens de *O Castelo*, Sortini e Sordini, o primeiro dos quais Amália rejeita, selando a proscricção da família inteira. Em latim, *sordis*, genitivo de *sordes*, significa “sujidade, imundície, porcaria, miséria, avareza, mancha, ignomínia, torpeza, infâmia”, de onde nos vem *sórdido*: *sortis*, genitivo de *sors*, corresponde a “sorte, quinhão, partilha, acaso, resultado”. Evoquemos ainda o *sordo* italiano e o *sortir* francês: nem sempre será necessário ou viável provar o que Kafka tinha em mente: contudo a informação faz sentido no texto. Nomes são sempre um aspecto importante na obra literária e sua composição pode se dar como a de um fóssil: em sedimentos, acumulando significados, em momentos diferentes, ao longo do processo criativo.

No âmbito da crítica, portanto, são várias interpretações para a obra de nosso autor: Anatol Rosenfeld aponta uma médica, uma psicanalítica, a que liga o escritor ao surrealismo, a religiosa, a existencialista, a histórico-política, a judaica e judaico-sionista, a psicossocial. Poderíamos acrescentar as leituras teológica, jurídica e filosófica. Então seríamos prontamente categorizados na nona categoria,

as interpretações ecléticas que, nutrindo-se das mencionadas e de outras, transformam Kafka em súplica mítica de todos os problemas, conflitos, desesperos, grandezas e vícios do nosso tempo. Vê-se que esses intérpretes se perdem num verdadeiro cipó de contradições, à semelhança dos próprios heróis frustrados de Kafka. (ROSENFELD: 1994: 37)

Não se é acolhido nessa respeitável tertúlia sem um longo caminho. É, ademais, dificultoso propor algo novo a respeito de um autor tão discutido. O volume de trabalhos sobre Kafka é assustador e, a modo de pedido de desculpas, não seria mau recorrer à formulação de Costa Lima:

Este estado de coisas é lembrado para que se declare o propósito desta abordagem: não se pretende abrir uma nova filial na poderosa indústria que garante aos intérpretes o posto de gerentes. Para sequer ousá-lo, seria prudente conhecer-se a rede já montada e, pelo acesso ao acervo crítico que não cessa de crescer, escolher o lugar propício. Ora, não lidamos com mais que uma pequena parcela do tesouro crítico. (1993: 20)

Entretanto, o interesse pela obra de Kafka — que, está dito, não é, em absoluto, raridade — sofre, no ambiente universitário, a imposição de questões acadêmicas: se ser conhecido e apreciado pelo leitor leigo e especializado assegura que, no senso comum e na mídia, Kafka figure entre os clássicos, é próprio da universidade desconfiar das unanimidades e colocá-las à prova.

Para Frank Kermode, em relação ao religioso, o cânone acadêmico é provisório e condicionado historicamente. Também a abertura para as modificações é maior e “[a] intrusão de uma obra nova (...) comporta normalmente alguma mudança no saber usual da instituição no que se refere aos procedimentos hermenêuticos possíveis”. (1998: 107) Pozuelo Yvancos, apoiado em Iuri Lotman, é ainda mais contundente:

Todo cânone então, é histórico e positivo, se constitui como resultado de uma teoria e se dá quando tal teoria retira um sentido forte de sua autoconstituição frente aos outros textos que permanecem fora. Isso gera (...) uma forte dependência entre cânone e reflexão metateórica e um certo sentido especular entre o cânone e os textos teóricos de uma dada cultura.³⁰

³⁰ “Todo canon, entonces, es histórico y positivo, se constituye como resultado de una teoría y se da cuando tal teoría cobra un sentido fuerte de su autoconstitución frente a los otros textos que permanecen fuera. Ello genera (...) una fuerte dependencia entre canon y reflexión metateórica y un cierto sentido

Para prová-lo, sugerimos que, sem entrar no mérito das ponderações de cada estudioso, veja-se o anexo 4, onde apresentamos, coletadas à medida que nos surgiam pela frente, algumas alusões a Kafka em textos de crítica, história e teoria literária. Tinha razão Roberto Schwarz(1987: 140): “um bom romance é de fato um acontecimento para a teoria”.

Muito bem; nossa tarefa aqui não será a de questionar o cânone ou a inclusão de Kafka entre os cem autores mais importantes do século, mas se relaciona com ambas as coisas, porque o que nos engajou foi encontrar, naquilo que Rosenfeld chama, no trecho citado anteriormente, de “cipoal de contradições”, uma trilha comparativamente pouco freqüentada, um texto marginal no cânone kafkiano, uma floresta ainda coberta de sombras a despeito de sua natureza aprazível.

Usando uma metáfora criada por Jorge Luis Borges (...), um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção. (ECO, 1994: 12)³¹

Sem nos intimidarmos, portanto, contornemos, no confronto com a colossal bibliografia secundária, o previsível abatimento inicial, que não condiz com a missão do pesquisador, ciente do caráter compartimentado e imperfeito do conhecimento. (E de nada vale argumentar com apaixonados: a concorrência costuma gerar mais empenho.) O que sustenta, pois, nossa investigação ou o que poderia, em meio à profusão de leituras já existente, torná-la válida?

Três razões. *Primo*, a eleição recair sobre uma parte da obra de Kafka menos estudada, a sua correspondência. Em segundo lugar, o fato de se tomar da

especular entre canon y textos teóricos de una cultura dada.” (YVANCOS, 1998: 228-229)

³¹ A exuberância da vegetação, a variedade de espécies, a interdependência de uma planta em relação a outra, tudo quadra ao universo literário, um espaço propício ao devaneio e onde os riscos de se perder são mais atraentes que a fidelidade a um só texto. A vocação de leitor condena a *errar* entre livros por toda a vida, de modo geral, alegremente. Não é à toa que as antologias foram chamadas de bosque, flora, silva, selva, horto, floresta, jardim (e a metáfora, de Dante a Pessoa, conhece tantos rostos como o número de livros no mundo...) e Walter Benjamin fale, na *Tarefa do Tradutor*, de uma “Bergwald der Sprache” (“floresta montanhosa da língua”). Segundo Jacques Le Goff, a floresta surgiu, no Ocidente Medieval, como alternativa para os eremitas que, diferentemente dos monges orientais, não contavam com o ermo arenoso ou escarpado. Mais conforme à geografia européia, ela era um cenário tão propício ao recolhimento quanto as vastidões desérticas. De fato, “[a] mais antiga atestação conhecida do termo associa por outro lado a ideia de floresta à ideia de solidão.” (1983: 47) O historiador ressalta o significado jurídico de *floresta*, derivado de *silva forestis* (“uma selva que depende do tribunal, *forum*, do rei”). Autran Dourado, em *Proposições sobre o Labirinto*, retoma a prudência que zelou pelo ocultamento, na noção de labirinto, não só da presença dos jovens e do monstro, mas também da sua condição inicial de jardim. (1974: 10). Tudo isso, se não explica por inteiro a afeição de Kafka pelo mundo labiríntico e pela correspondente alemã de *floresta* (*Wald*), ao menos lhes dá um sabor especial. A imagética vegetal também é encontrada em Brentano (cf. BOHRER, 1987: 64, 69, 71, 113, 171 etc.).

correspondência (a qual não se diferencia, em qualidade e no que desvela, da produção ficcional propriamente dita³²), já pouco conhecida e estudada no Brasil, as *Cartas a Milena*, no contexto do cânone kafkiano, como dissemos, uma obra menor. O terceiro motivo, enfim, desdobramento desse aspecto, é a circunstância de se tratar de um texto sem tradução integral em português, que valeria conhecer mais de perto pelos atributos estéticos, além dos *insights* teóricos relativos à escrita e, ainda, rudimentos de uma teoria da tradução. Nas *Cartas a Milena* encontramos ponderações sobre o judaísmo e judeidade que não têm lugar nas *Cartas a Felice*.

Mark Anderson, um dos poucos a se interessar pelas *Cartas a Milena* enquanto objeto literário³³, faz uma revisão crítica da atitude predominante na bibliografia concernente à correspondência, com conclusões nada animadoras:

Elas [as cartas] são válidas pela informação sobre Kafka e seu trabalho, não por elas mesmas e não como um todo. Elas não se relacionam umas com as outras mas a outros eventos e escritos do mesmo período. Elas não constituem o objeto de interpretação mas os meios para interpretar alguma outra coisa. O significado delas como um texto isolado, diacrítico, sua forma estética própria, o desenvolvimento de metáforas, imagens e temas através das cartas — essas questões estiveram conspicuamente ausentes na indústria menor constituída pela pesquisa de Kafka. Como resultado, as *Cartas a Milena* permaneceram largamente ininterpretadas, embora amplamente lidas ou citadas. Porque na raiz de sua não-recepção está a arraigada assunção crítica de que as cartas privadas de um autor não pertencem ao cânone de seus trabalhos literários e interpretáveis. Interessantes, sim, importantes, sim, mas ao fim “meramente” documentos históricos e autobiográficos secundários para a *oeuvre* estética propriamente dita, no caso de Kafka, os romances e as *Erzählungen*³⁴.

³²“With regard to Kafka one can observe the beginnings of a breakdown in the formerly rigid critical distinction between his work and life, his literary and his “private” texts. The studies of Maurice Blanchot, Felix Guattari and Giles Deleuze, Elias Canetti and others, although widely divergent in nature, share a willingness to treat Kafka's letters and diaries as not essentially different from or requiring different modes of analysis than the ‘literary’ works proper.” (ANDERSON, 1983: 385)

³³ *Ahasver und Kafka*, obra de Lovis M. Wambach que focaliza na obra de Kafka o anti-semitismo e a figura de Ahasverus, o judeu errante — que o leitor brasileiro encontra em pelo menos duas referências, Castro Alves (*Ahasverus e o gênio*, 1868) e Machado de Assis (*Ahasverus — Viver!*, 1886) —, é, apesar de um certo esquematismo e da animosidade contra o cristianismo, um estudo onde as *Cartas a Milena* são centrais, por tematizarem a questão judaica na perspectiva do escritor tcheco (com efeito, esse é outro aspecto ausente nas *Cartas a Felice*). Digna de menção é a identificação dos motivos em que a obra de Kafka organizar-se-ia: o feroz caçador, a viagem eterna, Prometeu e a punição desproporcional ao crime.

³⁴ “They are valuable for information about Kafka and his work, not for themselves and not as a whole. They are not related to one another but to other events and writings of the same period. They do not constitute the object of interpretation but the means to interpret someone or something else. Their meaning as a single, diacritical text, their own aesthetic form, the development of metaphors, images and themes throughout the letters—these questions have been conspicuously absent in the minor industry constituted by Kafka research. As a result the *Briefe an Milena* have remained largely uninterpreted, however widely read or quoted. For at the root of their non-reception is the deep-seated critical assumption that an author's private letters do not belong in the canon of his literary, interpretable works. Interesting, yes, important, yes, but in the end “merely” historical, autobiographical documents secondary to the aesthetic *oeuvre* proper, in Kafka's case, the novels and *Erzählungen*.” (1983: 383-384)

À primeira vista um apanhado das palavras mais freqüentes nas *Cartas a Milena* não traz novidades ao vocabulário usual do gênero: lembrar, esquecer, perguntar, responder, escrever, ler, eu, a senhora, tu. Há, todavia, mais: pensamentos sobre literatura, língua e cultura; repetição de imagens recorrentes; descrições, dados biográficos, auto-retratos e opiniões; narrativas; humor, riso e jogo. Identificamos uma relativa ausência dos clichês amorosos que esperaríamos de uma correspondência dessa natureza e um surpreendente descaso por questões do dia-a-dia. Talvez seja isso o afeto: ausência de assunto formal e de conteúdo, mas transbordamento do sentir³⁵. A obsessão pela compreensão através da escrita eclipsa, frequentemente, esforços concretos que talvez se mostrassem mais eficazes para solucionar problemas, mas oferece o ensejo de uma comunicação de sofisticação incomum. Por tudo isso, acrescido o fato de que a intimidade alheia é sempre um terreno cobiçado (a respeito, cf. a nota 51, com parecer do semiótico Umberto Eco), a correspondência se revela digna de interesse.

Em *Cartas a Milena*, as mais belas cartas de amor de nosso século, as quais não deveríamos desconhecer, o autor retorna sem cessar à impossibilidade de atingir a felicidade de expressão, ao empreendimento desmesurado do escritor que deve redescobrir a linguagem anterior ao pecado, que os clichês ainda não esgotaram, e anterior à dissipação irrefletida e vazia de qualquer conteúdo. Posto em cheque (sic), na sua vida como na de seu ambiente, pela multiplicidade de línguas à sua disposição (checo, alemão, hebraico, iídiche), Kafka era, por isso mesmo, capaz de captar de fora o próprio ato de fala. Seu ouvido, mais humilde e mais sensível que o de outros homens, surpreendeu no coração da Europa o tumulto de um jargão de morte, não de uma maneira vaga e alegórica, mas com a precisão de uma profecia. (VOGT³⁶)

Kafka é tanto um “campeão da epistolaridade desencantada” (DIAZ, 2002: 18) quanto um apaixonado escrevinhador de cartas; venha-nos em argumento a preclara *Carta ao Pai*, que, ao que tudo indica, gozava da estima do próprio escritor. Contudo sua vasta correspondência (dirigida a editores, amigos, familiares, relacionamentos amorosos e até a desconhecidos, a quem ele vira umas poucas vezes) tem em geral uma contribuição importante. Além de Felice Bauer e Milena Jesenská, relacionamentos mais duradouros, publicaram-se também as cartas a algumas outras mulheres, como

³⁵ Roland Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso*, considera a carta emblemática de uma “dialética particular (...), ao mesmo tempo vazia (codificada) e expressiva (cheia de vontade de significar o desejo)”. De acordo com o crítico, a carta é um esforço deliberado para suspender o esquecimento de outrem que se lhe impusera momentaneamente (1981: 32).

³⁶ <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/pb201199.htm>>, 07/11/2008. *Três fragmentos para repudiar a violência*.

Hedwig Weiler, Grete Bloch e Minze Eisner e, evidentemente, cada conjunto constrói para o leitor uma imagem do receptor da mensagem e do seu emissor³⁷.

Ante tantas correspondentes, insinuou-se entrementes uma imagem de Kafka como um insensível e frívolo *don Juan*. Todavia, nem o empedernido libertino de Molière, criado em 1665, nem o Juan Tenorio de José Zorrilla (1844), que começa a peça escrevendo cartas de amor e amaldiçoando quem lhe perturba na tarefa, satisfazem como representação de Kafka. Na verdade, o *eu* das cartas assemelha-se ao mito em vários aspectos, todavia a psicologia dos personagens — veja-se que para nós se trata de fato de figuras fictícias, mesmo no caso do prosador — não é a mesma.

Há, com efeito, grandes diferenças, seja porque mudou o remetente, da juventude indômita à refletida madureza, seja porque ele era um egrégio escritor de cartas, sempre atento ao caráter de seus interlocutores. No que escreve a Felice, aplica-se o que Manning afirma do Don Juan de Pushkin: devemos considerá-lo “não como um alegre enganador arruinando deliberadamente as mulheres que o atraem, mas um jovem que é sincero no momento em que fala, apesar do quão variável ele possa ser em seus sentimentos³⁸”. Está claro, porém, que o Kafka das *Cartas a Milena (Briefe an Milena)* não é um adolescente; pelo contrário, trata-se de um homem experiente que tem de se haver com uma auto-consciência impiedosa e pouco indulgente. Por conseguinte, o que foi escrito a cada destinatária tem, positivamente, seu sortilégio, mas a leitura de uma não exime das outras.

A irmã mais querida, Ottilie, ternamente chamada de Ottlá, recebe de Kafka textos que se aproximam bastante da dicção usual. As metáforas comparecem, em geral, de forma clara e condigna ao contexto e, com elas, vêm preocupações cotidianas, comentários, confiança, perguntas e respostas diretas. Esse não é o tom das *Cartas a Milena (Briefe an Milena)*, enviadas à tradutora e jornalista Milena Jesenská, depuradas de referencialidade imediata e muitas vezes intencional e detalhadamente construídas de alto a baixo. Poder-se-ia dizer que não se escreve da mesma forma a uma irmã e a uma

³⁷ É o que propõe Elizabeth Boa: “As a stage in the process of reflection upon reflection, the letters illuminate motifs which in the fiction became signs. (...) Like the implied reader in fictions, letters too construct their addressees, but, if only because of answers from actual persons, the process of construction cannot have the freedom of diaries or fiction.” (1996: 45)

³⁸ “This same type of loving and lovable immaturity is found again and again in the poetry of Pushkin, for we must consider Don Juan not as a gay deceiver deliberately ruining the women who allure him but a young man who is sincere at the moment when he speaks, however changeable he may be in his feelings”; 1923: 482-483) A linha Pushkin-Kafka, que pode parecer disparatada, foi traçada, delicadamente, por Benjamin, que abre o ensaio em homenagem a Kafka, nos dez anos de sua morte, com uma anedota pushkiniana sobre Potemkin. (BENJAMIN, 1994: 137-164)

namorada. Seja; não é disso, porém, que se trata. As cartas a Milena distam grandemente das a Felice Bauer, com quem o escritor noivou duas vezes e a quem enviou cerca de 750 páginas abrangendo um período de cinco anos; essas cartas mereceram bastante atenção da crítica (*O Outro Processo*, de Elias Canetti, dedica-se somente a elas e este é tão-só um exemplo entre muitos). Elizabeth Boa concede que entre ambos florescesse um amor sem culpa (1996: 96), mas observa que,

Comparadas com os muitos detalhes da vida cotidiana nas cartas a Felice, as cartas a Milena carecem de material mundano e são mais literárias na sua densidade de figuras mitológicas. Esta é uma resposta a uma correspondente com interesses literários (...). As cartas a Milena sucedem o despertar de pequenas peças mitológicas com um sabor aforístico como *O Silêncio das Sereias* (1917) ou *Prometeu* (1918), e antecipam *O Castelo* com seu tantalizador estilo alegórico. *O Silêncio das Sereias* é um comentário codificado sobre as relações entre o escritor como herói e sua inspiração feminina.³⁹

Em uma de suas cartas, Kafka alega que só em tcheco se pode encontrar Milena inteira⁴⁰: a linguagem seria um caminho para chegar ao ser. Esse trecho demonstra também que, para o escritor, a língua original é indiscutivelmente a melhor via para se chegar ao texto. Essa informação não nos vem pelas diversas análises teóricas que se voltam para a importância da linguagem na obra de Kafka (Adorno, Alter, Deleuze e Guattari, Flusser, Heller etc), mas por um testemunho do próprio autor, cuja vocação para a teoria pode ser lida não só na serventia de sua obra para os teóricos, mas ainda na sua boa-vontade para a contemplação e a aplicabilidade do que ele escreve fora de seu contexto primitivo. Afinal, conforme Culler, “[u]ma característica do pensamento que se torna teoria é que ele oferece ‘lances notáveis’ que as pessoas podem usar ao pensar sobre outros tópicos”. (1999: 16) Kafka defenderá que só depois da morte de um autor sua obra começa a viver. É preciso tolerância e compaixão para com esse ser (historicamente determinado e contingente) que agoniza, com suas incongruências e fraquezas, pois em breve o que restará dele bastará:

³⁹ “Compared with the many details of everyday life in the letters to Felice, the letters to Milena lack mundane material and are more literary in their density of mythological figures. This is a response to a correspondent with literary interests, but is also in keeping with a stylistic shift in Kafka’s writing generally, evident from around 1917 and following the final break with Felice, which Ritchie Robertson suggests places Kafka in an aphoristic tradition. The letters to Milena follow in the wake of short mythological pieces with an aphoristic flavour such as *The silence of the sirens* (1917) or *Prometheus* (1918), and they anticipate *The castle* with its tantalizingly allegorical manner. *The silence of the sirens* (...) is a coded commentary on the relations between the writer as hero and his female inspiration.” (BOA, 1996: 98)

⁴⁰ Aber tschechisch wollte ich von Ihnen lesen, weil Sie ihm doch angehören, weil doch nur dort die ganze Milena ist (die Übersetzung bestätigt es) (BM, 1997: 9)

Isto se explica com minha teoria de que os escritores vivos possuem uma conexão vivente com seus livros. Pelo fato de existir, lutam a seu favor ou contra eles. A verdadeira vida independente do livro apenas começa depois da morte da pessoa, ou antes um tempo depois da morte, porque essas pessoas tão ansiosas continuam lutando um pouco pelo seu livro mesmo depois da sua morte. Mais tarde, porém, o livro fica só e pode confiar somente no vigor das batidas do seu coração⁴¹ (KAFKA, 1987: 210).

“Kafka não gostava de uma escritura que deixasse transparecer sua dimensão de artifício.” (MANDELBAUM, 2003: 161). O psicanalista Enrique Mandelbaum infere um algo expresso em um apontamento do dia 14 de janeiro de 1911 dos *Diários*, em que o escritor tcheco critica o romance *Eheleute (Esposos)* de Martin Beradt pelo manejo inábil da entrada repentina do autor em meio ao texto: “Também em Hamsun ocorre algo parecido, mas lá isso se dá tão naturalmente como os nós na madeira, aqui porém goteja na ação como um remédio da moda no açúcar.⁴²”

Nas cartas a Milena, Kafka nunca é livresco⁴³. Essa face muito característica de sua poética, escrita sem andaimes, mesmo quando existe um posicionamento teórico, não permite o doutoral na argumentação, apesar de pressentirmos estar aquele texto enraizado na tradição. Dessa forma, o resultado é contraditório: uma obra que parece dispensar ou ignorar tudo o que resvala das margens determinadas pela primeira e pela última sentenças e concomitantemente uma literatura que, em sua proposta de absoluta independência em relação à conjuntura externa, reverencia de modo contundente a técnica literária e a ênfase sobre a linguagem.

A única versão em português da correspondência, que se estendeu de 1920 a 1923, é de Torrieri Guimarães e reporta-se a duas traduções, em espanhol e francês, da primeira edição alemã de Willy Haas (1966), repleta de supressões e equívocos⁴⁴. Sem embargo, a coletânea oferece subsídios para o estudo da poética do escritor. Uma

⁴¹ Trad. de Torrieri Guimarães.

⁴² Roman "Eheleute" von Beradt. Viel schlechtes jüdisches. Ein plötzliches einförmiges neckisches Auftreten des Autors z. B. alle waren lustig, aber einer war da, der war nicht lustig oder da kommt ein Herr Stern (den wir bis in seine Romanknochen hinein schon kennen). Auch bei Hamsun gibt es ähnliches, aber dort ist es so natürlich wie die Knoten in Holz, hier aber tropft es in die Handlung wie eine Modemedizin auf Zucker. (T, 1990: 144-145)

⁴³ Cerimonioso, sim: comparem-se as cartas a Milena com, por exemplo, as de Graciliano Ramos a sua futura esposa: é chão, embora inspirado, o estilo do velho Graça. São tópicos comuns a comparação da mulher com uma criança (p. 96), a dificuldade de ser franco nas cartas (p. 97), a aflição pela ausência de notícias (p. 98), a alegria quando esse estado se desfaz (p. 101), a interferência, no trabalho, da imagem acariciada e acariciante (p. 103), o tom divertido e auto-crítico etc. No entanto, quando a esposa já se chama Heloisa de Medeiros Ramos, mas é carinhosamente tratada como “Dona Ló”, o alagoano, conhecido pela segura, torna-se prático, jamais indiferente, ao passo que Kafka, alheio, empresta às suas últimas cartas distância de se admirar.

⁴⁴ As cartas de Kafka a Milena não costumavam ser datadas; ademais, na primeira edição elas sofreram cortes devidos ao direito de personalidade, o que dificultou sobremaneira sua ordenação, consideravelmente alterada posteriormente.

análise sistemática das cartas, a partir do alemão, que se detivesse no texto e em seus recursos poéticos, críticos e retóricos, e as submetesse ao mesmo exame que as narrativas e os romances de Kafka — conquanto esses últimos não tenham podido ser aprovados no exigente crivo do seu criador e sua filiação a um gênero seja de tempos em tempos discutida⁴⁵ — seria empresa ainda inédita no Brasil.

Dora Diamant, a última companheira de Kafka, refere que, nos últimos meses de vida, ele costumava caminhar pelo parque Steglitz, em Berlim (apud LEMAIRE, 2006). Certo dia, tendo encontrado uma menina chorando, desconsolada com a perda de um brinquedo, diz à criança que recebera uma carta da boneca em questão, que havia viajado. Leva, no dia seguinte, a mensagem, escrita, naturalmente, por ele. A história nasce, cresce e toma corpo, até que, ao fim de alguns dias, a pequena, cativada, não sofre mais pelo acontecido. Esse acontecimento é representativo da opção do autor pela ficção como meio de vida, não em uma perspectiva material, mas na postura frente à realidade (que remonta a um mote poético antigo, registrado por exemplo na *Teogonia* de Hesíodo, qual seja, o poder consolador da musa⁴⁶); isso destaca, de resto, a importância das cartas em sua vida.

Não nos seduz, portanto, a tentação de proferir um julgamento definitivo do escritor ou decidir se ele amou verdadeiramente. Tampouco foi nossa motivação provar que as cartas constituem um romance ou se situam no mesmo patamar que a obra ficcional, mas simplesmente analisar um texto que, dentro do *corpus* kafkiano, não foi diretamente vertido para o português e não originou trabalhos de pesquisa extensos, embora pudesse, como tudo o que foi escrito por seu autor, merecer um olhar atento. Toda investigação parte de caminhos já traçados, especialmente em se tratando de um *monstro sagrado*.

⁴⁵ Para Benjamin, “os livros de Kafka não o são nunca, são narrativas” (“Kafkas Bücher sind das nie, sie sind Erzählungen”), informação que nos dá Freitas (2003: 189); Coutinho defenderá que “Kafka configurou a universalidade do seu tempo sob a forma da novela e não sob aquela do romance” (2005: 152 e sq.). De Benjamin não ousaríamos discordar, posto não estejamos de acordo; mas a proposta de Coutinho apresenta fragilidades, porque insiste em subsumir Kafka ao marxismo, quando o contrário, de um ponto de vista literário, seria provavelmente mais desejável. Não obstante a problematização em Kafka seja aspecto de relevo (em especial no que toca às confluências com outros gêneros literários), vale lembrar que o inacabamento de vários textos não é apenas uma escolha estética (como no romantismo de Jena), mas real inconclusão. Se não podemos aceitar que sejam fracassos de um ponto de vista artístico, trata-se, ainda, como Benjamin pontuou no ensaio “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”, de um fracasso (1994: 154); uma disputa em torno do gênero a que pertencem alguns fragmentos pode ser pouco frutífera.

⁴⁶ “Pelos Musas e pelo golpeante Apolo/há cantores e citaristas sobre a terra,/e por Zeus, reis. Feliz é quem as Musas/amam, doce de sua boca flui a voz./Se com angústia no ânimo recém-ferido/alguém aflito mirra o coração e se o cantor/servo das Musas hinea a glória dos antigos/e os venturosos Deuses que têm o Olimpo,/logo esquece os pesares e de nenhuma aflição/se lembra, já os desviaram os dons das Deusas.” (HESÍODO, 1991: vv. 95-104)

Nessa dissertação, buscamos analisar as *Cartas a Milena* em sua singularidade no conjunto do *corpus* kafkiano. Além de uma espécie de introdução, “Meio no sol, meio nas sombras”, o conjunto está dividido em três partes, subdivididas cada uma em duas subdivisões menores. Na primeira, “No caminho da verdade”, abordamos a afetividade, tentando localizar no texto marcas textuais do envolvimento do escritor com sua correspondente. São preponderantes, aqui, a corporeidade e a espacialidade, por meio das quais Kafka, “épistolier malgré lui” (DIAZ, 2002: 8), representa-se como alguém que demanda outro ser à distância, mas também cioso de cada segredo de si que o poeta confia à amada, cada retrato que ele lhe fornece e que, em troca, pinta daquela a quem dedica suas linhas, assim como a apresentação do feminino nas cartas. Em seguida, em “Carta e melancolia”, propõe-se o liame referido, cujo vínculo também com a poesia é escusado reiterar; verifica-se, ainda, que esse tema, tão assíduo nas narrativas e romances, também se faz presente nas cartas. Para isso, recorreremos, entre outras, às formulações do filósofo italiano Giorgio Agamben. Em “Um comportamento anti-musical”, a suposta amusicalidade de Kafka, proposta nas *Cartas a Milena*, é questionada tendo em vista a produção do escritor e os interstícios e meandros de sua argumentação. Concluindo, apresentamos nossas considerações finais no “Pós-escrito”, seguidas de informações que não julgamos pertinentes no corpo do texto, conquanto úteis, os anexos.

Alguns esclarecimentos. Kafka não facilita a vida do seu leitor: Benjamin, no fragmento N6, 2 das *Passagens*, descreve Michelet como “um autor que, não importa onde seja citado, faz o leitor esquecer o livro no qual aparece a citação.” (2006: 510) Porém o filósofo, leitor arguto de Kafka, é ele mesmo capaz de desencaminhar incautos. Isso vale para um bocado de teóricos e escritores. Foi necessário fugir ao colóquio com muitos dos grandes leitores do escritor tcheco; insuficiência, se bem que contingente, deliberada. Tentamos, por outro lado, não sobrecarregar o texto com dados que, amplamente difundidos, não representam novidade alguma. Abreviamos a referência de algumas obras de Kafka: *Briefe an Milena* (BM), *Tagebücher* (T) e *Nachgelassene Schrifte und Fragmente I e II* (NSF I e NSF II).

Sempre que possível, a literatura nos valeu na argumentação. Nossa intenção era, partindo da premissa de que Kafka é um escritor consciente, provar que ele lidava com superior competência com a tradição literária ou registrar como ele alimentou outras criações artísticas ou dialogou com elas, direta ou indiretamente.

As traduções dos textos em língua estrangeira, salvo quando explicitado em contrário, são de nossa responsabilidade, mas importa notar que não existe nelas a menor pretensão literária, tão-somente funcionais que são. Todavia, para minorar os equívocos sem desatender à deferência devida à língua portuguesa, optamos por aduzir o original em notas. No caso das *Cartas a Milena* a inexistência de uma tradução direta atiçou-nos o ímpeto tradutório. Mas é sem pejo que reconhecemos o nosso fiasco em transpô-las convenientemente; esse *mea-culpa* tem um lado festivo, a saber, a assunção de que não temos em mãos um texto pobre.

Apesar de, no Brasil, Modesto Carone ser o mais conhecido a traduzir Kafka diretamente do alemão (mormente porque tomou para si o encargo de verter a obra integral), uma obra sempre se beneficia da pluralidade de traduções. Muitas vezes não se compreende porque Kafka é equiparado, em importância para a literatura moderna e contemporânea, a Joyce e Proust e seu papel renovador na língua alemã nem sempre fica evidente para o leitor do texto traduzido. Felizmente já contamos com outros nomes que se debruçaram sobre esse grande desafio. Na medida em que foi possível, recorremos também a eles.

Se esse trabalho, com todos os flancos que deixa desguarnecidos, puder, ainda que minimamente, incentivar novos tradutores e pesquisadores da obra de Kafka, terá cumprido mais que plenamente seu objetivo, a começar da autora, que começa e termina com idéias muito diferentes. Aníbal Machado pontifica, *nos Cadernos de João*, que “[m]esmo a caminho da forca se deve apreciar o passeio” (2002: 65). Não podemos garantir que tenhamos dado conta de oferecer entretenimento de qualidade. Para nós, todavia, seguramente a caminhada valeu. “Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos cousas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado” (ASSIS, 1998: 3).

Pós-escrito

Senhor: é mais que tempo. O verão foi muito intenso
Lança a tua sombra sobre os relógios do sol
e por sobre as pradarias desata os teus ventos

Ordena às últimas frutas que fiquem maduras;
dá-lhes ainda mais uns dois dias de calor,
leva-as à completude e não deixes de pôr
no vinho pesado sua última doçura.

Quem não tem casa não a irá mais construir.
Quem está sozinho, vai ficá-lo ainda mais.
Insone, há de ler, escrever cartas torrenciais
e correr as aléias num inquieto ir-e-vir
enquanto o vento carrega as folhas outonais.
Rilke, *Dia de Outono*⁴⁷

Como um caminho no outono:
mal é varrido, cobre-se de novo com as folhas secas.
Kafka, *Considerações sobre pecado sofrimento,
esperança e o verdadeiro caminho*⁴⁸

Chegando ao fim deste trabalho, abdicaremos de uma *Stimmung* derrotista. Bem está o que bem acaba; todo rabiscador de cartas entende isso na prática. Morto o escritor, fica a obra, único coração do que ele foi um dia. E, assim, podemos ler as *Cartas a Milena* sob um prisma específico. Se Kleist amava o jogo anagramático⁴⁹, em *Briefe an Milena* está implícito o movimento permanente entre *Lied und Leid*, canto e dor. O que Kafka encena no texto, para nós, é um amor de poeta: “no maravilhoso mês de maio/quando todos os botões se abrem/ neste momento, em meu coração/brotou o amor.⁵⁰”

Dichterliebe é o título de um ciclo de canções de Robert Schumann, composto em 1840 a partir de poemas do já mencionado *Lyrisches Intermezzo* de Heinrich Heine, no qual “a paisagem mantém suas alegres cores de verão, enquanto a alegria do poeta se transforma em dor, uma situação amargamente irônica que é

⁴⁷ Essa tradução de *Herbsttag* é de José Paulo Paes. “Herr: es ist Zeit. Der Sommer war sehr groß./ Leg deinen Schatten auf die Sonnenuhren./und auf den Fluren laß die Winde los./Befiehl den letzten Früchten voll zu sein;/gieb ihnen noch zwei südlichere Tage./dränge sie zur Vollendung hin und jage/die letzte Süße in den schweren Wein./Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr./Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben./wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben/und wird in den Alleen hin und her/unruhig wandern, wenn die Blätter treiben.” (RILKE, 1993: 66-67)

⁴⁸ *Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den Wahren Weg*: “Wie ein Weg im Herbst: Kaum ist er rein gekehrt, bedeckt er sich wieder mit den trockenen Blättern.” (KAFKA, 2008: 631)

⁴⁹ Cf., a respeito, os estudos de Farguella (*Figuras da Dança*, p. 118) e Ingeborn Harms (*Wortbruch. Niedergetraamt. Kleists Anagramme*; 1995: 518-539).

⁵⁰ “Im wunderschönen Monat Mai./Als alle Knospen sprangen./Da ist in meinem Herzen/Die Liebe aufgegangen.” (HEINE, 18--: 88)

plenamente explorada nos contrastes entre o cantor e o pianista” (SCHAFER, 2001: 154). Mas a expressão *Dichterliebe*, como sói suceder às palavras compostas em alemão, comporta as traduções de “amor de poeta” e “amor do poeta”. Nos dois casos, um adjunto adnominal; a diferença, contudo, é perceptível. Existiria uma especificidade do amor do artista? Schumann, compositor cuja sensibilidade literária é das mais requintadas (foi grande escritor e eminente crítico musical), selecionou dezesseis poemas que perfazem, em si, uma outra obra⁵¹, com desenvolvimento narrativo e musical próprio. Kafka fala pouco ou quase nada deles. Nenhum dos dois parece ter sido uma influência marcante para o prosador tcheco.

Por que Heine? Que tem ele com o escritor de que tratamos, e justo aqui, em nossa conclusão? Há similaridades biográficas: uma relação reticente ou pelo menos ambíguo, pelo menos por algum tempo⁵², com a origem judaica, a profissão paterna, ligada ao comércio, e a própria formação em Direito; e também o ser extremamente exigente com o material que entregava a publicação e avesso à “invasão dos papéis pessoais de um escritor” (LEBRAVE, 2002: 112)⁵³. Essas semelhanças, um tanto superficiais, não podem nos fazer avançar mais que alguns passos. Todavia, a despeito das polêmicas que despertou, Heine viu-se definitivamente incorporado à grande tradição literária em língua alemã. Sendo assim, não obstante as menções de Kafka ao poeta sejam escassas, é impensável que ele não tenha tido contato com tais versos. Na escrita de ambos, encontramos pontos de contato assustadores: coincidências de vocabulário, de temáticas, de formulações. Não são de Heine, sugestivamente incluídos na seção *Heimkehr* (regresso), os famosos versos de *Lorelei*⁵⁴, em que o poeta decanta a

⁵¹ Exemplo evidente é “Ich grolle nicht”, em que Schumann, conservando no *lied* apenas estrofe central, omite o trecho inicial, no qual Heine relatava uma traição, e o desfecho, em que este afirmava que ele e a perjura unir-se-iam na infelicidade. Graças a isso, “a serpente que devora o coração” da amada, na canção, resta inominada. Sobre isso, ver PEREIRA: “Interessante perceber a maneira como ele [Schumann], em muitos de seus ciclos, reordena o material poético, assumindo, em parte, o papel do poeta (Dichter). Algumas características musicais como o esquema tonal unificador, a recapitulação de passagens de canções anteriores, e as ligações entre canções são proeminentes, como também o são o uso recorrente de certas harmonias (como o acorde de sétima abaixada no “Dichterliebe”, por exemplo). (2007: 4)

⁵² O contato com o teatro iídiche, entre 1911 e 1912, é seminal para o escritor tcheco e catalisa a presença do judaísmo na obra de Kafka, o qual, até 1910, sequer toca no assunto. Mas é claro que, aqui, em prol da argumentação, nivelamos experiências bem distintas: Heine vive num contexto de assimilação, convertendo-se ao protestantismo por conveniência. Kafka, por seu turno, já nasce em um período no qual, após a *Aufklärung*, a posição dos judeus se modifica consideravelmente (embora não se possa, ainda, e até hoje), dizer que não existissem tensões sociais e ataques ao grupo.

⁵³ “É um ato ilícito e imoral publicar uma linha que seja de um escritor que não tenha sido destinada por ele ao grande público” (HEINE apud GRÉSILLON, 2002: 156)

⁵⁴ “Ich weiß nicht, was soll es bedeuten / Daß ich so traurig bin; / Ein Märchen aus alten Zeiten / Das kommt mir nicht aus dem Sinn. // Die Luft ist kühl und es dunkelt, / Und ruhig fließt der Rhein; / Der Gipfel des Berges funkelt / Im Abendsonnenschein. // Die schönste Jungfrau sitzet / Dort oben wunderbar, / Ihr goldnes

sereia, que depois inspirará o escritor tcheco a refletir sobre o poder do silêncio? E é de se notar que o narrado é enquadrado por uma declaração do eu-lírico que, num devaneio crepuscular ou noturno (quase afirmamos que, como diversos personagens de Kafka, o narrador se põe à janela!) atrela sua tristeza, cujo real fundamento ele alega desconhecer, a uma velha lenda⁵⁵. Escrever, pensando bem, não é a primeira atividade a que o amador se sente instado. Ele pode sentir vontade de cantar...

E se me tens amor, criança,
Dou-te todas as flores
E diante da tua janela vai soar
A canção do rouxinol⁵⁶.

Ou também de ouvir: “Quando um deles diz à sua amada: ‘Acredito que me amas’, então isso é algo inteiramente diferente e muito mais insignificante que quando ele diz: ‘Sou amado por ti’. Mas esses não são amantes, são gramáticos.⁵⁷” Pois só quem ama pode ter ouvido capaz de ouvir e entender estrelas... Nenhum filólogo pode entender essa linguagem. E, no entanto, o poeta o faz, porque lê o rosto amado e compreende⁵⁸. Esse vulto querido aparece mesmo em sonhos e é tão perfeito que jamais pode ter nascido do engenho que o sonha; o padecimento de não tocá-lo e não falar-lhe é palpável e o poeta chora: e o canto, plangente, vira pranto: e quem fala diz que cala: “Eu não me queixo!”

Kafka amou inconsolável e fielmente apenas a literatura, mesmo que em vida ela não lhe fosse inteiramente devotada (em carta a Brod, declarou: “[n]ão tenho a

Geschmeide blitzet/Sie kämmt ihr goldenes Haar./Sie kämmt es mit goldenem Kamme/Und singt ein Lied dabei;/Das hat eine wundersame/Gewaltige Melodei./Den Schiffer im kleinen Schiffe/ergreift es mit wildem Weh./Er schaut nicht die Felsenriffe./Er schaut nur hinauf in die Höh./Ich glaube, die Wellen verschlingen/Am Ende Schiffer und Kahn;/Und das hat mit ihrem Singen/Die Lorelei getan.” (HEINE, 18--: 132)

⁵⁵ Remontando pelo menos à Idade Média, Lorelei recebeu diferente tratamento por parte de diversos poetas. Mas é intrigante como a peça tem coincidências com termos que encontramos nas *Cartas a Milena* (traurig, Zeit, Sinn, Luft, gewaltig, Lied, wild, schauen, ergreifen, wunderbar, blitzen, Höhe). Decerto são palavras de uso comum e há coincidências também com os poemas *Lore Lay*, de Clemens Brentano (1801) e *Waldgespräch*, de Joseph von Eichendorff (1812), mas o ambiente é cômpar. Sem a figura da sereia, o devaneio noturno carregado de melancolia e religiosidade se lê em *Das Abendlied*, de Matthias Claudius (1771).

⁵⁶“Und wenn du mich lieb hast, Kindchen,/Schenk' ich dir die Blumen all',/Und vor deinem Fenster soll klingen/Das Lied der Nachtigall.” (HEINE, 18--: 88)

⁵⁷ Wenn einer von ihnen zu seiner Geliebten sagt: “Ich glaube es, daß Du mich liebst” so ist das etwas ganz anderes und viel geringeres als wenn er sagt: “Ich werde von Dir geliebt.” Aber das sind ja keine Liebenden, das sind Grammatiker. (BM, 1997: 270)

⁵⁸ Bilac, no antológico “Ora (dizeis)...” de *Via Láctea* (1888), parece dialogar com o décimo terceiro poema do *Intermezzo Lírico* de Heine, escrito quase 70 anos antes: “Es stehen unbeweglich/Die Sterne in der Höh, /Viel tausend Jahr, und schauen/Sich an mit Liebesweh./Sie sprechen eine Sprache./Die ist so reich, so schön;/Doch keiner der Philologen/Kann diese Sprache verstehn./Ich aber hab sie gelernt,/Und ich vergesse sie nicht;/Mir diene als Grammatik/Der Herzallerliebsten Gesicht.” (HEINE, 18--: 92) O motivo estelar é, aliás, usual no romantismo, mas reaparece também no modernismo, com, por ex., Emílio Moura, em “Como a noite descesse”.

minha faculdade de escrever de forma alguma à mão. Ela vem e vai como um fantasma”⁵⁹). Não se depreenda daí que não amou sinceramente, que escreveu puramente sob a convenção do amor cortês. O mais pungente nas cartas, como nas fotografias, é que elas são um instantâneo carregado de tempo. Coexistem e combatem nas cartas verdades temporalmente distantes e inimigas juradas umas das outras; por isso a leitura da carta como romance tem impacto sobre nós. A dor de observar o quanto uma carta se torna obsoleta ante a velocidade e a volubilidade do sentimento é, para quem quer que tenha lido escritos há muito engavetados, sinceríssima. Mas mesmo o amor é incompreensão, é insuficiência, desafina:

Quando me apóio ao teu seio
Vem-me como que a volúpia do céu
Mas quando me dizes: amo-te!
Então preciso chorar amargamente.⁶⁰

Dissonância, contudo, é um conceito relativo. O compositor Nelson Salomé de Oliveira, professor da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais, provava-o, em sala de aula, com o exemplo facundo do banhista vestido em uma praia de nudismo. Em uma peça repleta de dissonâncias, um acorde perfeito maior soará tão deslocado como um *cluster* em uma sonata clássica. No entanto, fascinante deveras é que, em 8 de julho de 1912, Kafka relate ser o único elemento destoante no sanatório naturista de Jungborn em função de trajar um calção de banho... (T, 1990: 1040) E que Adorno (que, a propósito da música nova, citará Kafka duas vezes⁶¹), nos esclareça: num acorde dissonante, cada nota, ao invés de diluir-se uma na outra, é ouvida não só em disputa com as outras pelo espaço sonoro, mas isoladamente. O velho medo frente a Milena⁶² é outra face do medo da música (que Kafka apresenta explicitamente ao tratar da tradução tcheca de Milena para *Ein Landarzt*: “Nessa história, cada frase, cada palavra, cada — se isso é permitido — música tem conexão com o medo”), do casamento, do próprio viver. Medo que, às portas da morte, se era injustificado, atravancou toda uma vida.

⁵⁹Ich habe meine Fähigkeit des Schreibens gar nicht in der Hand. Sie kommt und geht wie ein Gespenst. (apud BROD, 1959: 31)

⁶⁰“Wenn ich mich lehn' an deine Brust, /Kommt's über mich wie Himmelslust;/Doch wenn du sprichst: ich liebe dich!/So muß ich weinen bitterlich.” (HEINE, 18--: 90)

⁶¹Federico Sopeña relaciona Kafka a Alban Berg (1989: 140), pondo em relevo que a música “é essência constitutiva” do gênero diarístico. (1989: 204)

⁶² Com espanto, constato, graças à tardia leitura de *Kafka's Clothes*, de Mark Anderson (2002: 220), que isso foi intuição da própria Milena, a qual, em carta a Max Brod do início de agosto de 1920, estarecida ante a singularidade e a fragilidade de Kafka, caracteriza-o como “um homem nu em meio aos homens vestidos” (“Er ist wie ein Nackter unter Angekleideten”; BM, 1997: 366)

Agora a imagem amada, que rasga o coração do poeta, se desfaz e resta apenas a desilusão, que perde o traço singular, convertendo-se em banalidade:

É uma velha história
No entanto, segue sempre nova
E a quem ela acontece
A este parte em dois o coração⁶³.

Terá sido um sonho? E um sonho vão? Que fazer de tudo aquilo, se agora o poeta desperta e esqueceu a palavra secreta sussurrada em sonho? “Os escritos conservados da doce menina acautela-te de reler; ânimos constantes escritos relidos moveram.”⁶⁴ O ácido Brás Cubas recomenda ao leitor que guarde as cartas da juventude (ASSIS, 1988: 100); todavia estendê-lo às demais cartas não nos atrapalha em nada. É que nas *Cartas a Milena*, depois de três noivados falidos, uma prolongada doença e, enfim, um fugaz e real convívio com alguém, se Kafka é um grande autor, não é por isso menos homem que não mude e permaneça idêntico a si mesmo. Mas com o tempo, o poeta começa a sentir o relacionamento — que não poderia, por impedimentos de ambos os lados, resultar em algo real — como um tormento desnecessário que cada qual inflige ao outro sem, no entanto, deixar de sofrer com isso. Nesse momento, ele passa a trabalhar para que todo esse castelo de cartas se arruine: no final de setembro de 1920 o intervalo entre as missivas, como a distância entre os dois, cresce; em novembro do mesmo ano, a correspondência cessa subitamente, com Kafka deixando de responder às tentativas de restabelecer a comunicação de Milena. Vez por outra, ele ainda cederá. Mas rompeu-se o feitiço (ou o espelho?). Ao fim e ao cabo, “mesmo a nulidade de um castelo de cartas desaba, quando o artista se dá ares” (KAFKA apud BINDER, 1992: 67).

Ao sair de viagem, colocamos na mala, como hipótese (às escâncaras: como carta náutica), que o amor expresso nas *Cartas a Milena* era o prisco *amor lointain* por uma *dame sans merci*. Kafka teria agarrado uma personalidade viva, impossível e inacessível com a única finalidade de alimentar sua produção e, nesse sentido, seria desnecessário ter uma relação efetiva com o objeto. Ele teria, por conseguinte, *modelado* — assim se pode transladar o verbo latino *finigo*, donde deriva ficção — uma imagem da jornalista tcheca e se enamorado, como Pigmalião, da sua obra. A sua melancolia nasceria, então, dessa “perda de natureza mais ideal” (FREUD, 1974: 277).

⁶³“Es ist eine alte Geschichte,/Doch bleibt sie immer neu;/Und wem sie just passiert,/Dem bricht das Herz entzwei.” (HEINE, 18--: 110)

⁶⁴ São os vv. 717-720 d’*Os remédios do amor* ovidianos, que por fim condenam ao fogo esse escolho danoso: “Scripta caue relegas blandae seruata puellae;/ constantis animos scripta relecta mouent./Omnia pone feros (pone invitos) in ignes/ et dic ‘ardoris sit rogas iste mei’ .” (OVÍDIO, 1994: 80)

Parece o mais simples e consentâneo raciocínio, ao qual não faltariam endossos: a presença ininterrupta do fantasma, a coita amorosa, a presença da música, a reverência (com a vassalagem transmutada em uma oferta irrestrita de préstimos à amada), e *tópoi* como a ausência de sono, de apetite e sossego. Mas se alguma coisa o escritor das *Cartas a Milena* (por que não?) nos ensinou foi a não deixar que as aparências nos vencessem sem luta. A essas alturas, uma outra possibilidade. O amor ali não fica apenas no plano ideal: há corporeidade, um contágio, uma força destrutiva, que Kafka, não demora, credita às cartas.

Oh rosa, estás doente!
O verme que se aventa
Invisível à noite
Nos uivos da tormenta

Encontrou o teu leito
De prazer carmesim;
E seu escuro amor secreto
À tua vida põe fim⁶⁵.
(BLAKE, 1993: 53)

O molde de que as *Cartas a Milena* foram vazadas — se é que se pode aventar a hipótese — não é puro espírito nem corpo; é misto, como as cartas, palavra e literatura. Ora, um fenômeno que concilia o amor idealizado da poesia occitânica e os relacionamentos amorosos vividos na prática com todos os percalços e mais, o mundo jurídico, são as “cortes de amor”. O estudo da jurisprudência, que poderia trazer excelentes descobertas para o pesquisador da obra de Kafka (são instigantes os relatos de julgamentos de animais, por exemplo) e da criação de ficções pela lei⁶⁶ leva o jurista Peter Goodrich a investigar o funcionamento daquelas instituições — sobre cuja efetiva realização no cotidiano histórico pairam sérias dúvidas — que, documentadas em tratados medievais como o de Andrea Capellano, representavam um recurso para a apreciação de questões alheias à jurisdição da justiça comum e com isso auferiam para si um espaço próprio. Nessas cortes, o “casamento não constitui uma desculpa apropriada para não amar⁶⁷”. Afinal, nessa legislação,

amor e casamento são mutuamente excludentes: “os amantes outorgam tudo o que eles têm livremente um ao outro, e sem a compulsão de nenhuma

⁶⁵ A tradução é de Paulo Vizioli. “O Rose, thou art sick!/The invisible worm/That flies in the night/In the howling storm//Has found thy bed/of crimson joy,/And his dark secret love/does thy life destroy.” (BLAKE, 1993: 52)

⁶⁶ “Law has always produced and promoted legal fictions, and I contend that the courts of love, whether real or imagined, produced judgments as jurisprudentially relevant, and useful, as more traditional legal fictions.” (GOODRICH, 1996: 636)

⁶⁷ “Marriage does not constitute a proper excuse for not loving” (GOODRICH, 1996: 634)

consideração de necessidade, enquanto parceiros casados são forçados a aquiescer com os desejos do outro como uma obrigação e sob nenhuma circunstância podem recusar sua pessoa ao outro.

No Julgamento IX, a mesma corte sustentou que a afeição marital e o amor verdadeiro eram completamente distintos — eles eram diferentes na espécie e tiveram suas origens em movimentos da alma radicalmente distintos. Eles não podiam, em consequência, ser comparados⁶⁸.

Diante de uma lei assim, de pouco adiantaria Kafka repisar que a literatura era a sua terrível esposa. Sobretudo porque ali “justiça é relativo, e, em casos de relacionamentos íntimos, certo ou errado é frequentemente uma questão de amor”; a corte de amor “não é concebida como uma guerra, nem como um jogo de poder, é uma questão não de posse, mas antes de reconhecimento recíproco e direito mútuo.”⁶⁹ Daí ser a solução, para o caso de uma jovem que denuncia ao tribunal a mudança que o homem com quem se casou sofreu, passando de jovial e terno a melancólico e irascível, ser a condenação a que ambos sejam confinados, juntos e livres de interferências, em um jardim aprazível (um *locus amoenus*!): quem sempre vence a causa, por conseguinte, é o amor, a relação, e não qualquer uma das partes. Se a recusa partiu de Milena ou se houve consenso, como em *Die Abweisung*, narrativa de *Contemplação*, tanto faz: perderam ambos. Faça-se justiça, porém, à esposa legítima, que Kafka deixou viúva, e aos seus muitos filhos: estes não permitiram que o escritor morresse. Por causa deles, até hoje, ele permanece indevassável e perene. “A minha amada é uma coluna de fogo, que passa sobre a terra. Agora ela me retém encerrado. Porém não conduz os cingidos, mas os que vêm”⁷⁰. E guiados por ela chegamos até aqui.

⁶⁸ “(...) love and marriage are mutually exclusive: ‘Lovers bestow all they have on each other freely, and without the compulsion of any consideration of necessity, whereas married partners are forced to comply with each other’s desires as an obligation, and under no circumstances to refuse their persons to each other’”. “In Judgment IX, the same court held that marital affection and true love were completely distinct — they were different in species and had their origin in radically distinct movements of the soul. They could not, in consequence, be compared.” (GOODRICH, 1996: 633; 634)

⁶⁹ “It is conceived neither as a war, nor as a power play, it is a question not of possession, but rather of reciprocal recognition and mutual right.” “Justice is relative, and, in matters of intimate relation, right or wrong is often a question of love.” (GOODRICH, 1996: 674; 637)

⁷⁰ Meine Geliebte ist eine Feuersäule, die über die Erde zieht. Jetzt hält sie mich umschlossen. Aber nicht die Umschlossenen führt sie, sondern die Sehenden. (BM, 1997: 67)