



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Campus de São José do Rio Preto

Hugo Giuzzi Senhorini

A modernidade e suas expressões em *Na colônia penal*, de Franz
Kafka

São José do Rio Preto
2017

Hugo Giuzzi Senhorini

A modernidade e suas expressões em *Na colônia penal*, de Franz
Kafka

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof. Dr. Márcio Scheel

São José do Rio Preto
2017

Senhorini, Hugo Giuzzi.

A modernidade e suas expressões em *Na colônia penal*, de Franz Kafka / Hugo Giuzzi Senhorini. -- São José do Rio Preto, 2017
143 f.

Orientador: Márcio Scheel

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura alemã – História e crítica. 2. Kafka, Franz, 1883 – 1924 – Crítica e interpretação. 3. Civilização moderna. 4. Na colônia penal. 5. Berman, Marshall. I. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. II. Título.

CDU – 830.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Campus de São José do Rio Preto

Hugo Giazzi Senhorini

A modernidade e suas expressões em *Na colônia penal*, de Franz
Kafka

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof. Dr. Márcio Scheel

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Márcio Scheel
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Fábio Lucas Pierini
UEM - Maringá

São José do Rio Preto
9 de agosto de 2017

RESUMO

A presente dissertação discute expressões da modernidade em *Na colônia penal*, de Franz Kafka. Mais precisamente, discute a maneira como essa obra literária explora e representa criticamente elementos de mundo como a racionalização extrema e a desorientação do indivíduo moderno. Este trabalho é fruto de uma investigação que considera a hipótese de que é possível ler a narrativa de Kafka como uma figuração alegórica da própria modernidade. O primeiro capítulo do texto discute, a partir de fontes filosóficas e sociológicas, alguns dos fenômenos mais característicos daquilo que se entende como modernidade, para eventualmente formular um conceito de modernidade suficientemente estável, que possa embasar a análise literária posterior. Nesse caminho, um conceito como o de *desencantamento do mundo* recebe especial atenção. O segundo capítulo introduz uma breve revisão crítica sobre a obra de Kafka; depois disso, constrói-se a leitura de *Na colônia penal*, que está dividida em duas partes, ou dois “níveis”. No primeiro nível, apresenta-se uma análise imanentista da narrativa, e são ressaltados os seus elementos significativos mais formais, criando-se, a partir desse processo de *close-reading*, uma rede de elementos interpretativos que se fundam no próprio texto; no segundo nível da leitura, relacionam-se os elementos que a análise literária traz à tona àqueles fenômenos de mundo reconhecidamente modernos, isto é, busca-se construir uma interpretação da obra que ressalte e compreenda, numa rede coesa de sentido, a exploração, exposição e crítica, por parte da obra literária, das características da modernidade conforme as reconhecemos e definimos no primeiro capítulo. Nesse processo, verifica-se que a obra de Kafka pode expressar criticamente a modernidade e representá-la em uma construção alegórica complexa.

Palavras-chave: Franz Kafka. Marshall Berman. Modernidade. *Na colônia penal*.

ABSTRACT

This dissertation aims to discuss expressions of modernity in In the Penal Colony by Franz Kafka. More precisely, it discusses how this literary work explores and critically represents worldly elements such as extreme rationalization, and disorientation of the modern individual. This work is the result of an investigation which works with the hypothesis that it is possible to read Kafka's narrative as an allegorical representation of modernity itself. The first chapter of this text discusses, based on philosophical and sociological sources, some of the most characteristic phenomena of that which is understood as modernity, in order to eventually formulate a sufficiently stable concept of modernity that may support the subsequent literary analysis. Within this discussion, a concept such as the Disenchantment of the world receives special attention. In addition, modern literature and Modernism are exposed in the first chapter. The second chapter introduces, firstly, a brief critical revision on Kafka's oeuvre. Subsequently, it presents the reading of In the Penal Colony, which is separated in two parts, or two "levels". The first level exposes an immanent analysis of the narrative, and its meaningful, more formal elements are outlined, thus creating, through this close-reading process, an array of interpretative elements that are supported by the literary text; in the reading's second level, the elements outlined by the previous analysis are related and studied in relation to the modern world elements as these have been previously defined. Thus, the second chapter tries to build an interpretation of the narrative that can outline and comprehend, in a cohesive reading, the exploration, expression, and criticism of those modern characteristics made by the literary work. This process verifies that Kafka's work can, on an interpretative level, express modernity critically, and rebuild it within a complex allegorical construction.

Keywords: Franz Kafka. In the Penal Colony. Marshall Berman. Modernity.

Sumário

1. Introdução.....	8
2. Capítulo I – A modernidade.....	11
2.1 Quadro geral	11
2.2 O desencantamento do mundo.....	25
2.3 A dialética do esclarecimento	32
2.4 De volta ao quadro geral.....	35
2.5 A modernidade literária e o modernismo.....	47
3. Capítulo II – Franz Kafka, <i>Na colônia penal</i> e a modernidade	58
3.1 Introdução e revisão crítica	58
3.2 Leitura de <i>Na colônia penal</i>	74
3.2.1 Leitura – primeiro nível.....	74
3.2.2 Leitura – segundo nível	118
4. Conclusão.....	136
REFERÊNCIAS	141

1. Introdução

A obra de arte pode ser vista como um reflexo do mundo. A princípio, não parece haver complicações no que declara essa afirmação, mas, ao mesmo tempo, está claro para qualquer leitor medíocre que duas obras não “refletem” um mesmo mundo igualmente, simplesmente porque são diferentes entre si, e, além disso, duas obras de arte não fazem pensar sobre um mesmo mundo do mesmo modo. Então, se se quiser estudar com profundidade qualquer texto literário, torna-se necessário, de antemão, fazer alguns esclarecimentos, também para evitar confusão de termos e imprecisão conceitual quando forem usadas expressões como aquela que inicia este parágrafo. Afinal, a obra literária *reflete* o mundo, *expressa* o mundo, *relata* o mundo... *recria* e *reformula* o mundo?

Em um ensaio fundamental intitulado “O mundo desfeito e refeito”, Antonio Candido (1993) faz considerações que definem muito claramente uma ideia de mimese e o tratamento, por parte de quem estuda o texto literário, da mimese. O modo de ver o fenômeno literário (e o que mais a ele estiver ligado) explicitado pelo autor nesse ensaio é semelhante à nossa visão do assunto e é o mesmo com o qual buscamos trabalhar no estudo que ora se apresenta. Portanto, partimos do solo firme estabelecido por Candido para elucidar, de início, um pensamento fundamental a um estudo literário, que é o conceito de mimese e de “funcionamento” do texto em relação ao mundo real.

Antonio Candido inicia o ensaio questionando: “Como estudar o texto literário levando em conta o seu vínculo com as motivações exteriores, provindas da personalidade ou da sociedade, sem cair no paralelismo, que leva a tratá-lo como documento?” (1993, p. 30). O crítico trata de discorrer sobre esse assunto utilizando

exemplos de construções linguísticas que são *mais* ou *menos* semelhantes ao mundo real a depender dos processos poéticos em ação: “A semelhança [com o mundo real] é reforçada quando [o autor] escreve, por exemplo: ‘as nuvens pairavam no alto céu’; e é atenuada quando escreve: ‘bandos de carneiros corriam no campo azul’. Neste caso, as nuvens lembram lã de carneiro e a sua quantidade pode evocar a idéia de rebanho; como os rebanhos circulam nos campos, o céu se equipara a um campo”¹ (CANDIDO, 1993, p. 30). Esses são os primeiros e simples exemplos que o autor fornece, e percebe-se, pela comparação das duas frases analisadas, que a semelhança com o mundo é “reforçada” na primeira e “atenuada” – nas palavras do autor (1993, p. 30) – na segunda. Em metáforas como a da segunda frase, há uma semelhança estabelecida e um garantido “nexo” (1993, p. 30) com o mundo, mas, ao mesmo tempo, há algo que “perturba este nexo, pois as nuvens deixam de o ser no momento em que viram carneiros e, reciprocamente, estes não são mais carneiros, porque são nuvens” (1993, p. 30). A linguagem poética, que surge de processos como esse, vai “muito além do nível informativo” (1993, p. 30), esclarece Candido, e entendemos que este é o ponto que é preciso, sempre, esclarecer quando se estuda a literatura, para que esta não se torne mero “documento”. Em suma e a partir dos exemplos vistos aqui, a ideia básica de Candido acerca da mimese pode ser elucidada, mais uma vez, assim:

[...] na comparação, sobretudo em sua forma mais radical, a metáfora, o mundo está e não está presente. De fato, graças a ela o escritor acentua a intensidade da analogia até parecer que não há mais mundo, mas sim uma mensagem com vida própria, podendo inclusive não se referir a algo que a experiência comprove. (CANDIDO, 1993, p. 30)

¹ Neste trabalho, todas as citações têm suas ortografias reproduzidas de acordo com as fontes.

No trabalho que apresentamos aqui, temos como objetivo de estudo compreender de que maneira uma obra literária realiza esse processo poético, em que o mundo “está e não está”, em relação à *modernidade*. Dizendo de outro modo, podemos afirmar que buscamos entender expressões da modernidade presentes na obra literária. Nesse trabalho, é importante não passar a mensagem, ou a impressão, de que a literatura serve de mero espelho documental da realidade, neste caso, da modernidade, que é um fenômeno do mundo real. Dedicaremos um primeiro capítulo à discussão sobre a modernidade, de modo a lhe conferir uma conceitualização minimamente estável, com base em alguns estudos consistentes e bem estabelecidos, e um segundo capítulo à análise da obra literária propriamente dita, durante a qual procuramos elucidar o funcionamento interno da obra literária para, depois, relacionar esse funcionamento, e suas conseqüentes significações e tensões internas, à visão de um mundo que a obra “recria” para dentro de si; que renova e recompõe, desnudando-o aos olhos do leitor e, ao mesmo tempo, transformando-o em algo novo.

Procuramos compreender de que modo o autor Franz Kafka transportou o mundo moderno para dentro de sua obra *Na colônia penal*, sendo que, nesse “transporte”, a modernidade passa a ser fenômeno poético, ou seja, deixa de ser “simplesmente” o que é para ser parte da construção ficcional de um mundo, o kafkiano, onde outros elementos também agem. Nesse ínterim, a obra, devido a suas tensões e significações internas, torna-se *exposição* e *crítica* da modernidade, *sem ser apenas isto*. A obra de Kafka aproxima-se do mundo real e distancia-se dele por diferentes motivos. A partir de uma leitura analítica e interpretativa apropriadamente fundamentada, pensamos ser possível compreendê-la como *figuração* de uma dinâmica histórica e social da modernidade. Quanto ao problema da mimese, e

retornando aos termos que devemos procurar utilizar com cautela, podemos definir que é a tudo isto que nos referimos sempre que se usam os termos *expressão, exposição, reflexão, reprodução...* do mundo, por parte da obra.

2. Capítulo I – A modernidade

2.1 Quadro geral

Por meio de algumas fontes filosóficas e sociológicas, buscaremos aqui estabelecer uma compreensão de modernidade que permita identificar seus fenômenos de mundo mais característicos e, tendo em mente essas ideias, criar um aparato teórico que forneça as bases para analisar e interpretar expressões da modernidade na literatura. Primeiro, observaremos considerações gerais de alguns pensadores sobre a modernidade. Ao longo da discussão, algumas noções e conceitos precisarão ser esclarecidos em maior detalhe. Em seguida ao estudo de um quadro geral acerca da modernidade, analisaremos como caracterizam-se a literatura da modernidade e o chamado modernismo.

Em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, de 1982, Marshall Berman abre seu primeiro capítulo com uma conceituação de modernidade que opera com a ideia de experiência:

Existe um tipo de experiência vital – experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como ‘modernidade’. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos (BERMAN, 1986, p. 15).

Berman apresenta a ideia de uma modernidade cultural, isto é, algo que é mais do que um período temporal; é também uma experiência humana única. O autor ressalta as contradições desta experiência: há muitas maravilhas na vida moderna,

frutos do desenvolvimento, da tecnologia e da transformação incessante, regidos por um mercado capitalista global, mas, ao mesmo tempo, o mundo moderno desorienta o homem:

Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e freqüentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o *seu* mundo transformando-o em *nosso* mundo (BERMAN, 1986, p. 13).

A modernidade, então, apresenta uma ambiguidade fundamental: de um lado, há a afirmação da organização racional do mundo, do tempo e do trabalho, bem como o ideal de progresso material como condição fundamental do bem-estar do homem, todos elementos positivos de desenvolvimento humano; de outro lado, essa experiência implica uma reação por parte do ser humano que, em meio a este ambiente de transformações incessantes, encontra uma generalizada e angustiante necessidade de busca por valores que sustentem essa vida moderna. À medida que o racionalismo cientificista, o desenvolvimento tecnológico e a instrumentalização de tudo o que se pode controlar tomam todo o espaço das atividades humanas, crescem a alienação e as experiências agônicas derivadas das tentativas de controle total do tempo e de racionalização do destino predominantes nas sociedades extremamente instrumentalistas e burocratizadas. Com a instrumentalização das relações humanas, valores morais ficam submetidos às regras dessa vida controlada e racionalizada e o quadro conseqüente a isso configura-se como uma espécie de perda de tradição. Em relação a isso, a certa altura Berman, fazendo sua revisão dos trabalhos de outros pensadores do mundo moderno, refere-se ao pensamento de Nietzsche e Marx:

Para Nietzsche, assim como para Marx, as correntes da história moderna eram irônicas e dialéticas: os ideais cristãos da integridade da alma e a aspiração à verdade levaram a implodir o próprio Cristianismo. O resultado constituiu os eventos que Nietzsche chamou de “a morte de Deus” e “o advento do niilismo”. A moderna humanidade se vê em meio a uma enorme ausência e vazio de

valores, mas, ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades (BERMAN, 1986, p. 21).

Em sua obra, Marshall Berman propõe-se a estudar a modernidade e algumas das construções de sua cultura, retomando até os pensadores modernos mais primordiais, ao seu ver, como Goethe, Baudelaire, Marx e Nietzsche, apoiando-se na ideia de que compreender as modernidades e os modernismos do passado, como ele os chama, seja fundamental para compreender melhor os tempos modernos de hoje e criar os modernistas do século XXI: “O argumento básico deste livro é, de fato, que os modernismos do passado podem devolver-nos o sentido de nossas próprias raízes modernas” (BERMAN, 1986, p. 34). Berman compreende que a modernidade é fundamentalmente caracterizada por um ambiente paradoxal de multiplicidade de possibilidades e por fenômenos de transformação e renovação incessantes. Para compreender as várias expressões da modernidade, ou das várias modernidades, o autor faz um estudo de modernismos que abrange desde o *Fausto*, de Goethe, até a arquitetura e o urbanismo metropolitano do século XX.

É preciso esclarecer seu uso de “modernismos”, no plural. Para Marshall Berman, todo intelectual ou artista que tenha entendido, percebido ou expressado a modernidade de alguma forma é um *modernista*. Rousseau e Wordsworth, por exemplo, são rapidamente mencionados como modernistas (1986, p. 307). Berman ainda lista vários outros em determinado ponto: Stendhal, Büchner, Marx e Engels, Kierkegaard, Baudelaire, Dostoiévski, Nietzsche, Joyce, Eliot, os dadaístas, os surrealistas, Kafka, Zamiatin, Babel e Mandelstam são lembrados como aqueles que seriam modernistas “oposicionistas” ao “mundo da via expressa” da Nova York do século XX, o que, dentre outras coisas, Berman discute em seu último capítulo (1986, p. 297). Assim, um modernista, no entendimento de Berman, é algo mais abrangente do que o que se costuma designar “modernista” no campo mais estreito dos estudos

literários. Aquele certamente abrange este último na medida em que os modernistas tradicionalmente compreendidos pelos estudos literários são, grosso modo, os artistas que viveram no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX e que trabalharam sobre um ponto muito específico da modernidade, o *fin de siècle*, a Primeira Guerra Mundial e as décadas imediatamente posteriores². Estes ficam inclusos na concepção de Berman, porque viveram e trabalharam artisticamente com suas “próprias” modernidades. O ponto teórico diferencial aqui, entre o que tradicionalmente chamamos modernistas e o que Berman compreende, é o fato de que Berman entende ainda outros ambientes de modernidade, outras “modernidades”, isto é, outros momentos distintos desse fenômeno que se mostra historicamente muito amplo, momentos anteriores a essa única virada de século, nos quais outros intelectuais e artistas viveram e se expressaram, não sendo estes, portanto, modernistas conforme a crítica literária normalmente compreende, mas modernistas, sim, aos olhos do estudo da modernidade de Marshall Berman.

A obra de Berman tem cinco pilares, isto é, cinco assuntos principais de análise e discussão: o *Fausto*, de Goethe, que é entendido como tragédia do desenvolvimento; a visão de Karl Marx sobre a vida moderna, a modernização e o modernismo; a modernização de Paris e a percepção que teve o poeta Charles Baudelaire da modernidade em seu tempo; o “Modernismo do Subdesenvolvimento”, da modernização forçada da construção planejada de São Petersburgo e de modernistas russos como Puchkin, Gógol e Dostoiévski; e os modernismos do século XX, observados nas renovações culturais e principalmente urbanísticas de Nova York, a que Berman chama de “Floresta dos Símbolos”.

² Cf. MURFIN; RAY, 2009, p. 307.

A modernidade analisada por Berman é um fenômeno mundial, mais do que apenas artístico, é uma experiência vital e um fenômeno cultural, social, econômico e político. O desenvolvimento de um mercado mundial e, conseqüentemente, a ascensão do capitalismo e a modernização localizam-se na gênese da modernidade como ele a compreende. Perry Anderson, que em “Modernidade e revolução” (1986) lê a obra de Berman, aponta que, para este, a modernidade principia com aquilo que a ideia de desenvolvimento abarca, com o princípio da ascensão do mercado mundial, por volta de 1500. Entretanto, a experiência moderna torna-se mais perceptível somente a partir de fins do século XVIII:

[...] em sua [(da modernidade)] primeira fase, que para Berman vai aproximadamente até 1790, ainda lhe falta um vocabulário comum. Uma segunda fase estende-se então ao longo de todo o século XIX, e é aqui que a experiência da modernidade se traduz nas várias visões clássicas de modernismo, que ele define essencialmente por sua constante habilidade de capturar ambos os lados das contradições do desenvolvimento capitalista (ANDERSON, 1986, p. 3).

Então, Berman compreende que é a partir de 1790 que a modernidade assume uma coesão identitária, um “vocabulário comum” com o qual os homens passaram a identificar os novos tempos e a poder se relacionar uns com os outros nos termos desses novos tempos. É também sobre este período pós-1790, início de uma espécie de segunda fase, que está o foco de estudo de Berman sobre a modernidade. A paisagem da experiência moderna, especialmente no século XIX, quando a modernização já atingiu grandes proporções, é ilustrada por Berman, por exemplo, desta forma:

Trata-se de uma paisagem de engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, amplas novas zonas industriais; prolíficas cidades que cresceram do dia para a noite, quase sempre com aterradoras conseqüências para o ser humano; jornais diários, telégrafos, telefones e outros instrumentos de *media*, que se comunicam em escala cada vez maior; Estados nacionais cada vez mais fortes e conglomerados multinacionais de capital; movimentos sociais de massa, que lutam contra essas modernizações de cima para baixo, contando só com seus próprios meios de modernização de

baixo para cima; um mercado mundial que a tudo abarca, em crescente expansão, capaz de um estarrecedor desperdício e devastação, capaz de tudo exceto solidez e estabilidade (BERMAN, 1986, p. 18).

Seria, então, a experiência conflituosa e contraditória fundada em um mundo de capitalismo desenvolvido o aspecto fundamental da modernidade? Em seguida a essa ilustração da paisagem moderna, Berman indica que a conflituosa experiência moderna, que envolve tanto o entusiasmo quanto a reprovação face à modernidade, é perceptível na expressão dos intelectuais da época:

Todos os grandes modernistas do século XIX atacam esse ambiente, com paixão, e se esforçam por fazê-lo ruir ou explorá-lo a partir do seu interior; apesar disso, todos se sentem surpreendentemente à vontade em meio a tudo isso, sensíveis às novas possibilidades, positivos ainda em suas negações radicais, jocosos e irônicos ainda em seus momentos de mais grave seriedade e profundidade (BERMAN, 1986, p. 18).

A imagem de Berman é uma cena grandiosa que envolve ao mesmo tempo engenhos a vapor, fábricas, ferrovias, amplas zonas industriais, conglomerados, modernizações, expansão, desperdício e devastação, fluidez e instabilidade. Percebe-se com facilidade os vários pontos conflituosos que compõem o cenário contraditório, ou ambíguo, da modernidade.

É sobretudo no século XIX que os homens do mundo moderno, em especial os intelectuais e artistas, começam a perceber sua condição de experimentadores de uma vivência que implica muitas novas possibilidades e muitos novos perigos, e essa percepção é, também, consequência de um ambiente de transformações incessantes causadas pela modernização. Para esclarecer a ideia de modernização, podemos recorrer à ilustração feita por Jürgen Habermas em *O discurso filosófico da modernidade*:

O conceito de modernização refere-se a um conjunto de processos cumulativos e de reforço mútuo: à formação de capital e mobilização de recursos; ao desenvolvimento das forças produtivas e ao aumento da produtividade do trabalho; ao estabelecimento do poder político

centralizado e à formação de identidades nacionais; à expansão dos direitos de participação política, das formas urbanas de vida e da formação escolar formal; à secularização de valores e normas etc. (HABERMAS, 2000, p. 5).

A modernização está na gênese da modernidade com os elementos ilustrados por Habermas – o desenvolvimento das forças produtivas, das formas urbanas de vida, do capitalismo, a secularização e a ascensão do racionalismo e do cientificismo – e, com a passagem do tempo, toda modernização torna-se mais rápida e abrangente. Ela já é perceptível e toma espaço em diversos aspectos da vida humana com as revoluções industriais e a ascensão burguesa. O desenvolvimento industrial ou tecnológico dessa modernidade inicial já apresenta os paradoxos e as transformações em alguns ambientes, e é isso que Berman pretende nos apresentar quando faz sua leitura do *Fausto* e revela a obra como uma “tragédia do desenvolvimento” (BERMAN, 1986, p. 37) em seu primeiro capítulo. O autor nos diz que “O *Fausto* de Goethe expressa e dramatiza o processo pelo qual, no fim do século XVIII e início do seguinte, um sistema mundial especificamente moderno vem à luz” (BERMAN, 1986, p. 41). E o próprio momento da criação goethiana é apontado por Berman como indício de que a obra capta uma atmosfera mundana de transformação, turbulência e revolução, já que Goethe começou seu trabalho em torno de 1770, mas não o deu por concluído até 1831 (BERMAN, 1986, p. 40).

Nas figurações “primitivas” do mito do Fausto, este vende sua alma em troca de bens como poder, glória ou dinheiro. A personagem de Goethe opera com a ideia de *desenvolvimento*: “O que esse Fausto deseja para si mesmo é um processo dinâmico que incluiria toda sorte de experiências humanas, alegria e desgraça juntas, assimilando-as todas ao seu interminável crescimento interior [...]” (BERMAN, 1986, p. 41). O personagem Fausto encarna o homem que começa a se desenvolver materialmente a qualquer custo e a todo vapor, arrastando consigo tudo ao seu redor,

para o melhor e para o pior. O Fausto de Goethe não deseja somente o conhecimento; deseja o conhecimento e deseja alterar o mundo ao seu redor com ele. É o fomentador de uma modernização do mundo, ao mesmo tempo em que conhece mais do potencial de si como um ser ativo, criador de projetos e controlador das forças da natureza. Neste processo, os condicionalismos feudais, patriarcais e idílicos – nas palavras de Karl Marx retomadas por Berman (1986, p. 59) – são ultrapassados; não servem ao propósito do desenvolvimento moderno pois são lentos, pequenos, insuficientes à produtividade instaurada pelos projetos dominadores da natureza de Fausto. Em seu desenvolvimento, Fausto destrói os laços com qualquer tipo de mundo “velho” ou “pequeno” (p. 59), isto é, ele se desvincula de um mundo pré-moderno, feudal e desacelerado, ultrapassando-o; deixa para trás, na História, o mundo pouco modernizado, de uma modernidade latente e ainda não afirmada ou gritante à percepção, porque ele próprio é quem abre esta nova era.

A leitura do *Fausto* de Berman propõe-se como a de uma tragédia do desenvolvimento porque este fenômeno envolve a própria autodestruição de Fausto, derivado do rompimento com o velho mundo causado pela nova modernidade que surge: “Ironicamente, assim que o fomentador conseguiu destruir o mundo pré-moderno, destruiu também qualquer razão para continuar no mundo. [...] Tão logo se livra de todos os obstáculos no caminho, o fomentador vê a si próprio no meio do caminho e precisa ser afastado” (1986, p. 69). O desenvolvimento de Fausto despenca em um sistema sem sentido, destinado apenas à sua própria perpetuação material, o que significa que o homem torna-se, em última análise, descartável, pois, subordinado aos valores puramente materiais que a modernização impõe a tudo, está reificado, transformado em ferramenta, sempre substituível e, principalmente, sem valor humano: tanto ele perde a significação para sua humanidade que Fausto não

pode vencer a Ansiedade, uma das quatro mulheres espectrais que lhe surgem em sonho ao final de sua saga. Ela lhe revela que ele esteve sempre cego frente aos seus atos, e compreende-se que a ansiedade é a condição fundamental do sujeito moderno, que se encontra em meio à condição paradoxal e transformadora da modernidade. O paradoxo de um mundo onde se encontram muitas possibilidades, mas, por outro lado, nenhum valor estável – “a devastação e a ruína fazem parte intrínseca do processo humano de desenvolvimento” (BERMAN, 1986, p. 57) –, desperta no sujeito moderno ansiedade e agonia.

Parece possível compreender o Fausto em uma leitura alegórica em relação à história moderna com uma analogia ao projeto moderno do Iluminismo, o que é ainda anterior ou mais fundamental do que a analogia que Berman apresenta como a primeira ou mais evidente relação análoga entre obra e mundo: “A analogia mais imediata parece ser com o extraordinário impulso de expansão industrial vivido pela Inglaterra a partir de 1760” (BERMAN, 1986, p. 71). Apesar de Berman também aprofundar e problematizar essa leitura, podemos compreender que mais fundamental à modernidade do que o fenômeno da expansão industrial parece ser o pensamento iluminista. David Harvey, por exemplo, que retoma ideias de Habermas na primeira parte de *Condição pós-moderna*, “Passagem da modernidade à pós-modernidade”, de 1989, afirma:

Embora o termo ‘moderno’ tenha uma história bem mais antiga, o que Habermas [...] chama de *projeto* da modernidade entrou em foco durante o século XVIII. Esse projeto equivalia a um extraordinário esforço intelectual dos pensadores iluministas [...]. O domínio científico da natureza prometia liberdade da escassez, da necessidade e da arbitrariedade das calamidades naturais. O desenvolvimento de formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana. [...]
O pensamento iluminista [...] abraçou a ideia do progresso e buscou ativamente a ruptura com a história e a tradição esposada pela modernidade. Foi, sobretudo, um movimento secular que procurou

dessacralizar o conhecimento e a organização social para libertar os seres humanos de seus grilhões. [...] os pensadores iluministas acolheram o turbilhão da mudança e viram a transitoriedade, o fugidio e o fragmentário como condição necessária por meio da qual o projeto modernizador poderia ser realizado (2006, p. 23).

Fausto deseja, mais que o conhecimento puro, aplicar e transformar o mundo com base no conhecimento, e esse conhecimento é o da dominação científica da natureza – “Ele esboça grandes projetos de recuperação para atrelar o mar a propósitos humanos: portos e canais [...]; represas para irrigação em larga escala; [...] uma vasta e intensa agricultura; energia hidráulica para animar e sustentar as indústrias [...]” (BERMAN, 1986, p. 62). David Harvey também apresenta a crítica feita posteriormente ao projeto modernizador iluminista: era uma “visão incrivelmente otimista” (HARVEY, 2006, p. 23), tida por aqueles que pensaram possível, por meio do empenho da razão, a compreensão de tudo, do mundo e do eu, e a conquista da igualdade e da felicidade dos homens. Com o avanço do tempo, o século XX – “com seus campos de concentração e esquadrões da morte, seu militarismo e duas guerras mundiais, sua ameaça de aniquilação nuclear e sua experiência de Hiroshima e Nagasaki” (HARVEY, 2006, p. 23) – abrigou fenômenos que desafiam a crença num projeto de mundo e de vida possível sendo puramente fundado no uso da razão e no domínio científico. Como veremos, os críticos da modernidade, mesmo aqueles que não viveram ou testemunharam o século XX em toda sua “plenitude”, apontam justamente para esse aspecto do projeto iluminista. A racionalização de todos os aspectos da vida pode, com grandes chances, ter seu lado negativo e perigoso.

Há também um tipo de fenômeno específico anunciado por Berman em sua leitura do *Fausto*. Berman nos mostra que o rompimento de Fausto com o velho mundo feudal ou pré-moderno fica representado, por exemplo, na morte de Gretchen,

que morre após o contato romântico com o protagonista, como anúncio do destino daquilo tudo que Fausto iria destruir para transformar:

Esse velho mundo é que vem a ser o protagonista final da tragédia de Gretchen. Quando Marx, no Manifesto Comunista, descreve as autênticas e revolucionárias conquistas da burguesia, a primeira delas é que a burguesia “pôs fim a todos os condicionalismos feudais [...]”. A primeira parte do Fausto se dá num momento em que, após séculos, esses condicionalismos feudais, patriarcais e sociais estão vindo abaixo. A esmagadora maioria das pessoas vive ainda em “pequenos mundos”, como o de Gretchen, e esses mundos, como vimos, são extremamente fortes. No entanto, essas pequenas cidades celulares começam a ruir [...]. Os sucessores de Gretchen irão direto ao ponto: eles arrancarão e viverão a partir do ponto em que ela parou e morreu. Nos dois séculos entre o tempo de Gretchen e o nosso, centenas de “pequenos mundos” serão esvaziados, transformados em conchas vazias [...] (BERMAN, 1986, p. 59).

Gretchen representa metonimicamente o pequeno e velho mundo, e também o fazem os idosos Filemo e Báucia, personagens que, na visão do Fomentador, atrapalham o desenvolvimento. Fausto decide livrar-se do casal de idosos, e da seguinte forma Berman nos descreve e caracteriza tal ação:

Nesta altura, Fausto comete de maneira consciente seu primeiro ato mau. Convoca Mefisto e seus “homens fortes” e ordena-lhes que tirem o casal de velhos do caminho. Ele não deseja vê-lo, nem quer saber dos detalhes da coisa. Só o que lhe interessa é o resultado final: quer que o terreno esteja livre na manhã seguinte [...]. Isso é um estilo de maldade caracteristicamente moderno: indireto, impessoal, mediado por complexas organizações e funções institucionais (BERMAN, 1986, p. 67).

Berman nota, sobre a atitude: “um tipo de maldade caracteristicamente moderno”. Que seria esse tipo de maldade com características de modernidade? Trata-se justamente da violência que se dilui nas formas fragmentárias e burocráticas ou burocratizantes. Quando Fausto ordena que os idosos sejam eliminados, não o faz diretamente e só se interessa pelo resultado material que lhe convém obter das consequências, daí seus empregados se livrarem dos idosos, e do velho mundo, por ele. Ele não age e não suja suas mãos. Quando é informado, depois, sobre o que aconteceu aos velhos, choca-se, porque a verdade é chocante. Para o comandante

maior da maldade ou da violência, ele próprio será *menos* violento e menos mau se não são suas mãos que se sujaram diretamente com o sangue daqueles que são massacrados no atropelamento provocado por seu desenvolvimento e se ele vir a ter de encarar a realidade. Para isso, o caminho da ação violenta é diluído entre vários elementos: o comandante, seus empregados e, ao final, as vítimas. Acontece uma diluição ou fragmentação da violência. É o mesmo processo fundamental dessa “maldade caracteristicamente moderna” que caracteriza, por exemplo, o uso autoritário e desproporcional de força policial contra populações civis de classes pobres ou nenhum prestígio, por parte de governantes, que costumam geralmente munir-se de um discurso de garantia da ordem social e da lei para simplesmente violentar ou assassinar populações pobres; ou a prática da burocracia moderna, que entrava as atividades da vida e de que Franz Kafka trata em *O Processo*, por exemplo: Josef K. é em grande medida a vítima de um sistema que é – de tão fragmentário e, portanto, incompreensível –, no limite, invencível. A “maldade caracteristicamente moderna” não é uma agressão à carne, que provoca a dor física; ou pelo menos não simplesmente, porque pode envolvê-la (como a ordem de Fausto aos seus acabou por envolver); é principalmente uma violência mediada, um mover de peças à distância para destruição dos outros em nome de quem ordena que se movam as peças, uma instrumentalização dos capazes da violência física, que a põem em prática em prol de quem detém o poder.

Perry Anderson, em “Modernidade e revolução”, reforça a análise de Berman sobre a ambiguidade da modernidade, salientando, no plano psicológico, a presença de “profunda desorientação e insegurança, frustração e desespero, *concomitantes* com – na verdade inseparáveis de – um senso de expansão e regozijo, novas capacidades e sentimentos, liberados ao mesmo tempo” (ANDERSON, 1986, p. 3).

Esses aspectos conflitantes, que configuram uma experiência de vida insegura, tensa e paradoxal, são o significado da imagem que Berman apresenta com a expressão “turbilhão da vida moderna” (BERMAN, 1986, p. 16), que concentra, então, os conflitos entre o avanço das ciências modernas e a persistência dos tabus e dos dogmas religiosos, o crescimento muitas vezes explosivo das cidades superpovoadas e a desertificação das zonas rurais mecanizadas, a condição de um mundo economicamente globalizado e supostamente desenvolvido por e para os seres humanos, que possui fronteiras políticas sob disputas armadas cruéis, a ideia de avanço, evolução, e os fenômenos de “regressão à barbárie” testemunhados no século XX etc. Um mundo com todos os seus elementos conectados apresenta tensões entre suas variadas partes e o ser humano, nesse contexto, vive em conflito e contradição.

A condição paradoxal ou irônica da modernidade, derivada de suas múltiplas possibilidades de experiência em contemporaneidade a esmagadores riscos à vida e à experiência humana, assim como apresentada por Marshall Berman, é também encontrada na experiência moderna quando analisada, por exemplo, por Anthony Giddens em *As consequências da modernidade* (1991). Quando, por exemplo, o autor inicia suas discussões sobre “segurança versus perigo” e “confiança versus risco”, fenômenos que ele analisa em condições de modernidade, ele caracteriza a modernidade e inclusive remonta o pensamento até os fundamentos da sociologia moderna:

A modernidade, como qualquer um que vive no final do século XX pode ver, é um fenômeno de dois gumes. O desenvolvimento das instituições sociais modernas e sua difusão em escala mundial criaram oportunidades bem maiores para os seres humanos gozarem de uma existência segura e gratificante que qualquer tipo de sistema pré-moderno. Mas a modernidade tem também um lado sombrio, que se tornou muito aparente no século atual.

No todo, “o lado da oportunidade” da modernidade foi mais fortemente enfatizada pelos fundadores clássicos da sociologia. Tanto Marx como

Durkheim via a era moderna como uma era turbulenta. Mas ambos acreditavam que as possibilidades benéficas abertas pela era moderna superavam suas características negativas. [...] Max Weber era o mais pessimista entre os três patriarcas fundadores, vendo o mundo moderno como um mundo paradoxal onde o progresso material era obtido apenas à custa de uma expansão da burocracia que esmagava a criatividade e a autonomia individuais. Ainda assim, nem mesmo ele antecipou plenamente o quão extensivo viria a ser o lado mais sombrio da modernidade (GIDDENS, 1991, p. 12-13).

Giddens estabelece a oposição entre um “lado sombrio” e um “lado da oportunidade” do mundo moderno, mencionando Weber (que via o mundo moderno como paradoxal), de um lado, e Durkheim e Marx (que viam turbulência, mas também possibilidade) de outro, como observadores desses aspectos opostos da modernidade. Giddens virá a relacionar o lado sombrio da modernidade tanto à destruição da natureza pelo avanço industrial quanto à face terrível que chegaram a assumir nesta era o uso arbitrário do poder, já considerados pelos fundadores sociológicos como ultrapassados e pertencentes aos estados pré-modernos, de despotismo (GIDDENS, 1991, p. 14). O sentido da dicotomia “lado sombrio” *versus* “lado da oportunidade” é, fundamentalmente, o mesmo da compreensão paradoxal da experiência moderna de Marshall Berman. Quanto aos observadores e críticos da modernidade, Berman também apresenta os entusiastas da modernidade e os pessimistas em relação a ela em duas vertentes intelectuais que se manifestam principalmente no início do século XX. No polo dos entusiastas, Berman menciona os futuristas italianos (BERMAN, 1986, p. 24); no polo oposto, dos críticos, menciona, como também fez Giddens, Max Weber:

Se nos movermos para o pólo oposto do pensamento do século XX, que declara um enfático “Não!” à vida moderna, [...]. No desfecho de *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, escrito em 1904, Max Weber afirma que todo o “poderoso cosmo da moderna ordem econômica” é como “um cárcere de ferro”. Essa ordem inexorável, capitalista, legalista e burocrática “determina a vida dos indivíduos que nasceram dentro desse mecanismo [...] com uma força irresistível” (BERMAN, 1986, p. 26).

Ao lado disso, David Harvey, além de também mencionar Weber e Nietzsche, adiciona ao rol dos críticos à modernidade Adorno e Horkheimer, que na *Dialética do esclarecimento* apresentam a tese de que, para além da tentativa de dominar a natureza em prol de uma vida humana melhor, o projeto iluminista poderia terminar por escravizar o próprio homem. A humanidade, em condições de extremo racionalismo, chegaria a uma pesadelar condição de autodominação ironicamente desumana:

[...] há a suspeita de que o projeto do Iluminismo estava fadado a voltar-se contra si mesmo e transformar a busca da emancipação humana num sistema de opressão universal em nome da libertação humana. Foi essa a atrevida tese apresentada por Horkheimer e Adorno [...]. Escrevendo sob as sombras da Alemanha de Hitler e da Rússia de Stálin, eles alegavam que a lógica que se oculta por trás da racionalidade iluminista é uma lógica da dominação e da opressão (HARVEY, 2006, p. 23-24).

Neste ponto, será necessário discorrer sobre o que está apontado acima quanto ao que nos dizem Weber, Adorno e Horkheimer acerca da modernidade.

2.2 O desencantamento do mundo

A referida obra de Weber é um estudo “sobre a gênese da cultura capitalista moderna”, como definiu Antônio Flávio Pierucci em seu prefácio à *Ética protestante e o “espírito” do capitalismo* (WEBER, 2004, p. 11). Por tratar da gênese do capitalismo, compreendemos que é um estudo de sociologia da modernidade, porque analisa basicamente fenômenos do mundo capitalista moderno. Weber parte de um objeto da esfera religiosa da vida, a ascese intramundana cristã, e daquilo que entende por “espírito do capitalismo”, que pode ser compreendido como a ideologia burguesa, para perceber que ambos estão profundamente ligados. A racionalidade, a instrumentalização e a ordenação da vida são fundamentais para o acúmulo de capital e Weber mostra que, curiosamente, a racionalização teórica que estrutura o modo de

vida protestante lhe fornece condições perfeitas, abrindo espaço para o tipo de trabalho que visa a produção sistemática, o lucro e o acúmulo de riquezas, ou seja, que opera em harmonia com o sistema capitalista moderno. Diferentemente de uma ascese buscada em mosteiros, nos quais os monges se isolam “fora” do mundo, na ética protestante Weber verificou valores e crenças que propulsionaram os homens à ordenação da vida prática e ao trabalho em busca da ascese, sendo esta, portanto, uma ascese *intramundana*.

A crença na predestinação, por exemplo, e a ideia de “vocação” (*Beruf* ou *calling*) fazem parte dessa ética. Pode parecer paradoxal, a princípio, que a crença na predestinação, a ideia de que já se nasce salvo ou condenado de acordo com os planos divinos, possa ter levado as pessoas ao esforço individual nas áreas do trabalho e, conseqüentemente, ao lucro e ao acúmulo. Já que se nasce salvo ou condenado, que diferença faria, de fato, o sucesso do trabalho ou a riqueza deste mundo que se abandona com a morte (para a vida eterna)? É claro que, “onde quer que a doutrina da predestinação vigorasse, não faltou a questão de saber se existiam marcas certas com base nas quais se pudesse reconhecer quem pertencia aos ‘*electi*’” (WEBER, 2004, p. 101), e é precisamente aí que se encontra a “chave” da questão da predestinação em face da ética que leva à dedicação ao trabalho por parte dos protestantes: o sucesso no trabalho seria o sinal da eleição. No seguinte trecho, Weber expõe qual é o tratamento dado à dúvida sobre a predestinação e a consideração sobre o meio do trabalho para a dissipação da dúvida:

Uma vez posta a questão do estado de graça *pessoal* [...]. De um lado, torna-se pura e simplesmente um dever *considerar-se* eleito e repudiar toda e qualquer dúvida como tentação do diabo, pois a falta de convicção, afinal, resultaria de uma fé insuficiente e, portanto, de uma atuação insuficiente da graça. A exortação do apóstolo a “se segurar” no chamado recebido é interpretada aqui, portanto, como dever de conquistar na luta do dia-a-dia a certeza subjetiva da própria eleição e justificação. Em lugar dos pecadores humildes a quem Lutero promete a graça quando em fé penitente recorrem a Deus, disciplinam-se

dessa forma aqueles “santos” autoconfiantes com os quais toparemos outra vez na figura dos comerciantes puritanos da época heróica do capitalismo, rijos como aço, e em alguns exemplares isolados do presente. E, de outro lado, distingue-se o *trabalho profissional sem descanso* como o meio mais saliente para se *conseguir* essa autoconfiança. Ele, e somente ele, dissiparia a dúvida religiosa e daria a certeza do estado de graça (WEBER, 2004, p. 101-102).

Essa relação é exposta ainda em outras passagens, como esta:

[A ascese] via, sim, na ambição pela riqueza como *fim* o cúmulo da culpa, mas na obtenção da riqueza como *fruto* do trabalho em uma profissão, a bênção de Deus. Eis porém algo ainda mais importante: a valorização religiosa do trabalho profissional mundano, sem descanso, continuado, sistemático, como o meio ascético simplesmente supremo e a um só tempo comprovação o mais segura e visível da regeneração de um ser humano e da autenticidade de sua fé, tinha que ser, no fim das contas, a alavanca mais poderosa que se pode imaginar da expansão dessa concepção de vida que aqui temos chamado de “espírito” do capitalismo. E confrontando agora aquele estrangulamento do consumo com essa desobstrução da ambição de lucro, o resultado externo é evidente: *acumulação de capital* mediante *coerção ascética à poupança* (WEBER, 2004, p. 156-157).

Por uma razão religiosa, isto é, com vistas à confirmação da salvação, a ética protestante valorizava o trabalho profissional, condenava a preguiça, a luxúria ou tudo o que fosse supérfluo e, conseqüentemente, condenava o consumo desmedido, sendo desmedido tudo aquilo que fosse além de atender as necessidades básicas de vida. Por razões óbvias, o consumo sempre refreado e a disposição para trabalhar, estabelecidos por um fator psicológico indelével – a fé – só poderiam acarretar em uma coisa: o lucro e o acúmulo da riqueza. Percebemos que essa ordenação da vida combina perfeitamente com a vida regulada pela ideologia burguesa, moderna por excelência. “Surgira um *ethos profissional* especificamente *burguês*” (WEBER, 2004, p. 161). Combinado a isso está ainda o fato de que a noção de vocação confirmava, espiritualmente, que até mesmo a habilidade para a administração e a propriedade dos negócios, a carreira do grande empresário burguês, portanto, era um desejo divino – o que, por sua vez, contribui inclusive para que se conformem todos, os empregados e os patrões, com suas posições:

[A ascese protestante] produziu para essa norma *exclusivamente aquilo que importava* para sua eficácia, isto é, o *estímulo* psicológico, quando concebeu este trabalho como vocação profissional, como o meio ótimo, muitas vezes como o *único* meio, de uma pessoa se certificar do estado de graça. E, por outro lado, legalizou a exploração dessa disposição específica para o trabalho quando interpretou a atividade lucrativa do empresário também como “vocação profissional” (WEBER, 2004, p. 162-163).

Por essas razões, a ética protestante funcionou em harmonia com o capitalismo moderno e colaborou com sua gênese e seu crescimento. Assim, tudo isto é parte fundamental daquilo que se pode querer compreender como modernidade³ e, para este estudo, um fator determinante está embutido nos trabalhos de Weber – a racionalidade. “Um dos elementos componentes do espírito capitalista moderno, e não só deste, mas da própria cultura moderna: a conduta de vida racional fundada na idéia de profissão como vocação, nasceu – como queria demonstrar esta exposição – do espírito da ascese cristã” (WEBER, 2004, p. 164). A racionalidade⁴ é o que fundamenta aquilo que Weber compreende como *desencantamento do mundo*.

Para a compreensão desse conceito, é possível contar com as palavras do autor e de estudiosos de sua obra. Weber, a certa altura da *Ética*, por exemplo, apresenta uma definição sucinta: “O desencantamento do mundo: a eliminação da magia como meio de salvação” (WEBER, 2004, p. 106). Essa e quaisquer outras

³ “Weber se pretende o sociólogo que, ao eleger as religiões como objeto, produz uma dupla macrossociologia: uma sociologia geral da mudança social como inevitável racionalização da vida, e uma sociologia específica da modernização ocidental” (PIERUCCI, 2013, p. 18)

⁴ Cf. KALBERG, 1980. Para uma análise de tipos de racionalidade em Max Weber. Stephen Kalberg afirma que há variados tipos de racionalidade (*rationality*) na obra de Weber – são quatro tipos básicos, prática, teórica, substantiva e formal (*practical, theoretical, substantive, formal*) – e que os comentadores deste conceito costumam falhar em captar justamente essa variabilidade ou multiplicidade (ou, ao menos, costumavam, até aprox. 1980, quando da publicação do artigo de Kalberg). Segundo ele, muitos incorrem, ou incorriam, no erro de pensar que a racionalidade para Weber se limita ou equivale a um desencantamento do mundo, à burocratização ou a uma crescente falta de liberdade. Apesar da centralidade do termo em sua obra sociológica, de acordo com Kalberg, Weber nunca esclareceu muito rigorosamente seu entendimento de racionalidade (p. 1146) e recomendava a seus leitores e alunos que atentassem para o uso multivocal dos termos “racionalidade” (*rationality*) e “racionalização” (*rationalization*) (p. 1151). Os comentários sobre a obra de Weber são sempre, portanto, compreensões da ideia baseadas nas aplicações práticas da própria ideia.

definições fornecidas pelo próprio Weber ficam mais claras à luz do estudo de Antônio Flávio Pierucci, que na obra *O desencantamento do mundo* analisou “todos os passos do conceito” (conforme o subtítulo do livro) para chegar a uma sólida configuração. O desencantamento do mundo, em Weber, é um conceito que abriga “dois conteúdos semânticos” possíveis, que podem ser “nitidamente demarcados” e que, entretanto, são “concomitantes” (PIERUCCI, 2013, p. 42) ao longo de toda obra de Weber, que “trabalhou com os dois significados ao mesmo tempo e o tempo todo, desde sua primeira formulação pouco antes de 1913 até os últimos meses de sua vida, que expirou prematuramente em junho de 1920” (PIERUCCI, 2013, p. 43). O desencantamento do mundo (*Entzauberung der Welt*; *Entzauberung* traduz-se mais literalmente por *desmagificação* ou *desmagicalização* [PIERUCCI, 2013, p. 27; p. 46]) significa a eliminação da magia do mundo, que pode acontecer por meio da racionalização religiosa ou pela racionalização científica. Para entender a ideia de “magia” embutida neste conceito, pode-se começar pela diferenciação que é estabelecida, na Sociologia da Religião de Weber, entre magia e religião:

Para Weber, a Sociologia da Religião se ocupa de duas formas de religiosidade, que no jargão durkheimiano seriam duas formas de relação com o “sagrado”: magia e religião. Duas estratégias que o sujeito tem para acessar o “suprassensível” [...]. Duas espécies de um mesmo gênero. A elas Weber se apressa em dar o tratamento conceitual de tipos ideais, porquanto na realidade vivida magia e religião andam misturadas [...], ao mesmo tempo que ele as presenteia com sua visada “desenvolvimental”, tratando-as como dois momentos de um processo de desenvolvimento cultural, que não é único nem unívoco, a *racionalização religiosa*. Neste sentido, a magia representa para Weber o momento anterior da religião, com nítida afinidade eletiva com o estágio “animista” de uma humanidade imersa num mundo cheio de espíritos, não essencialmente bons nem essencialmente maus, apenas capazes de influir “favorável” ou “prejudicialmente” nos *affaires* humanos [...]. Uma visão de mundo monista [...] para a qual o mundo dos espíritos faz parte do mundo dos humanos tanto quanto os animais e vegetais, e onde inanimados não há, uma vez que tudo quanto existe tem “alma”, ânima, animação. Um mundo animado, em suma. [...] Estágio “primitivo” da humanidade e da religiosidade [...].

Magia é coerção do sagrado, compulsão do divino, conjuração dos espíritos; religião é respeito, prece, culto e sobretudo doutrina. Sendo

principalmente doutrina, a religião representa em relação à magia um momento cultural de racionalização teórica, de intelectualização [...] (PIERUCCI, 2013, p. 69-70).

Quando existe a diferenciação entre dois mundos, *este* e o *outro*, “suprassensível”, o do sagrado, e tudo o que é sagrado não se encontra *neste*, mas apenas no outro, tem-se então o mundo, este mundo, desencantado, desmagificado; ou, ainda, quando não há nem mesmo a compreensão de um tal outro mundo, mas tudo o que houve de espiritual presente neste mundo enquanto primordial ou primitivo deixa de existir, porque desmascarado como *mito* por meio da racionalidade científica, então tem-se, do mesmo modo, este mundo desencantado. Por um lado, como no caso do estudo da *Ética*, Weber demonstrou como a racionalidade *religiosa* regulou um modo de vida e, por outro, conforme Pierucci nos aponta, por exemplo no texto conhecido como “Consideração intermediária”, tratou do desencantamento do mundo por via do racionalismo *científico* e expôs “a lógica própria do moderno conhecimento científico que, numa atitude experimentalista-instrumental, potencializada pelo emprego do cálculo matemático, reduz o mundo natural a mero ‘mecanismo causal’, desembaraçando-o com isso daquele sentido metafísico objetivo de ‘cosmos ordenado por Deus’” (PIERUCCI, 2013, p. 141-142). Diante da análise empírica e da racionalidade científicista, o mundo perde qualquer possibilidade de abrigar sentido, entendido como explicação metafísica para o existir. Assim, torna-se desencantado. A racionalidade científica é fundamental para a modernização e, portanto, para a gênese de tudo aquilo que buscamos compreender como modernidade. Quando aplicada, tem essa característica de erradicação da magia ou do tradicionalismo, ao qual está diretamente relacionada a “magia” naquela compreensão de um mundo “monista” vista acima, de um “estágio primitivo” da humanidade e da religiosidade. Considerando que, mais do que isso, a racionalidade ou racionalização abre as portas

para o desenvolvimento do capitalismo moderno, então compreendemos que esse mundo é necessariamente um mundo desencantado. Pode-se compreender, a partir da seguinte avaliação de Pierucci, o quanto está relacionado o desencantamento do mundo ao estabelecimento da modernidade e ao desenvolvimento do capitalismo:

[...] à medida que avançam seus estudos histórico-comparativos entre as altas culturas Weber passa a considerar sempre mais a questão da “remoção da magia” na chave da ‘remoção de obstáculos’ ao desenvolvimento do capitalismo. Essa tese, aliás, não custa lembrar, tem-se constituído desde então num dos eixos da teoria da modernização (2013, p. 131).

Sendo o mundo moderno fundado na racionalização e, portanto, desencantado, principalmente em decorrência da racionalidade cientificista, e não religiosa, é consequente que os vínculos de transcendência dos homens e mulheres modernos tendem a desaparecer. O que nos interessa será pensar de que forma esse desencantamento do mundo pode contribuir para aquela referida perda de sustentação pela qual passa o sujeito na modernidade, quer dizer, pensar como estão relacionados diretamente o desencantamento do mundo e o estado de agonia apontado por Berman, conforme foi visto anteriormente – “A moderna humanidade se vê em meio a uma enorme ausência e vazios de valores” (BERMAN, 1986, p. 21). A perda da transcendência pode não ser um fato para aqueles que, ainda hoje, talvez, estão nas mesmas condições dos religiosos que falava Weber, pois, para essas pessoas, Deus e o outro mundo, existentes de acordo com sua fé, configuram a crença que fornece apoio transcendental, *sentido de vida*, aos seres humanos. Entretanto, para além desses religiosos – não mencionando aqui aqueles religiosos que terão sua fé constantemente, e silenciosamente, abalada – há um número gigantesco de sujeitos, homens e mulheres modernos, que sofrerão a agonia da ausência de sustentação gerada pela racionalização, que faz o mundo abrir mão de qualquer magia ou mistério que possibilitaria, em outros tempos, formulação de sentido

transcendente. Procuraremos verificar de que modo a literatura pode expressar a modernidade e esse desencantamento, tratando desses temas e explorando-os no âmbito poético e ficcional.

2.3 A dialética do esclarecimento

Para Theodor Adorno e Max Horkheimer, autores da *Dialética do esclarecimento* (1985), publicado pouco tempo depois da Segunda Guerra, em 1947, o esclarecimento, isto é, o domínio sobre a natureza que o homem adquire por meio da racionalidade pode incorrer, e incorreu especialmente no século XX, em um estágio extremo de autodomação dos próprios seres humanos caracterizado pela perda de valores morais, um vácuo de noções sobre o que seriam ações “corretas”, em um cenário de total controle das ações e barbárie das práticas. Quando a dominação da natureza por meios racionais passa a considerar todas as partes da vida e da experiência humana igualmente passíveis de passar pelo processo de abstração do esclarecimento, da racionalidade, a fim de se instrumentalizar em prol da sustentação de um sistema produtivo material, é possível de fato sustentar-se a ideia de que determinados homens e mulheres são inferiores, passíveis de serem instrumentalizados como ferramentas, descartáveis em troca de força de trabalho e “desenvolvimento”, entendido apenas como desenvolvimento *material*. Como se costuma considerar que a racionalidade é o que produz o desenvolvimento material, tecnológico, que ampara o crescimento das sociedades, e que, quanto mais desenvolvida uma sociedade tanto melhor seria, sempre, a condição de vida de todos os homens e mulheres envolvidos por esse desenvolvimento, parece paradoxal que o projeto moderno, nascido do Iluminismo, da racionalização do mundo em prol do bem estar humano possa despencar em desumanidade, barbárie e genocídio: “O aumento da produtividade econômica, que por um lado produz as condições para um mundo

mais justo, confere por outro lado ao aparelho técnico e aos grupos sociais que o controlam uma superioridade imensa sobre o resto da população” (ADORNO, 1985, p. 14). Entretanto, o que os autores procuram provar é justamente que nesse processo não há nada de paradoxal: ele é perfeitamente possível. A problemática não está somente na atividade do pensamento científico, mas no seu sentido (ADORNO, 1985, p. 11), entendido como razão pela qual o ser humano faz uso de sua capacidade de abstração para dominar a natureza e, conseqüentemente, razão pela qual domina essa natureza. Nas palavras dos autores, assim se apresenta a questão a ser estudada:

A aporia com que defrontamos em nosso trabalho revela-se assim como o primeiro objeto a investigar: a autodestruição do esclarecimento. Não alimentamos dúvida nenhuma – nisso reside nossa *petitio principii* – de que a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento esclarecedor. Contudo, acreditamos ter reconhecido com a mesma clareza que o próprio conceito desse pensamento, tanto quanto as formas históricas concretas, as instituições da sociedade com as quais está entrelaçado, contém o germe para a regressão que hoje tem lugar por toda parte. Se o esclarecimento não acolhe dentro de si a reflexão sobre esse elemento regressivo, ele está selando seu próprio destino. Abandonando a seus inimigos a reflexão sobre o elemento destrutivo do progresso, o pensamento cegamente pragmatizado perde seu caráter superador e, por isso, também sua relação com a verdade. A disposição enigmática das massas educadas tecnologicamente a deixar dominar-se pelo fascínio de um despotismo qualquer, sua afinidade autodestrutiva com a paranoia racista, todo esse absurdo incompreendido manifesta a fraqueza do poder de compreensão do pensamento teórico atual (ADORNO, 1985, p. 13).

Num ensaio didático sobre o livro de Adorno e Horkheimer, Julian Roberts afirma que a obra se estrutura sobre dois pilares: uma análise de fontes clássicas, nomeadamente a *Odisseia* e De Sade, e uma investigação crítica da noção de *esclarecimento* (*enlightenment*). O cerne temático do livro é essa discussão sobre o esclarecimento, que “abarca uma análise geral dos perigos implícitos ao esclarecimento e investigações específicas de dois dos campos em que o esclarecimento falha, nomeadamente a ‘indústria cultural’ e o antissemitismo”

(ROBERTS, 2004, p. 59)⁵. Resumidamente, o que os autores intitularam “autodestruição do esclarecimento”, em cuja situação o modo de vida humano “iluminado” pelo pensamento racionalizante mostra que essa iluminação pode não ser livre de perigos. A dialética do esclarecimento é a relação entre um lado libertador e progressista do pensamento ocidental que se desenvolveu desde o século XVIII e outro, que atinge um nível absurdo de desumanização da vida a fim de sustentar o sistema capitalista do mundo em uma lógica vazia de sentido.

Compreende-se que a racionalização levada a um perigoso extremo de pragmatismo, conforme apontado pelos autores da *Dialética*, é a mesma racionalização, o mesmo pensamento estritamente cientificista, empirista, pragmático e materialista que fundamenta o processo de desencantamento do mundo, conforme visto anteriormente, descrito por Max Weber. A dialética do esclarecimento e o desencantamento do mundo não são um mesmo fenômeno, mas a racionalidade, a filha do Iluminismo, é parcela essencial de ambos. A racionalidade, a intelectualização, que fez com que a ordenação de vida do protestantismo operasse em harmonia com o espírito do capitalismo mais bem afinado, está entre as características mais centrais da modernidade, e é com o avanço dessa modernidade que o esclarecimento, fundado na racionalização, na intelectualização, chega a mostrar que pode ir para além do simples desencantamento, que pode atingir o controle total dos homens e o mundo administrado, onde reina o esclarecimento sem autocrítica, a indústria de massas da vida sem sentido e do aniquilamento de grupos minoritários ou estigmatizados, que costumam fugir aos padrões estabelecidos pela ordem reguladora.

⁵ “This discussion, which embraces a general analysis of the dangers implicit in enlightenment and specific investigations of two of the fields where enlightenment fails, namely the “culture industry” and anti-Semitism, is the thematic mainstay of the book.” (ROBERTS, 2004, p. 59)

Parece plausível entender que a experiência de vida moderna, basicamente entendida aqui a partir das exposições e discussões de Berman, apresentadas anteriormente, engloba o problema da dialética do esclarecimento e o desencantamento do mundo. Considerando que a literatura pode espelhar, em seus processos poéticos, o mundo em que se insere, e tendo em mente que a literatura de Franz Kafka pode ser uma das maiores expressões do mundo moderno, nesse sentido, aventa-se a hipótese de que uma obra desse autor pode nos fazer pensar melhor os temas de que aqui tratamos até o momento devido ao fato de que reformula e retrata poeticamente esses temas e traços de mundo. Assim, tomaremos o seguinte objetivo em nossos estudos: buscar compreender se estes elementos da vida moderna se apresentam, e como se apresentam, na literatura de Franz Kafka, especificamente em *Na colônia penal*, ou, dito de outro modo, se essa obra expressa, lida e responde de qualquer modo à modernidade que estudamos, com sua problemática de racionalização extrema e seu desencantamento de mundo.

2.4 De volta ao quadro geral

A situação de “ausência e vazío de valores”, nas palavras de Marshall Berman, o processo do desencantamento do mundo, a condição de mundo sem sentido que não seja somente o pragmático, do esclarecimento que despenca na sua autodestruição e na alienação da vida; todas essas caracterizações do mundo moderno podem ser entendidas como uma perda de contato com as tradições antigas, porque estas forneciam aos homens e mulheres do mundo justificativas metafísicas para o estar no mundo. Giddens, citado anteriormente, abre uma das seções de sua introdução com uma afirmação sobre o rompimento com a tradição: “Um contraste com a tradição é inerente à ideia de modernidade” (GIDDENS, 1991, p. 37). Em *Modernidade: desacertos de um consenso*, Nelson de Mello e Souza – que na obra

investiga e procura estabelecer fronteiras entre conceitos como modernidade, modernização e modernismo – também afirma que a anulação de tradições é característica da modernidade:

O processo de mudança social que caracteriza a ‘modernidade’ viola uma das leis fundamentais para a estabilidade de qualquer cultura: não provê nenhum sentido axiomático para a vida. Todas as culturas do passado [...] sempre ampararam o homem em sua frágil trajetória do nascimento à morte, oferecendo, em suas múltiplas teodiceias, mapeamento completo do existir-no-mundo, explicações para as desigualdades, esperanças de vida eterna ou de transmigração das almas.

A modernidade é a única cultura que deixa o homem em total desamparo. Temos de buscar a bússola para a vida em nós mesmos, na simples praticidade de um viver que se esgota em si mesmo (MELLO E SOUZA, 1994, p. 48, grifo nosso).

A perda de uma ordem axiomática tira do sujeito moderno a sustentação metafísica que justificaria sua existência perante o universo. Anteriormente, Mello e Souza esclarece que é particular ao Ocidente a compreensão da história como dividida em três grandes partes: antiga, média e moderna (1994, p. 30). Portanto, e entendendo a modernidade desta forma, como fenômeno ocidental por excelência, o “rompimento” que separa a modernidade de qualquer tradição é o rompimento tanto com aquilo que se pode entender como clássico, isto é, referente à Antiguidade, quanto com o que concerne a qualquer visão de mundo tradicional da Europa da Idade Média. Entretanto, está também entendido que a modernidade não fica contida dentro dos limites do Ocidente: “Entre os críticos da modernidade aceita-se que a nova cultura surge do Ocidente, mas dialeticamente se transforma em algo novo a partir de certo ponto de ‘ebulição’ crítica. A partir daí é sustentada por lógica-histórica própria” (MELLO E SOUZA, 1994, p. 39). O autor defende ainda que, deste modo, a estabilidade de toda cultura ocidental é posta em xeque, porque num mundo onde tudo está conectado, o sucumbir de um ponto leva necessariamente à sucumbência do todo.

Compreende-se, já a esta altura, que seria insustentável afirmar que a experiência da modernidade é algo estável. A modernidade é uma experiência instável em seus fenômenos e condições de mundo, que sofrem grandes mudanças de acordo com as inovações tecnológicas, tanto imprevisíveis quanto frequentes, e na subjetividade dos indivíduos, isto é, na subjetividade fraturada de todos os homens e mulheres que experienciam o mundo moderno, com sua ausência de sustentação, sua perda de sentido axiomático. Tudo, até mesmo a religiosidade, possível fornecedora do amparo metafísico, pode ser engolido pelo “turbilhão” da modernidade, conforme a imagem sugerida por Berman, vide o fato de que a religiosidade que melhor se relacionou com o desenvolvimento deste mundo, cientificista, modernizado, capitalista, devido ao seu tipo de racionalidade aplicado na *ordenação na vida*, foi aquela apontada por Weber, a das ordens protestantes: “As denominações anabatistas, ao lado dos predestinacionos e sobretudo dos calvinistas estritos, consumaram a mais radical desvalorização de todos os sacramentos como meios de salvação e assim levaram o ‘desencantamento’ religioso do mundo às suas últimas consequências” (WEBER, 2004, p. 133). Tudo isto reforça a compreensão da modernidade como a condição de um mundo fundado na racionalização de origem iluminista, onde reina a relação humana com seus elementos essenciais, a modernização, a sociedade burguesa, o desencantamento, a fluidez e a precariedade de experiências etc.

Henri Lefebvre, em *Introdução à modernidade*, de 1962, procura incitar compreensões sobre a modernidade e alguns de seus variados aspectos. Ele não compreende “modernidade” exatamente como Berman o faz, e por isso não nos apoiaremos aqui em sua conceituação de modernidade. Lefebvre, porém, também percebe alguns dos fenômenos que Berman analisa, e observar isso pode reforçar

alguns pontos apresentados por este último. Além do fato de que sua maior preocupação parece ser a Política, sua noção de modernidade parece um tanto fluida em alguns pontos, mas talvez isso se deva ao fato de que, em se tratando de modernidade, a fluidez talvez seja incontornável. Diferentemente de Berman, que desde o princípio apresenta uma conceituação de modernidade e prossegue com seu estudo de fenômenos de mundo apoiado nessa conceituação, Lefebvre procura fazer uma postulação inicial, mas busca com seu estudo reformular e estabelecer um conceito mais firme até o final de sua obra – com as “teses sobre a modernidade”. Lefebvre postula inicialmente que o modernismo é um *fato* sociológico e ideológico caracterizado por uma consciência leve que as épocas e as pessoas tomaram de si com a prática de certas percepções, ilusões e projeções de si mesmas e das outras; que a modernidade conforma uma *reflexão* avançada de crítica e autocrítica; e que as duas coisas diferem uma da outra, como um conceito gerado sobre uma realidade difere desta realidade, sendo a modernidade o conceito e o modernismo a realidade – “como um conceito em via de formulação na sociedade difere dos fenômenos sociais, como uma reflexão difere dos fatos” (LEFEBVRE, 1969, p. 4) –, o que, por sua vez, é tão diferente quanto oposto ao entendimento que faz Berman, que considera, grosso modo, a modernidade como um fato, ou fatos, de mundo e o modernismo como um entendimento ou uma exploração filosófica e artística dos fatos. Lefebvre desenvolve análises de aspectos variados do mundo moderno, levando em conta principalmente o século XX e seu antecessor quando pretende definir suas teses sobre a modernidade, e nesse processo ele se depara com experiências de mundo contraditórias, angustiantes ou absurdas em cenários modernizados do capitalismo recente.

A inquietude e a angústia, o sentimento da solidão acentuam-se. O que dá lugar a inumeráveis expressões subjetivas ou interpretações

dos sinais objetivos. É nôvo? Em que consiste o moderno? A impressão de solidão não é nova. Inquietude e angústia foram ditas várias vezes e quase recentemente com a maior força pelos românticos que se apresentaram como “modernos” no tempo deles. O nôvo, o verdadeiramente “moderno” não seria a contradição entre a solidão individual e a reunião de multidões ou de massas nas cidades gigantes, nas empresas colossais, nos escritórios gigantescos, nos exércitos, nos partidos? É o conflito entre uma certa “atomização” [...] da vida e uma superorganização que a encerra, acompanha-a e sem dúvida pressupõe (LEFEBVRE, 1969, p. 221).

O que caracteriza a angústia moderna, diferentemente da angústia e da solidão de qualquer momento pré-moderno, não seria o contexto formado por aquele mundo conflituoso e contraditório, aquele do turbilhão de experiências devastadoras movidas por transformações drásticas? Na imagem de Lefebvre, as empresas colossais e os escritórios gigantescos mostram ao mesmo tempo um alto potencial de atividade humana. Justamente o conflito daí resultante é algo com que o homem, muitas vezes, não consegue lidar pacificamente. Há uma especificidade de contexto, o do conflito. As experiências modernas podem ser tão potentes e amplas que se sobrepõem à vida humana simples e a ameaçam. (Aliás, pode-se tentar imaginar o que Lefebvre pensaria, nesses parâmetros, dos escritórios e empresas de hoje, maiores e, além de gigantescos, fragmentados, multinacionais, funcionando à velocidade da Internet etc.) Pouco depois do trecho acima citado, Lefebvre trata do conflito entre estabilidade e exigências de mobilidade, e apresenta também a ideia de que a ameaça destes conflitos sobre o ser humano faz com que este tenha desejos de desaceleração e organização, numa espécie de sentimento de aversão ao exagero do moderno. Alguns sociólogos, afirma o autor, tendem a encarar positivamente a modernidade, levando em consideração a mobilidade, seja ela social, intelectual ou moral (1969, p. 222-223). Ele, entretanto, afirma que tal leitura é unilateral, e que

O surpreendente [na análise dialética aqui objetivada] é a contradição entre as exigências de mobilidade e a preocupação geral (em todos os planos) de estabilidade, de segurança, de estrutura e de “estruturação”, de equilíbrio. O conflito que resulta daí não seria mais

essencial do que um dos aspectos? [...] Quais são as causas deste incessante transtorno, visto com seus caracteres contraditórios? De todos os lados, a evolução acelera-se, precipita-se. De todos os lados os homens dirigem ao destino, que suplantou de novo os deuses acessíveis à oração, suas evocações desesperadas: "Pára! Deixa-nos viver! Organiza-nos!..." (LEFEBVRE, 1969, p. 223).

Essas situações de falta de equilíbrio, baseadas em paradoxos e contradições, para as quais Lefebvre aponta não serem aquelas mesmas percebidas por Berman, nas quais predominam sempre o conflito entre as muitas possibilidades de experiência e suas consequências às vezes danosas? O turbilhão da vida moderna abarca, por exemplo, assim como os grandes conglomerados empresariais e a mobilidade estonteante, conjugados com a reação humana a esses fenômenos (como apontados por Lefebvre), a transformação devastadora do Bronx, na Nova York dos anos 1950-1960, que Marshall Berman descreve e analisa em seu último capítulo. O distrito onde o autor viveu sua infância foi em grande parte varrido (demolido, dinamitado) e transformado para dar lugar a uma via expressa, e mais de um aspecto desse fato põe em evidência a modernidade como experiência vital dos homens e mulheres que habitavam aquele local e aquela cidade. Tanto a transformação vivenciada por aqueles que a acompanharam quanto a experiência da via expressa sinalizam o turbilhão do mundo moderno. As obras públicas de Robert Moses são apontadas como grandes e sólidas formas simbólicas do mundo moderno, que trouxeram a Nova York devastação e modernização. Curiosamente, Berman usa uma imagem grandiosa para descrever a presença de Robert Moses em sua vida e na de sua cidade:

Então, na primavera e no outono de 1953, Moses principiou a se agigantar sobre minha existência [...] com o anúncio de que estava a ponto de fincar uma imensa via expressa, de escala sem precedentes, custos e dificuldade de construção inéditos, no coração de nosso bairro. De início não podíamos acreditar; aquilo parecia vir de outro mundo. Em primeiro lugar, quase nenhum de nós tinha um automóvel [...]. Além disso, se a cidade precisava de uma estrada [...], eles com certeza não podiam estar dizendo o que as histórias pareciam contar: que a estrada seria dinamitada diretamente através de dezenas de quarteirões sólidos, estáveis, densamente povoados, como o nosso;

que algo em torno de 60 mil pessoas, operários e gente de classe média [...] seriam expulsos de seus lares. [...] Ainda nos aquecíamos ao crepúsculo do New Deal: o governo era nosso governo e acabaria por nos proteger no final. E contudo, antes que nos déssemos conta, as escavadeiras mecânicas e as motoniveladoras haviam aparecido, e as pessoas recebiam os avisos de que era melhor saírem, e rápido. [...]

Por dez anos, do final dos anos 50 ao início dos 60, o centro do Bronx foi martelado, dinamitado e derrubado. [...] – as enormes escavadeiras e motoniveladoras, as estacas de madeira e de aço, as centenas de trabalhadores com seus capacetes de cores variadas, os gigantescos guindastes que se debruçavam bem acima dos telhados mais altos do Bronx, os tremores e as explosões provocadas pela dinamite [...], os panoramas de desolação estendendo-se por quilômetros e quilômetros, até onde a vista pudesse alcançar, a leste e a oeste – [...] (BERMAN, 1986, p. 276-277).

Essa é uma expressão da experiência daqueles que assistiram à transformação imposta, de cima para baixo, de um distrito urbano inteiro, em prol da modernização. A grande ironia de todo o fenômeno é o fato de que os habitantes daquela área, especificamente, não teriam muito uso para os novos ambientes urbanos que ali se projetavam em torno da grande via expressa. Como Berman relata, quase ninguém possuía um automóvel. Entretanto, ali se colocou uma das obras faraônicas de Moses, e aquelas pessoas tiveram de sair de seus lares para não serem atropeladas pela modernização acelerada do local – para não serem eliminadas pelo turbilhão. Existe grande ironia no fato apontado de que o governo do povo parecia trabalhar à revelia deste povo em busca de um objetivo de desenvolvimento e progresso. As pessoas daquele Bronx vivenciaram a experiência conflitante de avanço da modernização e ameaça à estabilidade, quase como os membros daquele “velho mundo” que Fausto destruiu – Gretchen e os velhos Filemo e Báucia. Diferentemente, entretanto, o “mundo” do Bronx não era, antes da chegada de Moses, um mundo de uma tradição sólida e pré-moderna. Parte da experiência contraditória ou irônica do fenômeno também se manifesta aqui. Berman aponta que Moses

tocava uma nota que por mais de um século havia sido vital à sensibilidade dos nova-iorquinos: nossa identificação com o progresso, com a renovação e a reforma, com a perpétua

transformação de nosso mundo e de nós mesmos – Harold Rosenberg a denominou “tradição do Novo” (BERMAN, 1986, p. 279).

Nova York era um lugar onde se mantinha exemplarmente viva essa “tradição do Novo”, esse cultivo da renovação e da fluidez, da transformação e, assim sendo, da modernidade. Uma cidade símbolo da mais alta modernidade do século XX, pode-se pensar. Apesar disso, a própria aplicação ou prática dessa modernização, operada pelas mãos das reformas e construções de Moses, no caso do exemplo do Bronx, mostra-se prejudicial a uma parcela do povo novaiorquino, e neste ponto reside, portanto, uma ironia. Berman descreve a personificação que Moses fazia daquele espírito moderno da “tradição do Novo” e a relação dessa imagem, de suas obras e de possíveis recepções negativas feitas a elas:

Por quarenta anos, ele se mostrou capaz de personificar a visão do moderno. Opor-se às suas pontes, seus túneis, vias expressas, projetos habitacionais, barragens hidrelétricas, estádios, centros culturais era (ou assim parecia) opor-se ao progresso, à história, à própria modernidade (BERMAN, 1986, p. 279).

Nesse contexto, ironicamente, a modernização era algo ao mesmo tempo desejado e prejudicial: “Moses estava destruindo nosso mundo e, no entanto, parecia trabalhar em nome de valores que nós próprios abraçávamos” (BERMAN, 1986, p. 279). Berman ainda menciona brevemente outra parte do fenômeno da transformação do Bronx que também apresenta características em um nível de contradição e ironia, a própria via-expressa como ferramenta de mobilidade e, ao mesmo tempo, de novos perigos:

A estrada, embora entupida com tráfego pesado dia e noite, é rápida, mortalmente rápida; os limites de velocidade são rotineiramente transgredidos, mesmo nas rampas de entrada e de saída, perigosamente inclinadas; constantes comboios de imensos caminhões: é como se cada pessoa nesta estrada estivesse tomada de urgência incontrolável, desesperada para deixar o Bronx tão velozmente quanto as rodas o permitam (BERMAN, 1986, p. 275).

Caracteriza-se a modernidade, aqui, como experiência de mundo propiciada pela modernização de um sistema urbano, a Nova York da metade do século XX. O avanço da modernização choca-se tanto contra um mundo sólido quanto contra uma cultura, que se fazia presente antes das novas tecnologias, arquiteturas, ideias, costumes etc. O Bronx anterior à transformação, para Berman, é quase como o velho mundo que Fausto pôs abaixo: tudo o que era desacelerado, pequeno, isolado em comunidade, quase idílico demais em relação ao potencial oferecido pela modernização, deve ser atropelado e substituído pela modernidade. Outro fenômeno da modernização de Nova York que Berman analisa é a reforma do Central Park, também administrada por Robert Moses. Berman diz que Moses compreendia o potencial de espetáculo público que suas grandes construções e reformas possuíam. No Central Park, as obras se davam vinte e quatro horas por dia, sete dias por semana, numa velocidade jamais vista e também numa cena urbana que cativava a atenção do povo.

Os próprios operários pareciam ter sido conquistados pelo entusiasmo: não apenas suportaram o ritmo implacável que Moses e seus contramestres lhes impunham, como de fato suplantaram os superiores, tomando a iniciativa, fazendo brotar novas ideias, trabalhando à frente do cronograma, de maneira a obrigar os engenheiros a voltarem repetidas vezes às suas pranchetas a fim de redesenhar os planos, tendo em vista o progresso feito pelos operários por conta própria. Esta é a fábula moderna da construção em sua forma mais pura – a aventura celebrada pelo Fausto de Goethe, por Carlyle e Marx, pelos construtivistas dos anos 20 [...]. O que confere à fábula realidade e autenticidade especiais é o fato de que inspirou os homens que efetivamente cumpriram o trabalho. Eles parecem ter sido capazes de encontrar sentido e excitação num trabalho fisicamente estafante, além de mal pago, porque tinham alguma visão da obra como conjunto e acreditavam em seu valor para a comunidade da qual faziam parte (BERMAN, 1986, p. 284-285).

A comparação com o Fausto ressalta a qualidade da modernidade que se arrasta desde seu princípio até a metade do século XX: o conhecimento, a racionalização, como força fundamental para a dominação da natureza e a produção

de grandes obras, grandes cidades, e suas reformas, ampliações cada vez mais abrangentes sobre a vida dos seres humanos do mundo moderno. O “lado sombrio” que compõe a irônica relação moderna dos elementos, aqui, também não poderia deixar de existir. Páginas adiante, Berman questiona: “Onde foi que as coisas deram errado? Como as modernas visões dos anos 30 tornaram-se amargas no processo de sua realização?” (1986, p. 288). Sua análise constata que a modernização da cidade, levada ao extremo, acaba na destruição da própria cidade. Berman refere-se à obra de Siegfried Giedion *Space, Time and Architecture*, que celebrou Moses como uma nova fase no modernismo da década de 30 (BERMAN, 1986, p. 286), mas que também apontou o que seria, a partir de então, o futuro daquela modernização. A modernização de Nova York atingiu um limite em que, para dar lugar às rodovias, as ruas urbanas e a cidade deveriam desaparecer. As reformas instauradas por Robert Moses na cidade teriam instigado uma nova forma que não cabia mais naquele espaço ainda estruturalmente ultrapassado: “As novas formas não podiam funcionar livremente dentro da estrutura da cidade do século XIX”, aponta sobre o pensamento de Giedion (BERMAN, 1986, p. 290). Berman sugere que, muito provavelmente, nem mesmo o próprio Moses teria se empolgado com a ideia do fim da cidade “velha”, já que ele sempre procurara adicionar algo à cidade, e não apagá-la do mapa. Ironicamente – sobrepõem-se ironia sobre ironia –, a modernização nova-iorquina alavancada por Moses seria destinada a um extremo que fugiria aos seus propósitos iniciais e que, mais importante e grave, seria avassaladora para a vida humana, envolvendo um país inteiro no turbilhão moderno que, neste caso, sufocava *um* velho mundo para dar lugar a um mundo sobre rodas:

Na verdade [...] as grandes construções de Moses em Nova Iorque e arredores nos anos 20 e 30 serviram de ensaio para a reconstrução infinitamente maior de toda a tessitura dos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial. As forças motrizes dessa reconstrução

foram o multibilionário Programa Rodoviário Federal e as vastas iniciativas habitacionais da Administração Federal de Habitação. Essa nova ordem integrou o conjunto da nação num fluxo unificado cuja força vital era o automóvel. Concebia as cidades principalmente como empecilhos ao fluxo do tráfico e como depósitos de moradias inferiores e bairros decadentes dos quais os norte-americanos deveriam fazer o possível para fugir. Milhares de áreas urbanas foram eliminadas por essa nova ordem; o que acontecera com o meu Bronx constituía apenas o exemplo mais dramático de algo que estava ocorrendo por toda parte (BERMAN, 1986, p. 291).

A grande cidade modernizada deixou de ser feita para os homens e mulheres que a habitam, mas, mais especificamente, para ser dos automóveis que a atravessam e transcorrem. Curiosamente, esse assunto tem relação com o ponto central de uma discussão que ocorre hoje, principalmente, sobre a cidade de São Paulo. Não iremos aqui nos estender sobre isso, mas, aparentemente, desestimular o uso de automóveis particulares e, em contrapartida, incentivar o transporte público (que ocupa menos espaço para uma mesma massa de pessoas em movimento) e o verdadeiro usufruto da cidade pelas pessoas em seus momentos de lazer desencadeou uma forte reação por parte das classes mais conservadoras e médias-altas.

Em seguida ao trecho acima citado, Berman apresenta um olhar sobre mais uma parcela dos movimentos irônicos e paradoxais da modernidade, que transforma tudo incessante e dramaticamente: “Três décadas de maciço investimento na construção de rodovias e na suburbanização [...] serviria para extrair milhões de pessoas e empregos, e bilhões de dólares em capital das cidades norte-americanas, e para mergulhar essas cidades na crise e no caos crônico que hoje assolam seus habitantes” (BERMAN, 1986. p. 291-292).

Percebemos, a partir de sua concepção de modernidade e das análises que Berman estabelece sobre a arquitetura e a vida urbana, que os homens e mulheres que vivenciam esses fenômenos não estão apenas a viver algo pontual, algum

fenômeno intrínseco àquela cidade e a suas condições específicas de desenvolvimento e economia, mas vivem, na verdade, um fenômeno que é parte daquele “turbilhão” da modernidade, que se move como força propulsora sobre todo o Ocidente há alguns séculos. Observamos, com esses últimos exemplos, um fenômeno da arquitetura e do urbanismo. Entretanto, a modernidade envolve, naquelas condições de múltiplas possibilidades e problemas complexos, dentro de movimentos de transformação incessante, todas as áreas da atividade humana, o que significa que envolve também a arte e a literatura. Portanto, entendemos que a arte e a literatura moderna tratarão de expressar criticamente essa modernidade.

Pensaremos a modernidade como sendo uma condição de mundo, compreendido, este, em um período histórico fundado pelo industrialismo e pela modernização marcada pela racionalização da vida em todas as suas esferas e pelo rompimento com as tradições de mundo anteriores. Nesse quadro, compõem-na o cientificismo, a ordem burguesa, o capitalismo, a globalização, a burocracia, o desencantamento do mundo, a problemática da dialética do esclarecimento, enfim, todos os componentes da *experiência moderna crítica* que procuramos, aqui, articular, dentro dos limites de nossa capacidade, com a expressão artística. Consideramos, aprofundando a noção temporal, que a modernidade tem mais de uma fase, momentos diferentes, e que, quanto mais se avança no tempo em direção ao final do século XX e aos tempos atuais, tanto mais perceptível torna-se seu aspecto de cultura múltipla, de fundamentos rompidos em relação a tempos e tradições anteriores e de condições críticas e até paradoxais.

A modernidade já possui uma longa história antes de chegar à Nova York dos anos de 1950. Na busca por compreendê-la como experiência de mundo, é possível avançar em direção ao passado para ver como outros modernistas (afinal, não é o

próprio Berman um modernista enquanto percebe a modernidade que vive, e também outras?) perceberam os “primórdios” da modernidade. Especificamente, é necessário procurar compreender quem foram e o que expressaram aqueles que, primeiramente, com a sensibilidade necessária para perceber os fenômenos de mundo de uma modernidade que começava a se constituir com clareza, para perceber o Novo e o turbilhão que se agigantava, compreenderam algo do mundo moderno e expuseram suas visões por meio das artes.

2.5 A modernidade literária e o modernismo

Charles Baudelaire foi um dos primeiros a utilizar o termo “modernidade” no âmbito da arte. Em seu ensaio “O pintor da vida moderna”, de 1860, Baudelaire apresenta seu estudo do que considera uma pintura verdadeiramente bela da vida moderna. Será de nosso interesse entender a noção do Belo proposta teoricamente pelo autor porque a isso ele conecta o que chama de modernidade. Depois, deveremos buscar compreender que elementos de mundo compõem essa modernidade, para verificar de que modo a modernidade identificada no mundo pelo artista se relaciona à modernidade como fenômeno de mundo e experiência vital que estudamos até este ponto.

Na primeira parte de seu texto, Baudelaire apresenta sua tese sobre a composição do belo:

Na verdade, esta é uma bela ocasião para estabelecer uma teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto; para mostrar que o belo inevitavelmente sempre tem uma dupla dimensão, embora a impressão que produza seja uma, pois a dificuldade em discernir os elementos variáveis do belo na unidade da impressão não diminui em nada a necessidade da variedade em sua composição. O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro aprazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível,

inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana. Desafio qualquer pessoa a descobrir qualquer exemplo de beleza que não contenha esses dois elementos (BAUDELAIRE, 2006, p. 852).

A parte IV do ensaio intitula-se “A modernidade”. Aqui, o autor parece não estar teorizando precisamente sobre o que o período moderno, historicamente localizado, tem de característico, de peculiar a si e somente a si, algo definidor que impediria chamar qualquer outro período histórico anterior de moderno em relação a outros ainda mais antigos. Exemplificando sua teoria sobre a composição do Belo, ao mesmo tempo que critica uma inadequação na representação usual da arte dos tempos em que vive, Baudelaire expõe o seguinte:

Se lançarmos um olhar a nossas exposições de quadros modernos, ficaremos espantados com a tendência geral dos artistas para vestirem todas as personagens com indumentárias antigas. Quase todas se servem das modas e dos móveis do Renascimento, como David se servia das modas e dos móveis romanos. Há, no entanto, uma diferença, pois David, tendo escolhido temas especificamente gregos ou romanos, não podia agir de outra forma senão vesti-los à moda antiga, enquanto os pintores atuais, escolhendo temas de natureza geral que podem se aplicar a todas as épocas, obstinam-se em fantasiá-los com trajes da Idade Média, do Renascimento ou do Oriente. Evidentemente, isto é sinal de grande preguiça, pois é muito mais cômodo declarar que tudo é absolutamente feio no vestuário de uma época do que se esforçar por extrair dele a beleza misteriosa que possa conter, por mínima ou tênue que seja (BAUDELAIRE, 2006, p. 859).

Ele dá a entender que é costume classificar como “feio” o vestuário da época em que vivem os que pintam esses “quadros modernos”. No exemplo que envolve David e os temas gregos e romanos, Baudelaire ilustra sua teoria sobre o Belo. No caso dos quadros modernos, seu elemento imutável procura vestir as peças de uma época que não é a sua, e nisso Baudelaire vê uma inadequação da arte e uma falta de empenho por parte dos artistas, que acabam por não representar apropriadamente seu mundo como ele é. Diferentemente, David, ao escolher temas gregos ou romanos e dar-lhes as vestes gregas e romanas às quais se adequam no tempo e no espaço, acerta na composição do Belo.

Ainda falando da composição dualista do Belo, o poeta e crítico francês afirma logo em seguida: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” – a modernidade é o elemento do Belo que se perde no tempo em oposição ao eterno; e ele completa: “Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época. São perfeitamente harmoniosos [...]” (2006, p. 859). A modernidade de Baudelaire é a de Paris, essa cidade que seria o epicentro da modernização e da sociedade burguesa em ascensão.

O último parágrafo do texto de Baudelaire indica com clareza: aquelas gravuras (de Constantin Guy) serão “arquivos preciosos de vida civilizada” (2006, p. 881), porque o pintor soube perceber, segundo Baudelaire, com a maior exatidão possível, o elemento de mundo que comporia aquela parte efêmera do Belo que se fazia presente em sua época – aquilo a que o poeta convencionou chamar “modernidade”. Outros pintores, afirma Baudelaire, também são “sérios historiadores”, mas o pintor da vida moderna tem o mérito peculiar de quem melhor percebeu e capturou em sua arte a vida cotidiana de “toda parte” e sua “beleza passageira e fugaz”.

Podemos procurar esclarecer o que Baudelaire compreendeu em seu mundo como essa vida cotidiana de toda parte. A partir do fato de que Baudelaire aponta que o objeto da pintura sobre a qual discorre é a dita *modernidade* e a *vida civilizada*, e descreve seus elementos como a massa popular, os veículos, as paradas, a moda, as vestimentas, “as galerias do *high life* e do *low life*” (BAUDELAIRE, 2006, p. 880), os dândis em seu charme e decadência encarnados etc., podemos compreender que a noção de vida moderna e modernidade, para ele, está diretamente ligada à *modernização* e seus efeitos, porque, como vimos, a modernização compreende os

avanços tecnológicos que caracterizam a fundação da modernidade como fenômeno de mundo, cultural, social e econômico, e esses avanços e tecnologias são justamente os componentes da vida moderna, os elementos da vida civilizada, que Baudelaire percebe. Podemos relacionar essa noção de vida moderna também diretamente à formação da sociedade burguesa. Estudando a visão de Baudelaire, percebemos que a modernidade artística (ou literária, especificamente, conforme nos interessará) será a figuração da vida moderna e da sociedade burguesa. Por isso, a arte da vida moderna de sua época ainda não é ideal; não é, para ele, verdadeiramente bela, isto é, *verdadeiramente moderna*, enquanto seu elemento efêmero (um dos dois elementos do Belo conforme sua conceituação) comportar, por exemplo, o estilo clássico – como o poeta afirma que alguns artistas fazem, reproduzindo estilos de épocas passadas nas tentativas de representações do presente –; a arte da vida moderna é verdadeiramente moderna a partir do ponto em que seu elemento efêmero é a própria modernidade, que foi caracterizada por Baudelaire como a multidão das ruas parisienses ou londrinas: “galeria imensa da vida londrina e parisiense” (2006, p. 878), as vestimentas de seu tempo, as formas da massa humana do ambiente urbano (e também a própria massa como plano de fundo para os heróis da vida burguesa), a decadência dos dândis, os veículos que trafegam, enfim, os fenômenos materiais e humanos que, conforme sabemos, a modernização produziu na sociedade burguesa a partir dos princípios do século XIX. A última caracterização que Baudelaire atribui ao pintor da vida moderna em seu ensaio é: “estranho, violento e excessivo, mas sempre poético” (2006, p. 881). Ao longo das décadas seguintes, entretanto, haverá muitas mudanças no que caracteriza a vida moderna, que se torna cada vez mais complexa e de difícil apreensão artística. Baudelaire foi o ponto inicial da arte moderna que compreende a si mesma como tal.

No terceiro capítulo de sua obra, Marshall Berman analisa os principais ensaios de Baudelaire, incluindo alguns pouco anteriores a “O pintor da vida moderna”, e alguns de seus poemas em prosa (publicados postumamente, inacabados ainda como conjunto) para compreender suas ideias sobre a modernidade e seu modernismo. Acompanhando o estudo de Berman e relacionando-o ao que já foi explorado aqui sobre “O pintor da vida moderna”, verificaremos que Berman, mais do que também notar a modernização como elemento fundamental à vida moderna como percebida pelo poeta francês, faz emergir das obras baudelairianas a visão da atmosfera conflituosa que os tempos modernos carregam consigo, bem como a crítica feroz aos temores do progresso e ao descompasso entre desenvolvimento material e desenvolvimento espiritual. Com esse estudo, será possível perceber com clareza que, no “ponto de ação” de Baudelaire, iniciava-se a pavimentação do caminho que levaria ao modernismo do século XX, quando a modernidade já teria percorrido mais de um *crescendo* que suscitaria a produção de artistas como Dostoiévski, Joyce, Ibsen e Kafka.

Um primeiro índice da complexidade derivada das muitas características da vida moderna, que a tornam um fenômeno de difícil apreensão, encontra-se numa das primeiras afirmações gerais de Berman a respeito da posição de Baudelaire como artista e pensador da vida moderna:

O primeiro imperativo categórico do modernismo de Baudelaire é orientar-nos na direção das forças primárias da vida moderna; mas Baudelaire não deixa claro em que consistem essas forças, nem o que viria a ser nossa postura diante delas. Contudo, se percorrermos sua obra, veremos que ela contém várias visões distintas da modernidade (BERMAN, 1986, p. 131).

Há aqui o anúncio das potencialidades pioneiras de Baudelaire, já que ele os apontou e exaltou como *vida moderna* e como traços da *modernidade*. Especialmente nas duas primeiras seções de seu capítulo, Berman busca apresentar, num

panorama, a visão de Baudelaire sobre a vida moderna e suas ideias sobre a arte da modernidade. Ele nomeia as visões pastorais e antipastorais (1986, p. 132-139) que o poeta criou com diferentes obras, sendo as “pastorais” as exaltações a fenômenos da vida moderna e as “antipastorais”, aquelas que os criticam. Enquanto “O pintor da vida moderna” fica entre as pastorais, estando já evidente a exaltação que o poeta faz à presente moda ou ao trânsito da nova vida urbana (e a suposição de Berman de que Baudelaire estaria sendo inocente demais quanto à potência da vida moderna – a ponto de merecer a classificação de “pastoral” – é bastante discutível), outro texto, “Sobre a moderna ideia de progresso aplicada às Belas Artes”, de 1855, é apontado por Berman como uma das antipastorais da modernidade.

Nesse ensaio, Baudelaire expõe uma crítica à confusão que ele percebe entre as ordens material e espiritual na sociedade burguesa de seu tempo; confusão de um senso comum que crê que o desenvolvimento espiritual dos homens acompanha o desenvolvimento material e, deste modo, uma sociedade economicamente avançada e progressiva seria, automática e conseqüentemente, uma sociedade de seres humanos de intelecto esclarecido e espírito cultivado – uma ilusão. Nas palavras de Berman, aqui o poeta lança desdém sobre a moderna ideia de progresso, que por ele é chamado até de “invenção da filosofância hodierna” e “ideia grotesca” (BAUDELAIRE *apud* BERMAN, 1986, p. 135). Em sua arte, o poeta incentivaria, entretanto, a exploração da vida criada pelo progresso econômico e científico. É preciso entender que o conflito “de premissas” entre a ideia de pastorais e antipastorais não faz de Baudelaire um artista (ou alguém) incoerente por contradição, mas, sim, revela que, em momentos distintos (mas também nem tão distintos, sendo que o ensaio sobre o progresso é de 1855 e “O pintor da vida moderna”, de 1859-1860), o artista escreveu sobre os muitos aspectos da vida moderna que, positivos ou

negativos em sua ação na vida dos homens, deveriam ser explorados pela arte. Baudelaire estava atento ao fato de que há, na vida moderna, sua “miséria e ansiedade intrínsecas” (BERMAN, 1986, p. 138) e, mais do que isso, provavelmente compreendeu que, nessa modernidade, ser contraditório não é necessariamente ser incoerente.

Outro exemplo levantado pela análise de Berman, que revela o nível de “mistura” entre os ideários do que seriam as pastorais e antipastorais à modernidade é o seguinte: em uma seção de “O pintor da vida moderna”, Baudelaire explora o valor estético dos uniformes e dos desfiles militares, afirmando que a “poesia” da pintura de Constantin Guys toma vida pela inspiração vinda da marcha da tropa, com seus detalhes de uniformes, equipamentos, roupagens e trombetas, que marcha como um grande animal, numa imagem da alegria e da obediência. Marshall Berman cita o trecho do texto de Baudelaire e em seguida completa com um comentário que mostra que a “visão pastoral” haveria de poder funcionar sem que a modernidade deixasse de ser o que é, isto é, de ter suas misérias:

Esses são os soldados que mataram 25 mil parisienses em junho de 1848 e abriram caminho para Napoleão III em dezembro de 1851. Em ambas as ocasiões, Baudelaire foi às ruas para lutar contra esses homens (e facilmente poderia ter sido morto por eles) cuja “alegria e obediência” animalisca tanto o atraem agora (BERMAN, 1986, p. 134).

As aparentes contradições verificadas entre as propostas artísticas e as colocações sobre a realidade são, na verdade, a sustentação para a produção artística desenvolvida por Baudelaire, como primeiro modernista, e também fundamentalmente por aqueles que viriam a ser seus sucessores. Se a realidade moderna, fundada na modernização do mundo, é acelerada, imprecisa e cheia de conflitos entre aspectos positivos e negativos que são, muitas vezes, inseparáveis entre si (como a beleza do desfile militar é inseparável do horror de massacre que a guerra pode produzir), a arte

moderna, então, buscará o Belo nesse cenário e em meio a essa confusão. Livre de simplificações, o modernismo funda-se sobre a exploração da realidade moderna, sendo para isso necessárias e válidas várias medidas diferentes, como buscar criar e representar o *novo*, explorar o inexplorado em novos meios de expressão artística, elevar o supostamente *feito* à condição de objeto de contemplação, destruir a tradição, reciclar a tradição, criar nova tradição, etc. A arte proposta por Baudelaire iria fundar-se sobre a verdadeira realidade do mundo modernizado, iria explorar a beleza daquilo que é fruto dos tempos modernos e que pode também ser desumano e devastador, buscar a “qualidade épica” da vida desses tempos (BAUDELAIRE *apud* BERMAN, 1986, p. 139). Sobre Baudelaire e essa sua característica, a proposta de criação de uma arte que se apoiasse na realidade verdadeira e *crua* da modernidade – como já verificado aqui mais longamente com o estudo de “O pintor da vida moderna” –, Berman afirma que

seu gênio poético e sua realização, mais que em qualquer outro poeta, antes e depois dele, são argamassados com a específica realidade material: a vida cotidiana – e a vida noturna – das ruas, dos cafés, das adegas e mansardas de Paris. Até mesmo suas visões transcendentais se enraízam em um tempo e um espaço concretos. Algo que distingue radicalmente Baudelaire de seus precursores românticos e de seus sucessores simbolistas e contemporâneos reside no fato de que o que ele sonha se inspira no que ele vê (BERMAN, 1986, p. 138).

Os tempos posteriores a Baudelaire encaminharam o desenvolvimento da arte moderna a um cenário multifacetado que passou a ser conhecido como *modernismo*. Conforme prosseguia o desenvolvimento do mundo moderno, com mais modernização e desenvolvimento da sociedade burguesa e do capitalismo mundial, as artes e a literatura buscaram lidar com esse mundo de fenômenos novos e de rotina acelerada que surgia; buscaram apreendê-lo, representá-lo e compreendê-lo em seus muitos aspectos. O “caminho” que se iniciara com Baudelaire parece progredir e atingir um ponto culminante com as artes do princípio do século XX, enquanto o

Ocidente vivenciava avanços tecnológicos revolucionários, crescimentos populacionais inéditos, tensões entre estados-nação poderosos e a Primeira Guerra Mundial. Eventualmente, questões existenciais que não eram frequentes na arte da época de Baudelaire irão se impor. Um sentimento de profunda desorientação no mundo moderno se intensifica.

Malcolm Bradbury, em *O mundo moderno*, de 1988, traça um panorama da literatura modernista com estudos sobre dez dos maiores escritores da literatura mundial desse período de “grande revolução” que “a literatura sofreu entre a década de 1860 e a de 1930”, como resume em suas últimas páginas (BRADBURY, 1989, p. 235). O panorama apresentado se inicia com Dostoiévski, passando por Henrik Ibsen, Pirandello, dentre outros, e abrange até Virginia Woolf e Franz Kafka.

Antes de tratar de cada escritor, em sua introdução, Bradbury analisa os tempos modernos como os tempos de formação e existência do modernismo e, ao fazê-lo, curiosamente fala em “modernidade” sem teorizar profundamente sobre ela, pois seu interesse é principalmente aquilo que a literatura ressaltou do mundo, e além disso, curiosamente, quase não menciona Baudelaire. Cita-o rapidamente apenas uma vez. Entretanto, o texto está longe de ser um estudo empobrecido. Ele parte da trajetória do poeta americano Ezra Pound em conjunção com a advocação que este fazia da ideia do “tornar novo”, uma espécie de regra necessária para a arte que procurava ser atual e verdadeira na passagem e no início do século. Pound não era o único a manifestar esses interesses artísticos, segundo os quais a arte modernista do início do século XX deveria criar o que seria novo tanto na arte quanto no mundo, o que significa que só buscar compreender e expressar o mundo não era o bastante – as artes modernas deveriam buscar reformular suas fundações e com isso revolucionar suas próprias épocas: “Trata-se da concepção de que as artes modernas

têm a obrigação especial, o dever vanguardista, de ir à frente de sua época e transformá-la, ao mesmo tempo em que transformam a própria natureza das artes” (BRADBURY, 1989, p. 19). Essa concepção revolucionária de arte não surgiu no início do século XX num simples estopim, e é possível perceber como as premissas das artes modernas têm origem nas mudanças sociais, culturais e econômicas que datam desde o século anterior e da época de Baudelaire.

O novo não era inteiramente novo. Na verdade, no decorrer da segunda metade do século XIX, em ondas cada vez mais aceleradas, um espírito renovador atravessara as artes e ideias da Europa, à medida que as convicções e esperanças fundamentais do século XIX começaram a ser modificadas por profundas mudanças sociais, técnicas e políticas surgidas do grande cadinho de revolução e romantismo do qual o século nascera. O mundo do contrato social de Rousseau, do otimismo liberal e burguês, fora transformado por um século de desenvolvimento. A visão romântica de uma natureza benevolente e divinizada fora subvertida pelo crescimento das grandes cidades e da massificação das populações; e as velhas certezas cristãs foram minadas pelo espírito das novas idéias. [...] Estas novas ideias sociológicas e científicas, essas visões racionalistas da natureza e da história, contestavam a velha visão teocêntrica e romântica. Elas inauguravam uma nova era de experimentação, em que se aceleravam as descobertas morais e filosóficas, médicas e tecnológicas, enquanto uma nova consciência revolucionária da tarefa da inteligência se desenvolvia (BRADBURY, 1989, p. 25).

Neste trecho, sem declarar, Bradbury está tratando tanto de modernidade quanto de modernismo. Os fenômenos de rompimento com a tradição, por exemplo, – “as velhas certezas cristãs foram minadas pelo espírito das novas idéias” – apontados pelo autor são desdobramentos das condições modernas proporcionadas por todos os avanços tecnológicos – “profundas mudanças sociais, técnicas e políticas surgidas do grande cadinho de revolução e romantismo do qual o século nascera”; “um século de desenvolvimento”; “visões racionalistas da natureza e da história”; “descobertas morais e filosóficas, médicas e tecnológicas” – que Bradbury aponta como transformações importantes no mundo e que são os elementos da modernização que fundamenta a modernidade. Também outros exemplos de avanços

tecnológicos são mencionados em seguida ao trecho acima citado: “Em 1898 foi descoberto o elemento rádio, e o primeiro dirigível singrou os ares; em 1899 o primeiro ônibus motorizado apareceu nas ruas de Londres; e em 1900 foi anunciada a teoria quântica. A era da luz elétrica e do telefone, do motor a explosão e das aeronaves estava começando a se impor” (BRADBURY, 1989, p. 25). As artes modernas desse período procuravam dar conta de fazer sentido nesse mundo que sofrera tantas mudanças tão rapidamente de modo que a tradição artística anterior já não era suficiente para expressar o estado do mundo e do homem moderno. Ao mesmo tempo em que procurava entendê-lo, entretanto, essa arte buscou também um papel ativo de criar a nova tradição, ou as novas tradições, e, portanto, uma nova parte do novo mundo. Num certo sentido, pode-se compreender uma revolução de mundo dentro da modernidade que provocou uma revolução artística, que, por sua vez, participou ativamente da formação de aspectos humanos desse novo estágio da existência moderna. No seguinte trecho, tem-se uma exposição concisa tanto da ideia de modernismo quanto dessa relação entre um novo mundo e suas novas artes:

Como muitos outros, Pound revoltou-se contra a modernidade, mas acreditava no modernismo – o nome que veio a designar aquela transformação radical sofrida pelas formas, pelo espírito e pela natureza das artes entre a década de 1870 e o início da Segunda Guerra Mundial. Foi uma revolução artística profunda, que agitou toda a Europa e – em parte, graças ao próprio Pound – os Estados Unidos, modificando radicalmente o curso de todas as formas de expressão artística. Foi uma crise na história do humanismo ocidental e uma tentativa séria de compreender e apreender a natureza da experiência moderna. Teve consequências profundas, algumas intencionais, muitas imprevistas – especialmente no campo da política. Gerou algumas das obras literárias mais geniais e mais perturbadoras que conhecemos, e algumas das mais dolorosas manifestações da autoconsciência e da ansiedade modernas. Ela fez parte da transição sofrida pelo mundo ocidental ao passar do movimento romântico para uma nova era, do século XIX para o XX. O início dessa crise já está afastado de nosso tempo por um século inteiro, porém ela ainda nos abala, ainda consegue nos perturbar (BRADBURY, 1989, p. 20-21).

A “revolta” de Pound não buscava o fim da modernidade e um retorno aos tempos anteriores, mas era antes uma revolta da crise, da necessidade de fazer o novo em um mundo que se mostrava novo, onde o tradicional já não mais correspondia aos interesses e necessidades humanos – por isso, “uma crise na história do humanismo ocidental”, primeiramente, e uma “tentativa séria de compreender e apreender a natureza da experiência moderna”. A menção à influência no “campo da política” exemplifica o fato de a arte gerar efeito no mundo, no sentido de que o movimento artístico propiciava uma interferência no campo da vida, da sociedade e da cultura. Os escritores modernistas do início do século cumpriram o papel de explorar a realidade da modernidade do século XX, das revoluções tecnológicas, da modernização desenfreada, da guerra, do rompimento com as tradições estáveis e das experiências de desorientação por que passavam os homens modernos. Dentre esses escritores está Franz Kafka, de Praga, um modernista reconhecido somente após a sua morte.

3. Capítulo II – Franz Kafka, *Na colônia penal* e a modernidade

3.1 Introdução e revisão crítica

O mundo das ficções de Kafka é um universo de funcionamento estranho e misterioso que, ao mesmo tempo, apresenta-se de forma racionalmente organizada. Dentre os muitos fenômenos que suas obras apresentam, estão, por exemplo: racionalização burocrática levada a extremos; expressões de poder que compartilham tanto daquilo que é burocrático, mundano e objetivo quanto do que é metafísico, divino ou etéreo; e uma ideia de justiça que paira no ar com o tom de um grande questionamento ou enigma, porque é violenta, obscura e paradoxalmente injusta – e em seu aspecto paradoxal chega a fazer questionar noções de “justiça” ou “injustiça”. Kafka cria ficções de organização e economia profundamente racionais, embora

misteriosas e possivelmente apavorantes, por mais impossível que isso possa parecer em princípio. É o que faz, por exemplo, em um conto breve como “A preocupação do pai de família”, em que a narrativa constrói-se sobre um assunto fantasioso de forma racionalizada e, entretanto, pelo menos dois fenômenos possivelmente perturbadores aí anunciam-se: apesar da descrição de registro realista, isto é, que explica detalhes objetivamente, da figura do personagem Odradek, paradoxalmente é desafiador, para não dizer impossível, para o leitor, compreender e imaginar a criatura. A descrição é precisa, mas o objeto não se molda, por via da imaginação, a nada de referencial, concreto, tangível, que possa ser visto ou percebido no mundo material extraliterário. Além disso, a perturbação, declarada, que Odradek causa ao personagem-narrador (o pai de família) tem suas origens muito mais sugeridas do que descritas explicitamente, porque sabe-se que Odradek perturba e preocupa o homem, mas resta o mistério sobre o que é que, no homem, faz nascer temor frente à existência do outro; se é a condição de “coisa” talvez imortal de Odradek que provoca no humano um determinado horror; se o fato de que Odradek sabe falar (ele pronuncia seu próprio nome e também consegue rir) o torna tão demasiadamente próximo do ser humano que este ser humano não pode senão apavorar-se.

Qual seria a razão para uma “atmosfera” temática como essa, nebulosa, contrastar com a forma objetiva do discurso linguístico, característica da narrativa realista? E talvez seja justamente essa fórmula a pedra angular da poética de Kafka: um assunto ou tema obscuro cercado e moldado por uma narrativa clara e objetiva. Tentativas de descrição do universo kafkiano podem seguir com outros exemplos como esse. Estranhamentos kafkianos talvez mais conhecidos podem ser observados no romance *O processo*, cuja sentença inicial fornece a fundação para futuros questionamentos que o romance inevitavelmente suscitará: “Alguém certamente havia

caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum” (KAFKA, 2005, p. 7). A narração, de saída, define claramente, *literalmente*, que K. *não* havia feito mal *algum*, mas o principal eixo temático da obra é uma culpa que recai sobre o personagem e que é, devido à contextualização inicial já estabelecida, tanto irrefutável quanto incompreensível. E é incompreensível ainda que, em várias situações, personagens discorram longamente sobre as razões para este ou aquele fenômeno, em linguagem organizada, com discursos coesos. Na porção central do romance, na forma como este está tradicionalmente organizado por Max Brod, no capítulo sétimo, há um longo discurso feito pelo advogado de Josef K., e apresentado indiretamente, mas em parágrafos contínuos, pelo narrador, sobre o funcionamento do processo pelo qual passa o protagonista. Ao longo de quase uma dezena de páginas, o advogado ininterruptamente discorre sobre os trâmites dos documentos e as possibilidades de resultados finais de julgamento para o processo como quem dá uma palestra de cunho científico sobre um fenômeno da natureza. A linguagem é estruturada e coesa de modo a evitar mesmo quaisquer ambiguidades e sem o menor suspiro em direção a construções poéticas. Entretanto, essa objetividade contrasta a todo momento com aquilo que está no plano do sentido, no fundo do que se lê: a natureza totalmente enigmática e obscura do processo, que não entendemos objetivamente por mais que aquele personagem supostamente nos esteja ajudando. A seguir, um trecho desse discurso:

[...] Contava então que já havia ganho, no todo ou em parte, muitos processos semelhantes. Processos que, embora na realidade não tão difíceis como este, eram, vistos de fora, ainda mais sem esperanças. Tinha aqui na gaveta – e nesse ato batia em alguma gaveta da mesa – uma lista desses processos [...]. É evidente que ele tinha começado a trabalhar imediatamente e a petição já estava quase pronta. Ela era muito importante, porque a primeira impressão que a defesa produzia muitas vezes definia todo o rumo do processo. Infelizmente – de qualquer maneira precisava chamar a atenção de K. a esse respeito – às vezes acontecia que as primeiras petições ao tribunal não eram lidas. Eram simplesmente anexadas aos autos, assinalando-se que,

no momento, os inquéritos e a observação do réu eram mais importantes que tudo o que estava escrito. Acrescentava-se, quando o impetrante se tornava insistente, que antes da decisão, assim que todo o material estivesse reunido, naturalmente num conjunto coerente, eram examinados todos os autos, inclusive a primeira petição. [...] Tudo isso era lamentável, mas não totalmente injustificado. K. não devia deixar de lado o fato de que o processo não era público; podia, se o tribunal o considerasse necessário, mas a lei não prescrevia que fosse público. Em consequência, os documentos do tribunal, sobretudo o auto de acusação, permaneciam inacessíveis ao acusado e à sua defesa, por isso geralmente não se sabia, ou pelo menos não se sabia com precisão, contra o que a primeira petição precisava se dirigir, de forma que só por acaso ela continha, em verdade, algo de relevante para a causa. Petições de fato acertadas e probatórias só se podem elaborar mais tarde [...] (KAFKA, 2005, p. 116-117).

Afinal, o que é o tribunal e quem são seus juízes, que nunca encontramos? Em suma, entre o plano formal, o registro linguístico, e o conteúdo do texto, a ficção e história narrada, há uma *incongruência* ou uma *dissonância* específica.

A questão primeira que esta literatura desperta é um “por quê?” de forte estranhamento. E como pode esse estranhamento, fundamentado sobre a tensão entre ideário nebuloso e discurso límpido, ser tão impactante? O que é que percebemos em Kafka que nos chama atenção porque nos diz respeito? Não existe obra que não expresse o mundo e a obra de Kafka, em meio às suas “estranhezas”, também deve dizê-lo. E não é coincidência que todo homem ou mulher que o lê seja atingido por um estranhamento pungente. Se não fosse verdade que a obra kafkiana de alguma maneira revela algo significativo sobre o mundo em que vivemos, ele provavelmente não seria reconhecido como um dos maiores escritores de todos os tempos. A arte de Kafka reconfigura, ou perturba, em relação ao que podemos conceber como “tradicional” da prosa ocidental, praticamente todos os aspectos da literatura, desde o plano do conteúdo até o plano da forma, desde o ideário e a abordagem de temas, motivos, assuntos, até a aplicação do registro linguístico realista. Este universo sombrio, de narrativas compostas sobre uma ordem social

moderna racionalmente arquitetada ou sistematizada, converte-se em fantasia assombrosa quando percebemos que, em seu fantasmagorismo e absurdo, pode referir-se também ao mundo prático em que viveram os leitores do século XX e em que vivemos nós. Neste sentido, Philip Rahv afirmou em um ensaio: “[...] é claro que, se Kafka tão fortemente desperta em nós um sentimento de imediata relação, de uma forte, ainda que desconfortável, identificação, é devido à profunda qualidade de sua sensibilidade para a experiência de perda humana, para o estranhamento, a culpa e a ansiedade – uma experiência cada vez mais dominante na era moderna” (1978, p. 252, tradução nossa)⁶. A obra kafkiana foi forjada dentro de uma experiência de modernidade onde o estranhamento e a ansiedade estão presentes. Como vimos anteriormente, a modernidade pode ser compreendida como uma experiência vital de estranhamento e angústia, fundada no mundo modernizado, racionalizado e industrializado, e compreenderemos que é essa experiência que Kafka representa. É porque experienciamos a vida moderna que nos identificamos com os temas de sua obra. E é uma identificação perturbadora, que expõe a nós mesmos nossa situação de desorientação no mundo moderno, desencantado, de racionalização total e de valores ameaçados – valores como empatia, solidariedade humana, trabalho, reconhecimento, respeito etc., que a vida moderna da racionalização extrema põe em xeque. Na renomada obra crítica *Kafka: pró & contra*, Günther Anders afirma que “o estranhamento não é um truque do filósofo ou do escritor Kafka, mas um fenômeno do mundo moderno – só que, na vida cotidiana, ele é encoberto pelo hábito vazio. Kafka revela, através de sua técnica de estranhamento, o estranhamento encoberto

⁶ “[...] it is clear that if Kafka so compellingly arouses in us a sense of immediate relatedness, of strong even if uneasy identification, it is because of the profound quality of his feeling for experience of human loss, estrangement, guilt, and anxiety – an experience increasingly dominant in the modern age.” (RAHV, 1978, p. 252)

na vida cotidiana – e desse modo é [...] realista. Seu ‘desfiguramento’ fixa” (ANDERS, 2007, p. 18). A leitura da arte de Kafka indica de forma incisiva este sentimento real e presente na vida dos homens modernos, aparentemente sem perspectiva de redenção, à medida que o desnorteamento do sujeito é caracteristicamente moderno, que seus personagens caminham por lugares labirínticos e buscam, quando apresentam subjetividade suficiente para isso, compreender suas situações sem sucesso.

É possível, portanto, voltar o olhar às suas obras para procurar verificar como elas expressam a modernidade. Isso significaria expressar criticamente o mundo moderno em algum ou alguns de seus aspectos, trazendo-os para dentro do material literário de modo a apresentá-los e recriá-los poeticamente, retratando, mais do que o mundo, percepções sobre ele, a vida moderna e a condição do ser humano nesse meio. Procuramos entender de que modo Kafka pode retratar a modernização, a racionalidade cientificista extremada, o avanço tecnológico e suas influências nos fenômenos humanos, o desencantamento, o mundo administrado, os fenômenos urbanos, metropolitanos ou globalizantes, as mudanças de ordem sociais, a desumanização, as angústias próprias da experiência de vida moderna. Levando isso em consideração, investigamos aqui o modo como uma obra como *Na colônia penal* expressa criticamente a modernidade. Perguntamo-nos se essa narrativa, com sua expressão de uma realidade burocraticamente organizada, baseada num ideal de justiça violenta e punitiva – o da execução cruel e arbitrária, em que a culpa é sempre inquestionável –, pode ser entendida fundamentalmente como uma percepção refinada da própria experiência vital moderna, principalmente no que diz respeito à racionalização extrema, ao desencantamento e às experiências que verificamos como constituintes do mundo moderno em nosso estudo da modernidade. Nesse sentido,

procuraremos entender principalmente quais fenômenos literários compõem a obra e operam esses temas.

A tradição crítica reconhece em Kafka temas variados, de aspectos tanto metafísicos quanto materialistas. Alguns reconhecem em Kafka uma grande exploração do ideário religioso ou espiritual, em que a divindade é colocada em xeque ou elevada ao nível da incompreensão pelos meios humanos, como se sua obra fosse a alegorização de uma espécie de teologia – e esta seria uma temática de caráter atemporal e não-materialista. As leituras de Max Brod, o amigo desobediente de Kafka, caminham por essa linha. Outras críticas veem em Kafka uma denúncia da alienação e do esmagamento sistemático a que o homem moderno estaria submetido na ordem capitalista moderna. Intenções de leitura fundamentalmente opostas umas às outras, curiosamente, muitas vezes encontram terreno fértil em Kafka. Podem sugerir, por um lado, uma resignação fracassada do ser humano frente a um mundo opressor ou, por outro, a recusa em aceitar uma existência – nestes termos – “esmagada” social, cultural ou economicamente, isto é, haveria aqui o encontro com uma “mensagem”, até difusa ou sutil, contra a resignação frente ao poder de opressão da ordem capitalista moderna. Dentre as mais recentes nesta última vertente “revoltada”, uma das experiências críticas mais interessantes é a leitura de Michael Löwy, em *Franz Kafka, sonhador insubmisso* (2005), que observa, com devida atenção a detalhes e trabalho dialético consciencioso sobre as peças literárias, a presença de uma sugestão, muitas vezes sutil, à insubordinação, um espírito antiautoritário frente a ordens subjugadoras da existência, da política e da sociedade modernas. Em certo ponto de sua leitura, remetendo às próprias concepções pessoais de Kafka sobre literatura, Löwy afirma:

Kafka foi acusado com frequência – por Georg Lukács, Günther Anders e outros – de pregar, pelo seu pessimismo radical, o fatalismo

e a resignação. Ora, numa carta a seu amigo Oskar Pollak de 27 de janeiro de 1904, ele explicava assim a sua concepção do papel da literatura: um livro somente tem interesse, escrevia ele, quando é “um soco no crânio que nos desperta [...], uma machadinha que rompe em nós o mar de gelo”. Isso não parece muito um apelo à resignação... (LÖWY, 2005, p. 15).

Além dos índices intencionais de autoria, que nunca podem ser determinantes isolados, Löwy apresenta sua crítica em obras como, por exemplo, “O veredicto”, conto que inclusive é conhecido por ser uma espécie de ponto de inversão na carreira de Kafka, a obra com a qual o autor teria encontrado sua maneira própria de escrever, o que configura então bom exemplo de sua poética. Sobre “O veredicto”, diz Löwy:

A interpretação predominante deste conto supõe que o filho seja culpado – porque é egoísta, porque tendia a negligenciar seu genitor etc. A lógica dessa leitura [...] é implacável: uma vez que o pai acusa e que o filho aceita o veredicto e executa a sentença, ele deve ser culpado de alguma coisa... Ora, isso passa ao largo do essencial: a injustiça brutal e totalmente arbitrária do “patriarca irado” (LÖWY, 2005, p. 68).

Michel Löwy aponta como centro de expressão a característica que a literatura revela especificamente sobre a fonte do poder: este é autoritário e injusto. Georg Bendemann, o protagonista do conto, é sabidamente um inocente, “perfeitamente inocente” (2005, p. 69), pois as acusações do pai não têm consistência alguma. Assim, o que a obra revela com maior força seria menos a atitude de Georg, que se submete à ordem e suicida-se, do que a tirania e o totalitarismo da figura paterna e detentora do poder. Löwy segue suas análises dando foco às figuras poderosas das obras de Kafka para demonstrar que são elas que estão colocadas em evidência. Mais do que a sujeição à condição subumana do protagonista de *A metamorfose*, a obra constrói um retrato do sistema autoritário e da tirania familiar que esmagará o personagem principal. Quando a *Na colônia penal*, o Löwy afirma que esse é, de todos os escritos de Kafka, “aquele em que a autoridade se apresenta em seu semblante mais mortal e mais injusto” (2005, p. 80).

Leituras como essa posicionam-se em um ponto oposto às que, conforme mencionado anteriormente, indicam a obra kafkiana como expressão ou sugestão de plena resignação diante de quaisquer opressões políticas e sociais. Este “outro lado do debate” é o do conjunto daqueles críticos que veem em Kafka uma visão fatalista e derrotada de um mundo infeliz, ou que apontam que Kafka expressa a alienação irresolvível ou uma condição agônica de experiência de vida moderna acrítica e sem salvação. Dentre esses críticos está, por exemplo, o Georg Lukács de *Realismo crítico hoje* (título também traduzido como *Significação presente do realismo crítico* ou *Contra o realismo mal compreendido*), livro publicado pela primeira vez em 1957, em que o crítico húngaro condena as ditas vanguardas por sua “decadência” e por sua concepção de mundo supostamente inativa ou niilista. Segundo o autor, a vanguarda não apreende ou reproduz, no plano da arte, as qualidades sociais de modo crítico, realista e combativo, de modo a interferir na realidade social, mas apenas produz obras de experiência formal possivelmente interessante (dentre elas, a de Kafka), mas desprovidas de qualidade verdadeira, que desembocam em uma alegorização do Nada, na resignação e na perda de qualquer perspectiva em relação aos problemas do capitalismo ou dos totalitarismos, estados, estes, desprovidos de valor, pois desistentes da luta contra a opressão, conformistas. Para Lukács, a única arte de valor é aquela que supostamente tem uma interferência social, que revela uma “atitude do homem em relação à vida”, a “atitude que o escritor tem por tarefa exprimir, quando compõe sua obra” (LUKÁCS, s/d, p. 126), no sentido de buscar atender à resolução das questões humanas, incluindo a grande questão de apoiar ou não o socialismo como solução para a condição problemática do mundo capitalista moderno. Essa arte ou literatura de valor real, que deve escolher “ultrapassar a angústia” da modernidade (s/d, p. 126), para não perecer como presa dela, e procurar soluções para os

obstáculos da vida, e que, por definição, terá então os pés na realidade, é o ideal do *realismo crítico* que o autor valoriza. Em uma palavra, Lukács, ideologicamente cego pelo realismo socialista, quer ver uma literatura *engajada*, mas carrega uma concepção estreita de engajamento. Na seguinte colocação, é possível ver em que termos esse engajamento da arte deve, para ele, existir: “Hoje, o começo do declínio da guerra fria, a perspectiva de uma coexistência pacífica entre os povos, alargam substancialmente o campo que se oferece a uma literatura de alto valor, realmente crítica e realista, no próprio seio do mundo burguês” (s/d, p. 132-133). Em “Franz Kafka ou Thomas Mann?”, segundo capítulo do livro, ao comparar os dois escritores sob sua ótica crítica, Lukács aponta Thomas Mann como o verdadeiro representante de uma literatura de valor significativo – em suas palavras conclusivas: Mann é de “um realismo crítico verdadeiro como a vida” (s/d, p. 133).

Franz Kafka é o exemplo clássico do homem que se imobiliza, num medo pânico e cego da realidade efetiva. A sua situação excepcional na literatura de hoje deve-se a ter sabido exprimir, de maneira direta e simples, êsse sentimento em relação à vida; procuraríamos em vão, na sua obra, os requintes formais, as técnicas amaneiradas, através das quais outros escritores pretendem traduzir a mesma estrutura de base. É esta própria estrutura, na sua simples imediaticidade, que determina a sua própria maneira de escrever. Por êste aspecto da sua arte, pode parecer que Kafka pertence ao grupo dos grandes realistas. E esta filiação será ainda mais evidente – do ponto de vista subjetivo – se se pensar que poucos escritores souberam, com igual poder, apreender o que o mundo tem de primitivo e de elementar, bem como o assombro sentido diante daquilo que nunca foi (LUKÁCS, s/d, p. 121).

Segundo Lukács, este aspecto da arte de Kafka, a expressão da experiência angustiada de mundo, é o que a torna interessante. A angústia é real, com origem na ordem capitalista – “O mundo infernal do capitalismo atual, êsse poder demoníaco que paralisa tôda a atividade verdadeiramente humana, eis o que fornece à obra de Kafka os seus verdadeiros materiais” (s/d, p. 122) –, mas a forma com que Kafka a admite para dentro suas obras é, no julgamento de Lukács, falha, porque Kafka confere àquilo

que cria uma atmosfera “que se pretende ‘eterna’” (s/d, p. 122), isto é, alegórica, que se dirige a um inapreensível além, que guarda a concepção kafkiana profunda do mundo, “estilizada em ser intemporal” (s/d, p. 123) diferentemente de quaisquer outras atitudes de autores realistas que fizessem uso de recursos alegóricos, transcendentais ou sugestivos, para indicar os desenlaces necessários para os conflitos de seu tempo. Para Lukács, neste esquema em que Kafka constitui um universo que tem, por um lado, o aproveitamento de particularidades concretas do mundo que recebem “um *hic et nunc* sensível e a aparência de uma existência social” (s/d, p. 122) e, por outro, uma atmosfera de indeterminação e aspecto alegórico; neste esquema, então, Kafka falha ao constituir apenas “cifras que se referem a um inapreensível além” (s/d, p. 123). Lukács, na verdade, erra, ao entender que Kafka fazia alegorias decadentes sobre um nada transcendente, que seria uma concepção mundo destinada a guiar os homens à resignação, algo que acabava por extinguir a digna vida humana, e que isso simplesmente constituía literatura de pouco valor. Aqui cabem palavras de Malcolm Bradbury: “Kafka descreve situações profundamente imaginárias e estranhamente surreais, mas ainda assim muito reais” (1989, p. 233). Lukács parece não perceber que Kafka, na verdade, expõe, numa roupagem alegórica ou onírica, a condição e o funcionamento profundo do mundo real e que esta exposição por si só já pode ser compreendida como um combate, por constituir-se no *desvelamento*, que é a revelação e a exposição de um problema, ainda que, em maior ou menor grau, não haja indicação de solução. Que arte é obrigada a fornecer as soluções para os problemas que expõe? Muitas vezes, a crítica nasce a partir da exposição e da compreensão e, deste modo, pode-se dizer que *a crítica é a exposição*. Quem procura soluções são os homens e mulheres que agem no mundo. E, talvez mais importante ainda, é uma redução grosseira pensar que a arte somente expõe problemas de

mundo. No caso de Kafka, como veremos ainda, na obra ficcional está muitas vezes exposto, de forma naturalizada, o horror que, no mundo real, existe veladamente. Pode-se dizer, muitas vezes, que Kafka fala do invisível e indizível.

Michael Löwy discorre a respeito do que Lukács escreveu e, estudando a sua crítica, vemos que nossas afirmações anteriores estão de acordo com os termos a que Löwy chega. Mas, além de tudo, Löwy também esclarece que, ao que indicam fontes não-literárias, Lukács, com o passar de anos, percebeu seus equívocos em relação a Kafka. Löwy afirma: o ponto de partida daquele trabalho de Lukács

é, ao mesmo tempo, incrivelmente estreito e completamente arbitrário: Lukács considera o Movimento pela Paz – patrocinado pela URSS naquela época – a referência essencial para julgar toda a literatura do século XX. Ele divide os intelectuais e escritores “burgueses” em duas categorias: aqueles que participam do Movimento pela Paz e aqueles nos quais “a recusa a participar desse esforço, a crença em que a guerra é inevitável (...) remetem a uma visão fatalista do mundo” (LÖWY, 2005, p. 188).

Nos extremos da polarização entre visão fatalista do mundo e realismo “verdadeiro como a vida”, como já foi visto, Lukács dispôs Kafka e Mann. E Löwy avalia o julgamento de Lukács da seguinte forma:

A crítica de Lukács manifesta uma incrível cegueira: ele não compreende que essa ausência de conteúdo, esse “além incompreensível”, essa transcendência não dizem respeito a um “nada”, mas exatamente à estrutura da reificação [...] e, mais concretamente, à impessoalidade abstrata, vazia, incompreensível e transcendente da máquina burocrática alienada e reificada. A obra literária que Lukács definiu como “anti-realista” contribuiu, talvez mais do que qualquer outra no século XX, para um conhecimento crítico da realidade política do mundo moderno (LÖWY, 2005, p. 189-190).

Percebemos, aqui, que nosso entendimento da poética de Kafka está em consonância com o de Löwy. Kafka não criou uma literatura vazia e desprovida de valor por não refletir “apropriadamente” o mundo, ao contrário, teve sua originalidade justamente na exposição de um mundo vazio.

Entretanto, Michael Löwy também revela que, de acordo com o relato que ouviu dos discípulos de Lukács Agnes Heller e Ferenc Feher, que é história mencionada no livro *Lukács*, de Fritz Raddatz, o filósofo eventualmente reviu seu posicionamento quanto a Kafka:

Eis uma curiosa história que ele narrou aos seus discípulos húngaros: após a invasão soviética e a queda da República húngara dos conselhos operários presidida por Imre Nagy em 1956, este e seus principais ministros – entre eles Lukács, Ministro da Cultura – foram internados num castelo-fortaleza em algum lugar da Romênia, aguardando julgamento. Não tendo acesso à ata de acusação, eles não sabiam de que crime eram acusados e se viam na impossibilidade de se defender. Tampouco conheciam a natureza do tribunal encarregado de julgá-los: magistrados húngaros? A nova direção do partido? O Politburo soviético? Ou simplesmente uma comissão mista das polícias políticas húngara e russa? Alguns meses mais tarde, alguns saíram de lá para ser executados – entre eles Imre Nagy – e outros, como Lukács, foram liberados em benefício da dúvida. Ora, parece que, um dia, no curso dessa longa e inquietante espera, o filósofo, num passeio pelo pátio, voltou-se para sua mulher para lhe fazer a confidência: “Kafka era um realista, apesar de tudo” (LÖWY, 2005, p. 190).

As leituras que exploram os aspectos da opressão e da negação sistemática do sujeito, sejam elas de viés mais combativo ou mais resignado, costumam perceber que, em Kafka, a burocracia e a sistematização protocolar da vida e da existência têm lugar importante. Não é por acaso que Walter Benjamin ilustra o universo kafkiano desta forma: “O mundo das chancelarias e dos arquivos, das salas mofadas, escuras, decadentes, é o mundo de Kafka” (1987, p. 138). Malcolm Bradbury afirma que Kafka parece desafiar a interpretação ou suscitar muitas interpretações diferentes, e menciona que era entendido como um escritor religioso por Max Brod e como um escritor filósofo por Camus e Sartre, por exemplo. Outra menção é que *O processo* já foi submetido a estudos freudianos (BRADBURY, 1989, p. 233). Esses exemplos mostram a multiplicidades de formas de interpretação suscitadas por Kafka. Entretanto, é possível prezar sempre primeiramente pelo o ponto de partida do texto kafkiano e buscar estabelecer sentidos primordiais, internos à obra, anteriores a

quaisquer interpretações. Apesar de parecer óbvio, isso é tanto possível quanto necessário, porque muitas vezes interpretações são “empurradas para dentro” dos textos, de modo a fazer com que a obra literária cumpra um itinerário interpretativo que está de acordo com esta ou aquela perspectiva teórica. Talvez, isso seja possível, isto é, talvez seja fácil cometer esse tipo de erro com suas obras porque Kafka muitas vezes é complexo, hermético ou indecifrável, o que faz com que o espaço deixado em aberto por alguns elementos de algumas obras seja solo fértil para superinterpretações. De qualquer modo, compreendemos que é possível e urgente buscar “solo firme” em Kafka antes de fazer qualquer inferência interpretativa, por mais difícil que isso possa ser, e, nos pontos onde o solo não se mostrar firme, ou pelo menos onde nós não encontrarmos firmeza, ter cautela e deixar claro que a interpretação deve mostrar-se minimamente plausível.

Um exemplo de certo exagero interpretativo sobre Kafka, especificamente sobre *Na colônia penal*, objeto de nosso estudo, é o artigo de Paul Peters, “Witness to the execution: Kafka and colonialism” (2001). Peters apresenta uma leitura da obra como exposição do colonialismo europeu e de suas estruturas de dominação e violências. É um texto de valor e o próprio autor critica algumas interpretações tradicionais, mas, na tentativa de alinhar perfeitamente a obra com a ideia de metáfora do colonialismo, alguns pontos não se sustentam também em sua leitura. As características do colonialismo apresentadas e estudadas no artigo estão, sim, presentes na obra, mas infelizmente o autor perdeu de vista outros elementos pertencentes à narrativa que problematizam ou, talvez mesmo, põem em xeque a sua leitura. Procurando estabelecer como um dos eixos de leitura da narrativa a relação de dominação violenta que se estabelece entre colonizador e colonizado, Peters relaciona essa violência à execução do prisioneiro. Entretanto, outra significação, mais

complexa, pode apresentar-se neste ponto, porque o condenado à morte que a narrativa presencialmente mostra é um *soldado* e não simplesmente um colonizado criminoso qualquer. Ainda que se argumente que ele pertença ao povo colonizado (o que é de fato o mais provável), trata-se de um soldado, alguém que está conectado ao aparato colonizador da metrópole. Além disso, ele está condenado *sem julgamento*, por um ato de *insubmissão* – “desobediência e insulto ao superior” (KAFKA, 1998, p. 29). Isso torna as relações entre as ideias de dominador e dominado mais complexas do que o necessário para instalar uma dicotomia simples, mediada pela violência. O fato de o personagem ser um soldado significa que ele não está numa posição adversária ao sistema, digamos, de ordem imposto pela colonização, dentro do contexto de conflito. Deste modo, a violência não atinge um colonizado insubmisso, mas atinge um colonizado que aderiu à “civilização” da metrópole por sua profissão e, dentro dela, cometeu um ato de insubmissão. Mais do que relações de violência unidirecionais, as relações problemáticas estabelecidas na obra são principalmente as de tensão entre as ideias de dominação, submissão, revolta, justiça, lei, ordem, tradição e renovação, devido também a outros elementos presentes na narrativa e não apenas a esse. Além disso, Peters já foi também criticado por incorrer na tentativa de estabelecimento de ligação direta entre o colonialismo alemão na África e a obra de Kafka, sendo que uma das principais características da obra literária kafkiana é o apagamento de traços geográficos, históricos e sociais precisos: Peters suprime a incerteza que existe sobre a paisagem colonial que Kafka nos apresenta, o que inclui a “impossibilidade de reconhecimento do local e a etnia não especificada do prisioneiro” (GOSETTI-FERENCEI, 2011, p. 127)⁷.

⁷ Cf. p. 123-130 especialmente, onde a autora faz revisão de críticas pós-colonialistas em Kafka e faz referência ao artigo de Peters. A partir da revisão sobre Peters, as palavras da autora sobre *Na colônia penal* são: “Se lido como crítica da violência, esse texto pode ser

O texto de Peters continua sendo fonte de interessantes análises e correlações entre elementos muito precisos (linguagem, costumes, ferramentas) do colonialismo em África, devidamente documentados, e *Na colônia penal*. Enquanto interessante e valioso em muitos aspectos, o artigo pode receber críticas sérias devido aos momentos em que seu autor “escorregou” no solo fornecido por Kafka, e isso nos fornece uma amostra de como é possível, ainda que em trabalhos de qualidade, incorrer em erros interpretativos que, em suma, são reducionistas.

Em Kafka, aquilo que está decantado, o fundamental, na verdade, é bem apontado também por Bradbury: as narrativas de Kafka são “complexas fantasias modernas, semi-alegóricas, que provêm do mais íntimo do espírito e de uma percepção profunda das regras misteriosas que regem a existência” (BRADBURY, 1989, p. 233). Antes de se poder verificar se a obra de Kafka traz ou não uma perspectiva política, religiosa ou psicanalítica, é preciso reparar que sua poética funciona sobre a criação de um universo *sui generis*, conforme procuramos ilustrar no início deste capítulo. Um mundo imaginário onde a ficção, a fantasia, toma formas paradoxalmente misteriosas e organizadas, violentas, sutis, explosivas e silenciosas, justas e injustas, ao mesmo tempo ou em tempos diferentes, e onde até o próprio conceito de tempo e o próprio espaço físico são submetidos a deformações reorganizadoras, dentro das quais há sempre uma relação de estranhamento perpassando os temas, os assuntos e as formas de expressão. Tudo isso se relaciona a uma “percepção profunda das regras da existência”, isto é, trata-se de um universo

visto de modo mais filosófico, como crítica à punição e sua relação com a lei ou, como Adorno argumenta, como ‘Reaktion auf grenzenlose Macht’ (‘reação ao poder sem limites’) / “If read as a critique of violence, this text may be seen more philosophically, as a critique of punishment and its relationship to law itself or, as Adorno claims, as ‘Reaktion auf grenzenlose Macht’ (‘reaction to boundless power’)” (GOSETTI-FERENCSEI, 2011, p. 127-128, tradução nossa).

ficcional que, por mais absurdo que possa parecer, aponta para o mundo real e moderno. Outra das melhores exposições sobre o universo kafkiano é de Willi Haas:

Esta onirização e, ao mesmo tempo, esta misteriosa precisão mecânica, a realizar-se com perfeição mas longe de qualquer funcionamento causalista, este mundo onírico mecânico, em que tudo com tudo funcionalmente se conecta, mas em absoluto desacordo com a Lei do entendimento humano, é o traço característico do mundo e da arte de Kafka (HAAS *apud* COSTA LIMA, 1993, p. 19).

Haas apresenta os fenômenos fundamentais de ficção e de expressão pelos nomes de “onirização” e “precisão mecânica” respectivamente. Um mundo onírico que não atende perfeitamente à “Lei” do entendimento humano e ao mesmo tempo apresenta-se sob uma forma precisa, formalmente organizada, estruturada de maneira clara em seu nível literal: enquanto linguagem, “com tudo funcionalmente se conecta” com precisão. Luiz Costa Lima nos informa que Haas apresenta essa ilustração do universo de Kafka já em 1929, numa conferência de rádio em homenagem ao quinto aniversário de sua morte, e afirma que uma compreensão tão rápida e precisa da obra de Kafka é estranhamente pouco lembrada pelos estudos especializados (COSTA LIMA, 1993, p. 19). Uma caracterização tão rica e tão fundamental do universo de Kafka deveria ter maior valorização. Qualquer leitura de Kafka não pode deixar de levar em conta essa espécie de marco inicial.

3.2 Leitura de *Na colônia penal*

3.2.1 Leitura – primeiro nível

Começamos com a observação das primeiras linhas do conto, para abrir esta leitura com um primeiro contato objetivo com o texto e, também, comentar algumas características da narrativa. O texto se inicia com a fala de um dos personagens:

– É um aparelho singular – disse o oficial ao explorador, percorrendo com um olhar até certo ponto de admiração o aparelho que ele no entanto conhecia bem.

O explorador parecia ter aceito só por polidez o convite do comandante, que o havia exortado a assistir à execução de um

soldado condenado por desobediência e insulto ao superior. Certamente o interesse pela execução não era muito grande nem na colônia penal. Pelo menos aqui no pequeno vale, profundo e arenoso, cercado de encostas nuas por todos os lados, estavam presentes, além do oficial e do explorador, apenas o condenado, uma pessoa de ar estúpido, boca larga, cabelo e rosto em desalinho, e um soldado que segurava a pesada corrente de onde partiam as correntes menores, com as quais o condenado estava agrilhado pelos pulsos e cotovelos bem como pelo pescoço e que também se uniam umas às outras por cadeias de ligação. Aliás o condenado parecia de uma sujeição tão canina que a impressão que dava era a de que se poderia deixá-lo vagarear livremente pelas encostas, sendo preciso apenas que se assobiasse no começo da execução para que ele viesse (KAFKA, 1998, p. 29-30).

Nesses dois primeiros parágrafos, Kafka fornece um panorama conciso para toda a cena que acompanharemos ao longo do que se pode chamar de primeira parte do conto, pois a ação de praticamente todo o conto não transcorrerá em outro lugar que não seja nesse “pequeno vale [...] cercado de encostas nuas”, onde encontra-se o aparelho diante do qual estão os personagens, uma máquina de matar. O oficial, o explorador, um soldado condenado à morte e um soldado de guarda para aquele outro estão diante de uma máquina executora. Fala-se em um comandante que, conforme depois se compreende, é o comandante de toda a colônia penal e que teria solicitado ao explorador, um estrangeiro, visitante na colônia, que assistisse à execução do soldado condenado.

É possível perceber logo que, a rigor, há um narrador em terceira pessoa onisciente. E a narração se manterá assim ao longo de todo o conto. Entretanto, aproximam-se a voz desse narrador e as percepções dos personagens, e isso, que acontece em outros momentos do texto, é visível já nos parágrafos iniciais. Mais do que expressarem-se por meio do discurso direto, os personagens também podem ganhar voz através da narração em terceira pessoa, quase constituindo o que comumente se conhece por discurso indireto-livre: “O explorador *parecia* ter aceito só por polidez o convite [...]”, “*Certamente* o interesse pela execução não era muito

grande nem na colônia penal” (grifos nossos). De quem são os juízos expressos por esses termos que destacamos? Pode-se compreender, na primeira frase, que a percepção sobre a aceitação do convite pelo explorador seja tanto um julgamento do narrador quanto do oficial; no segundo caso, a ponderação introduzida pelo advérbio “certamente” pode ser do explorador, que faz suas conjecturas sobre a colônia penal a partir do que vê (o vale vazio) ou da voz narrativa, que evidencia não uma onisciência total, mas uma certa apreciação das coisas à medida que vê e que narra. Percebemos, a partir disso, que há uma especificidade no foco narrativo da obra: a narração aproxima-se da mente dos personagens e incorpora traços de suas vozes do modo sutil. Sendo que isso acontece em relação a mais de um personagem, esse foco narrativo contribui para uma característica de ausência de protagonista deste conto, já que não há, dentre os personagens, um que tenha sua visão privilegiada em relação aos outros. Veremos, ainda, que há outros pontos em que a narrativa mescla as vozes do narrador e de personagens dessa forma.

O oficial, encarregado da execução, é também uma espécie de administrador e mantenedor da máquina executora. Ele agora faz os preparativos necessários para o funcionamento, sobe em uma escada para a parte superior do aparelho e rasteja por baixo dela, colocando tudo em ordem, trabalhos esses que poderiam ser executados por qualquer mecânico, “mas o oficial os realizava com grande zelo, seja porque era um adepto do aparelho, seja porque não podia, por outras razões, confiar essa tarefa a mais ninguém” (p. 30). O oficial tem sob a gola do pesado uniforme dois “delicados lenços de mulher” (p. 30) e, quando o explorador comenta sobre o calor que aqueles uniformes devem provocar, ele responde: “É verdade [...] Mas eles simbolizam a pátria e a pátria nós não podemos perder” (p. 30). Mas mais do que cuidar da execução, o oficial deseja falar sobre o aparelho para o explorador,

apresentá-lo e descrevê-lo em seu funcionamento e em sua história. A explicação sobre a estrutura da máquina e seu funcionamento é dada pelo oficial ao longo de um longo diálogo entre ele e o explorador, que faz algumas perguntas desinteressadas. O diálogo é intercalado por parágrafos narrativos, que informam também sobre o antigo comandante, o caso do soldado condenado e o procedimento judicial da colônia. Da seguinte maneira se inicia a explicação dada pelo oficial, e é também aqui que um *antigo* comandante da colônia é mencionado pela primeira vez:

– Não sei se o comandante já explicou o aparelho para o senhor – disse o oficial.

O explorador fez um movimento vago com a mão; o oficial não desejava nada melhor, pois agora ele próprio podia explicar o aparelho.

– Este aparelho – disse, segurando uma manivela sobre a qual se apoiou – é uma invenção do nosso antigo comandante. Colaborei desde as primeiras experiências e participei de todos os trabalhos até a conclusão. No entanto o mérito da invenção pertence totalmente a ele. O senhor já ouviu falar do nosso antigo comandante? Não? Bem, não estou falando demais quando digo que a instalação de toda a colônia penal é obra sua. Nós, amigos dele, já sabíamos, por ocasião da sua morte, que a organização dela é tão fechada em si mesma, que o seu sucessor, mesmo tendo na cabeça milhares de planos novos, não poderia mudar nada pelo menos durante muitos anos. Nossa previsão estava certa; o novo comandante teve de reconhecer isso. É uma pena que o senhor não tenha conhecido o antigo comandante! Mas – interrompeu-se o oficial – fico tagarelado e o aparelho está aqui à nossa frente. Como se vê, ele se compõe de três partes. Com o correr do tempo surgiram denominações populares para cada uma delas. A parte de baixo tem o nome de cama, a de cima de desenhador e a do meio, que oscila entre as duas, se chama rastelo (KAFKA, 1998, p. 31-32).

É nítido o desejo do oficial de discorrer sobre a máquina – “o oficial não desejava nada melhor” – e também seu apreço pela memória do antigo comandante, grande fundador da colônia como ela é – “É uma pena que o senhor não tenha conhecido o antigo comandante!”. O oficial também fala em nome de um grupo de pessoas – “Nós, amigos dele [do antigo comandante]” – que já conheciam um certo destino para a colônia, que seria o de se manter fiel à estrutura fundada pelo antigo comandante e que, agora, mostra-se concretizado. Podemos imaginar que esse grupo

de pessoas ainda se faz presente na colônia. A figura do antigo comandante é elevada a uma condição de grande mestre original pelo discurso do oficial e, então segundo ele, o novo comandante “teve de reconhecer” aquilo que o antigo já havia feito e colocado em prática na colônia. Vemos que aqui se apresenta uma dicotomia, cujos sentidos envolverão toda a narrativa, entre o antigo e o atual governo da colônia penal, entre os velhos tempos do antigo comandante e os tempos de agora, do “novo comandante”. Podemos nos referir a esses tempos distintos como “antigo governo” e “novo governo”.

Como visto, o oficial começa a descrever a máquina mencionando suas três partes principais: a parte superior é o “desenhador”, a parte de baixo, a “cama” e a parte do meio, oscilante, o “rastelo”. O narrador menciona o calor provocado pelo sol forte que envolve a cena e oferece um olhar aos outros personagens: o explorador, letárgico, no calor, chega a ter admiração pelo oficial, por este estar disposto a fornecer explicações tão fervorosas acerca da máquina, sob o sol, vestido com uma farda “justa, própria para um desfile, carregada de dragonas, guarnecida de cordões”; o soldado que guarda o prisioneiro “parecia estar num estado semelhante ao do explorador” (p. 32), ele se apoia em seu fuzil, desinteressado, e além disso parece não entender nada do que o oficial fala, porque este “falava francês e certamente nem o condenado nem o soldado entendiam francês” – aqui, aliás, mais uma vez, o “certamente” emerge na voz narrativa, aproximando narrador onisciente e personagem, pois a locução adverbial pode significar uma manifestação do explorador que está manifesta na voz do narrador onisciente –; o condenado, por sua vez, procurava seguir as explicações do oficial, observando o que quer que este último apontasse, “com uma espécie de pertinácia sonolenta” (p. 32-33). O oficial segue as explicações, dizendo que o “rastelo” é uma ferramenta na qual agulhas estão

dispostas como em um rastelo e o conjunto todo “é acionado como um rastelo, embora se limite a um mesmo lugar e exija muito maior perícia” (p. 33). Há também a cama, coberta com um algodão “especialmente preparado” (p. 34). A perícia das agulhas e do rastelo dá o índice da precisão com que a máquina idealmente trabalha. Idealmente apenas, porque, como percebemos conforme avançam o relato e a descrição, o aparelho tem estado sob maus cuidados de manutenção. Há uma engrenagem muito gasta, que range bastante, o oficial nos informa; “aqui infelizmente é muito difícil obter peças de reposição” (p. 33), conforme perceberemos, é uma afirmação que mostra como o novo governo da colônia trata a manutenção da máquina. Ao longo da explicação do oficial, o explorador fica mais interessado no aparelho e o narrador em certo momento fornece uma descrição bastante objetiva da máquina:

Era uma estrutura bem grande. A cama e o desenhador tinham as mesmas dimensões e pareciam duas arcas escuras. O desenhador estava disposto a cerca de dois metros sobre a cama; ambos se ligavam nas pontas por quatro barras de latão que quase emitiam raios sob o sol. Entre as arcas oscilava, preso a uma fita de aço, o rastelo (KAFKA, 1998, p. 34).

Outras descrições do aparelho apresentam-se posteriormente e podemos já elencar aqui suas principais características complementadas: o rastelo tem a forma do corpo humano, havendo assim partes para o tronco e para os membros – “Para a cabeça, está destinado apenas este pequeno estilete” (p. 39); o “único defeito” do aparelho é “ficar tão sujo” (p. 39); “Para possibilitar que todos vistorem a execução da sentença, o rastelo foi feito de vidro” (p. 40); há um fosso ao lado da máquina, para onde escorre o sangue e a água que lava o sangue das feridas (p. 40); a máquina trabalha “em média num espaço de doze horas” (p. 42-43); um tampão de feltro é colocado inicialmente na boca do condenado e pode ser retirado duas horas depois de iniciada a punição, e uma papa de arroz quente disposta à frente pode ser ingerida por ele se conseguir apanhar algo com a língua (p. 44).

Ao manifestar mais interesse no aparelho, o explorador ouve mais do oficial sobre a operação da máquina:

Assim que o homem está manietado, a cama é posta em movimento. Ela vibra com sacudidas mínimas e muito rápidas simultaneamente para os lados, para cima e para baixo. O senhor deve ter visto aparelhos semelhantes em casas de saúde; a diferença é que na nossa cama todos os movimentos são calculados com precisão; de fato eles precisam estar em estrita consonância com os movimentos do rastelo. Mas é a este que se entrega a execução propriamente dita da sentença (KAFKA, 1998, p. 34-35).

Neste momento, com a primeira menção à sentença, o explorador pergunta: “E o que diz a sentença?”, mas o oficial se mostrará profundamente surpreso com a pergunta. “Nem isso o senhor sabe?”, ele retruca com algum espanto, “mordendo os lábios” (p. 35). O oficial pede desculpas e comenta que, antigamente, quem dava as explicações acerca da máquina era o antigo comandante e que, agora, que o novo comandante não tivesse fornecido nem mesmo aquela informação ao explorador, um “visitante tão ilustre” (p. 35), era “outra inovação” que o fez reter outra vez “uma praga entre os lábios” (p. 35). Entretanto, ele, o oficial, mostra-se capaz – “nas melhores condições” (p. 35) – de fornecer explicações sobre os tipos de sentença. Anuncia que ele próprio traz consigo “– bateu no bolso do peito – os desenhos correspondentes [às sentenças], feitas à mão pelo antigo comandante” (p. 35). Tudo é indicativo de que o oficial é exímio conhecedor do funcionamento da máquina, quase um herdeiro do antigo comandante da colônia nesse sentido, e ainda mais de suas funções serão compreendidas adiante. Ao mencionar que tem consigo os desenhos e que foram feitos pelo antigo comandante, o explorador o questiona:

– Desenhos feitos pelo próprio comandante? – perguntou o explorador: – então ele reunia em si mesmo todas as coisas? Era soldado, juiz, construtor, químico, desenhista?
– Certamente – disse o oficial meneando a cabeça com o olhar fixo e pensativo (KAFKA, 1998, p. 36).

É significativo que o antigo comandante reunisse em si todas essas funções diferentes. Sua figura passa a ser símbolo de uma união de qualidades tão forte que não poderia ser menos que uma liderança exemplar. Sendo tanto soldado quanto juiz, tanto construtor quanto químico, ele é tanto o mais baixo nível da execução da lei (o soldado) quanto o mais alto (o juiz), ele abrange tanto o conhecimento mais profundamente cientificista da matéria (a química) quanto o trabalho mais propriamente objetivo de tratamento do mundo material e técnico (o do construtor) e, além disso, ele próprio também compreende uma dimensão estética clara, afinal, é o desenhista das sentenças. As sentenças, conforme explica o oficial, são inscritas no corpo do condenado pela máquina. “No corpo deste condenado, por exemplo – o oficial apontou para o homem –, será gravado: *Honra o teu superior!*” (KAFKA, 1998, p. 36, grifo do original). Essas sentenças imperativas estão configuradas nos desenhos criados pelo próprio antigo comandante da colônia penal a serem reproduzidos pelo rastelo da máquina, que é controlado – e aqui compreende-se bem o nome – pelo desenhador. Quando o oficial declara qual é a sentença, o explorador percebe que o soldado condenado apenas observa os dois superiores a conversarem, sem compreender o que dizem – “o movimento dos seus lábios protuberantes e comprimidos mostrava claramente que não conseguia entender nada” (p. 36) – e então questiona se o condenado conhece a sentença. A resposta do oficial é simples: “Não”. E ele logo quer continuar com suas explicações sobre a máquina, mas o explorador o interrompe, obviamente surpreso, repetindo a pergunta anterior. A reação do oficial explicita como ele compreende a situação de um condenado frente a sua sentença na colônia penal, e sua posterior declaração se mostra altamente significativa:

- Não – repetiu o oficial e estacou um instante, como se exigisse do explorador uma fundamentação mais detalhada da sua pergunta; e depois disse:
- Seria inútil anunciá-la. Ele vai experimentá-la na própria carne (KAFKA, 1998, p. 36).

Seria “inútil”, desnecessário, anunciar a sentença, pois o condenado a conhecerá no ato de sua punição. Ao ser punido, o condenado *sentirá na própria carne* a ordem corretiva para o crime que cometeu. Pode-se mesmo dizer que é neste ponto que a narrativa adquire certo ar de mistério, aquela ambientação estranha própria de uma obra kafkiana. Talvez com uma ressalva para a forma da máquina, até o momento, tínhamos algo bastante “trivial” se comparado ao parâmetro da poética de Kafka, conforme a comentamos inicialmente neste capítulo: há uma colônia penal, onde os criminosos são punidos num aparelho destinado a isso, há um oficial, um histórico de comandantes, um explorador visitante, um soldado condenado etc.; entretanto, começamos a perceber aqui que algo emerge com uma configuração estranha nesse meio ficcional. As suas penas, os condenados na colônia penal estão destinados a *sentirem-nas na própria carne*. Veremos que isso não tem apenas um sentido figurado ou metafórico. Há aqui um processo poético caracteristicamente kafkiano em operação. Günther Anders analisa esse procedimento literário que Kafka põe em prática não só em *Na colônia penal*, mas em toda sua obra. Segundo Anders, Kafka não é nem um simbolista nem um alegorista, mas um trabalhador de metáforas. E mais do que isso: seu ponto de partida é a linguagem comum, “em toda a sua amplitude e profundidade” (ANDERS, 2007, p. 56-57). Pode ser discutível a negação que Anders faz em relação aos símbolos e as alegorias em Kafka, mas o que ele apresenta quanto às metáforas é um processo de fácil identificação. De acordo com a exposição de Anders, Kafka compartilha com o seu “inimigo cortejado”, que é o mundo, a *linguagem comum* e, no “acervo preexistente” dessa linguagem comum, ele

busca imagens, “toma ao pé da letra as palavras metafóricas” (2007, p. 56-57). Isso significa que Kafka dá vida às palavras ou expressões metafóricas que, na linguagem comum, são estagnadas, automatizadas, fossilizadas: as catacreses. Anders diz afirma, nesse processo literário, que consiste em “submeter a um golpe de luz essas verdadeiras imagens verbais” (2007, p. 58), Kafka atenta-se mesmo à minúcia dos sentidos das preposições, como “embaixo” ou “entre”, para dar forma às suas manifestações imagéticas. A expressão “edificar-se com uma canção”, por exemplo (p. 58), teria material propício para o trabalho com esse método, pois na ideia da edificação há uma metáfora guardada: edificar significa formar um edifício, erguer uma construção, e Kafka talvez pudesse desenvolver uma narrativa em que uma canção faz com que se ergam paredes, ou até levanta paredes que, na verdade, são *alguém*, que se edifica ao som da harmonia⁸. Dos exemplos retirados de Kafka que Anders elenca em sua exposição, há o “tanto faz quem são vocês” (p. 57) dito aos seus dois auxiliares por K., d’*O Castelo*, que se manifesta no fato de que, apesar de os dois auxiliares terem seus nomes individuais, K. os chama por um mesmo nome – se “tanto faz” quem são, podem significar-se pelo mesmo nome. Outro exemplo de Anders é retirado justamente de *Na colônia penal*: “‘Experimentar algo na própria carne’, diz a linguagem, quando quer exprimir a realidade da experiência: é esta a base para *Na colônia penal*, de Kafka, na qual a pena é comunicada ao criminoso não verbalmente, mas por uma agulha que a risca em seu corpo” (2007, p. 57). Nessa obra, Kafka atribui à expressão comum da linguagem uma manifestação ficcional na imagem estática da sentença, que não é declarada verbalmente ao sentenciado, mas gravada em sua

⁸ Se a sugestão de alguém que é um objeto (uma parede) parece imprópria para a poética kafkiana, basta nos lembrarmos da obra “A ponte”: “Eu estava rígido e frio, era uma ponte, estendido sobre um abismo [...]” (KAFKA, 2011, p. 151).

carne por agulhas (no plural, de fato) que o ferem – uma sentença que fere e pune enquanto se declara.

Voltando à leitura do conto, em se tratando de punição e justiça, estamos agora diante de um trecho do longo diálogo entre o explorador e o oficial em que o sistema de justiça da colônia se apresenta: o explorador ainda pergunta se o condenado sabe que foi condenado, e a resposta do oficial, que sorri e espera outras “manifestações insólitas” por parte do explorador, é: “Também não” (p. 37). O explorador pergunta, raciocinando, se então até o momento o condenado não sabe como foi recebida sua defesa.

– Ele não teve oportunidade de se defender – disse o oficial, olhando de lado como se falasse consigo mesmo e não quisesse envergonhar o explorador com o relato de coisas tão óbvias.

– Mas ele deve ter tido oportunidade de se defender – disse o explorador levantando-se da cadeira (KAFKA, 1998, p. 37).

Enquanto o explorador surpreende-se ao ponto de levantar-se da cadeira pela informação de que o condenado não pode se defender e nem mesmo sabe de sua condenação, para o oficial esses fatos são naturais e “óbvios”. O oficial percebe que corre o risco de continuar sendo interrompido em suas explicações e também de ter a execução adiada pelos questionamentos do explorador. Ele decide explicar de uma vez como as coisas funcionam na colônia penal, decide fornecer ao explorador uma ideia de como é este sistema de justiça em operação. Toma-o pelo braço e diz:

– As coisas se passam da seguinte maneira. Fui nomeado juiz aqui na colônia penal. Apesar da minha juventude. Pois em todas as questões penais estive lado a lado com o comandante e sou também o que melhor conhece o aparelho. O princípio segundo o qual tomo decisões é: a culpa é sempre indubitável. Outros tribunais podem não seguir esse princípio, pois são compostos por muitas cabeças e além disso se subordinam a tribunais mais altos. Aqui não acontece isso, ou pelo menos não acontecia com o antigo comandante. O novo entretanto já mostrou vontade de se intrometer no meu tribunal, mas até agora consegui rechaçá-lo – e vou continuar conseguindo. O senhor queria que eu lhe esclarecesse este caso; é tão simples como todos os outros. Hoje de manhã um capitão apresentou a denúncia de que este homem, que foi designado seu ordenança e dorme diante de sua porta, dormiu durante o serviço. Na realidade ele tem o dever de se

levantar a cada hora que soa e bater continência diante da porta do capitão. Dever sem dúvida nada difícil, mas necessário, pois ele precisa ficar desperto tanto para vigiar quanto para servir. Na noite de ontem o capitão quis verificar se o ordenança cumpria o seu dever. Abriu a porta às duas horas e o encontrou dormindo todo encolhido. Pegou o chicote de montaria e vergastou-o no rosto. Ao invés de se levantar e pedir perdão, o homem agarrou o superior pelas pernas, sacudiu-o e disse: “Atire fora o chicote ou eu o engulo vivo!”. São estes os fatos. Faz uma hora o capitão se dirigiu a mim, tomei nota das suas declarações e em seguida lavrei a sentença. Depois determinei que pusessem o homem na corrente. Tudo isso foi muito simples. Se eu tivesse primeiro intimado e depois interrogado o homem, só teria surgido confusão. Ele teria mentido, e se eu o tivesse desmentido, teria substituído essas mentiras por outras e assim por diante. Mas agora eu o agarrei e não o largarei mais. Está tudo esclarecido? Mas o tempo está passando, a execução já deveria começar e ainda não acabei de explicar o aparelho (KAFKA, 1998, p. 37-39).

Essa é uma exposição clara sobre como funciona o sistema de justiça da colônia. O oficial tem o próprio cargo e título de *juiz* e segue o “princípio” de que *a culpa é sempre indubitável*. Essa espécie de regra, por seu caráter de verdade atemporal, inevitavelmente manifesta-se como significativa o suficiente para que se possa supor que seja uma chave de leitura para qualquer fenômeno que esteja em curso na obra. O oficial e juiz sabe que outros tribunais podem não seguir esse princípio e afirma que esses outros tribunais “são compostos por muitas cabeças e além disso se subordinam a tribunais mais altos”. É facilmente reconhecível como fenômeno kafkiano essa mencionada estrutura dos “outros tribunais”, estrutura em que algo se subordina a outro algo superior, com um sentido oculto, formando uma hierarquia incerta e distante. É um assunto recorrente no universo de Kafka. Por exemplo, quando se menciona, já no âmbito de um senso comum da teoria e da crítica literárias, que Kafka escreve sobre a burocracia ou sobre estruturas hierárquicas invisíveis, mas poderosas etc., menciona-se fenômenos assim, com os quais operam obras como *O processo* ou “A construção da muralha da China”. Nas palavras de Antonio Candido, por exemplo, ao tratar de “A construção da muralha da China”, essa obra nos coloca “diante das instâncias misteriosas que decidem sobre o destino dos

homens e das sociedades. Esse Alto Comando sem identificação corresponde às entidades imponderáveis que regem o destino nas obras de Kafka: juízes inapeláveis e impalpáveis d'*O Processo*; senhor invisível d'*O Castelo* [...]" (CANDIDO, 1990, p. 55). O mencionado "Alto Comando" é nome próprio e pertence especificamente ao conto que Candido analisa em seu ensaio, mas pela generalização que o autor faz em seguida – "nas obras de Kafka" – percebe-se o caráter universalizante dessas estruturas "sem identificação", instâncias e entidades "imponderáveis". Tais aparições apresentam-se, aqui, mais uma vez.

Mas neste caso há uma espécie de inversão na exploração do tema. Em *Na colônia penal*, essas instâncias misteriosas parecem não estar presentes, parecem não compor o caso desta narrativa – ao menos a princípio, porque: "Aqui não acontece isso, ou pelo menos não acontecia com o antigo comandante. O novo entretanto já mostrou vontade de se intrometer no meu tribunal". Isto é: os outros tribunais, mais altos, aquelas entidades imponderáveis e aquelas camadas e camadas superiores, escondidas, de juízes – ou quaisquer outros seres – inapeláveis, não fazem parte da colônia penal, *ou* ao menos não faziam até há pouco tempo, enquanto o antigo comandante governava. Compreende-se então que, no mundo em que vive o oficial, com sua justiça livre de barreiras ou complicações, existe uma clareza e uma simplicidade estruturais. Não há dúvida sobre como as coisas devem funcionar, sobre quem manda em quê, em quem e onde; sobre qual é o crime ou de quem é a culpa.

O oficial expõe as condições de funcionamento de seu sistema de justiça com bastante clareza: não há quaisquer trâmites que impliquem acusação, intimação, interrogatório, defesa etc., e em poucas horas houve a denúncia dos fatos – "São estes os fatos" – e a condenação sumária. Uma afirmação do oficial é interessante pelo quanto destoa, minimamente, do resto do discurso, que é de certa neutralidade

militar: “Mas agora eu o agarrei e não o largo mais”. Quando ele diz que “*eu* o agarrei”, imprime uma certa parcialidade ao processo e abre brecha para a emergência de uma passionalidade que antes não existia no discurso – porque até agora não houve sequer um momento em que o oficial demonstrou qualquer mudança de ânimo em direção ao condenado, somente em relação ao comandante da colônia. É uma curiosa discrepância no tom do discurso criada por Kafka. Por maior que seja o estranhamento provocado, dificilmente temos aqui um deslize do autor. Esse sinal de envolvimento pode ser apenas um sinal da identificação do oficial com sua função, não de militar, o que exige discrição, mas de administrador de um sistema punitivo e sua máquina de matar. Em última análise, enquanto não há paixão do oficial pelo que quer que seja além da execução pela máquina, compreendemos: sua existência vê sentido no que faz ali. Em outros momentos, o oficial voltará a se exaltar e “escapar” do tom discreto demonstrando, assim como nesse caso, seu profundo envolvimento com o sistema judicial presente, um envolvimento que ultrapassa as fronteiras do profissionalismo para adentrar na paixão cega daquilo que confere sentido a uma existência.

Além disso, além das descrições significativas do funcionamento do sistema de justiça, tivemos agora contato com a explicação do crime do condenado. Nesse aspecto, o mais interessante é a caracterização inquestionável de sua *insubmissão*: “Ao invés de se levantar e pedir perdão, o homem agarrou o superior pelas pernas, sacudiu-o e disse: ‘Atire fora o chicote ou eu o engulo vivo!’”. Pode-se lembrar também que talvez este seja um ponto de desarmonia em relação ao senso comum que habita as interpretações sobre Kafka, em que a tendência é considerar que os sujeitos são sempre letargicamente submissos. Ainda assim, também é inquestionável na condição desse personagem que agora, isto é, no momento do presente da narrativa, ele se encontra em condição submissa e quase de humilhação, na medida

em que até mesmo falam sobre ele, mas ele não pode entender o que dizem, e não é possível esquecer a descrição que o narrador fornece logo de início sobre sua “sujeição canina” (p. 29). O ato de insubordinação deste condenado talvez seja como uma faísca na escuridão do universo kafkiano, um lançamento de luz no ambiente, de efeito efêmero.

É possível destacar mais uma vez, a partir do que foi visto acima, a dicotomia que se estabelece entre o antigo e o novo governo da colônia penal. Quando o oficial descreve seu sistema de justiça, derivado dos tempos do antigo comandante, deixa ver que este sistema como ele o conhece e sustenta está sendo, para supor o mínimo, questionado, senão atacado pelo novo governo.

Diante da exposição sobre o sistema de justiça da colônia, o explorador faz suas considerações:

Com o cenho franzido o explorador observou o rastelo. As informações sobre o procedimento judicial não o tinham deixado satisfeito. Teve contudo de admitir a si mesmo que aqui se tratava de uma colônia penal, que aqui eram necessárias medidas excepcionais e que se precisava proceder até o limite de modo militar. Além disso depositava alguma esperança no novo comandante, que, embora devagar, pretendia evidentemente introduzir um procedimento novo que não podia entrar na cabeça limitada deste oficial (KAFKA, 1998, p. 39).

Por meio de seus pensamentos indiretamente expostos através da narração, fica definitivamente claro, para além do que o explorador já expressou até o momento com suas perguntas e surpresas, que ele desaprova as medidas judiciais da colônia. Ele se esforça, entretanto, para “admitir a si mesmo” que o lugar exige consideração diferente, medidas “excepcionais” se fazem regra em locais como uma colônia penal. Não é absurdo inferir, buscando uma caracterização mais palpável, em relação ao mundo real, daquilo que seria esta personagem, que o explorador compõe a figura de um homem de origem “desenvolvida”, ou privilegiada, vindo de uma Europa esclarecida, por exemplo, pelos fatos de que o colonialismo em nosso mundo foi

caracteristicamente europeu, a colônia penal da ficção localiza-se nos trópicos e os dois personagens principais dialogam em francês, língua que é desconhecida aos dois soldados. Ainda que seja apenas superficialmente explorado, o colonialismo emerge aqui como um tema de *Na colônia penal*.

Mais um sinal da indisposição que apresenta o oficial em relação ao novo comandante aparece quando o explorador pergunta se o comandante assistirá à execução. “Não é certeza” é a resposta do oficial, que é “dolorosamente tocado pela pergunta sem mediações” e “cuja expressão amigável se descompôs” (p. 39). Ele menciona então que deve apressar a execução; aliás, “Exatamente por isso precisamos nos apressar. Por mais que o lamente, vou ter até de abreviar minhas explicações” (p. 39). Pode ser um sinal de que o novo comandante, caso estivesse presente, pudesse tentar parar a execução no ato, impedi-la. Seguem-se as explicações. Observamos mais uma vez a precisão das descrições de Kafka:

– [...] Quando o homem está deitado na cama e esta começa a vibrar, o rastelo baixa até o corpo. [...] O rastelo parece trabalhar de maneira uniforme. Vibrando, ele finca suas pontas no corpo, que além disso vibra por causa da cama. Para possibilitar que todos vistorem a execução da sentença, o rastelo foi feito de vidro. Fixar nele as agulhas deu origem a algumas dificuldades técnicas, mas depois de muitas tentativas o objetivo foi alcançado. [...] O senhor não quer chegar mais perto para ver as agulhas?

– [...] Cada agulha comprida tem ao seu lado uma curta. A comprida é a que escreve, a curta esguicha água para lavar o sangue e manter a escrita sempre clara. A água e o sangue são depois conduzidos aqui nestas canaletas e escorrem por fim para a canaleta principal, cujo cano de escoamento leva ao fosso.

O oficial indicava com o dedo o caminho exato que a água e o sangue tinham de seguir. Quando, para tornar o quadro o mais vivo possível, o oficial literalmente ficou com as mãos em concha para recolher o fluxo na embocadura do cano de escoamento, o explorador suspendeu a cabeça e, tateando com a mão para trás, quis recuar até a sua cadeira (KAFKA, 1998, p. 40-41).

Kafka apresenta a máquina em detalhes, conferindo a ela uma clareza e uma objetividade próprias de um registro literário formalmente realista. A proximidade, para não dizer a paixão, do oficial para com a máquina fica ilustrada mais uma vez no seu

ato pedagógico que chega a conferir comicidade a esta cena: a indicação com o dedo e o gesto das mãos em concha, simulando recolher no final de seu escoamento a lavagem de sangue e água que cairia no fosso; o explorador, chocado, distanciando-se, tateando para trás. Pouco se fala sobre humor em Kafka, e muitos até pensam que o próprio autor era alguém de humor soturno, mas aqui está um exemplo de como a obra kafkiana pode ser engraçada: o nível do humor é atingido depois que se passa pelo espanto e pelo absurdo. Antes de observar o humor, portanto, vale a pena entender a primeira parte do fenômeno. Nesse assunto, Günther Anders foi certo em descrever que “o espantoso, em Kafka, é que o espantoso não espanta ninguém” pois, geralmente, em suas obras, a descrição minuciosa e sem perturbação atribui ao objeto descrito um status de trivialidade, características de algo tão comum quando o movimento dos ponteiros de um relógio ou uma folha seca que cai. Essa descrição, e a narrativa que ela acompanha, dão esse mesmo tratamento a tudo que poderia ser horrível ou monstruoso, *naturalizando*, assim, o que deveria ser espantoso. É neste ponto que Anders formulou o conceito de “explosão negativa” para o descrito fenômeno das obras de Kafka, e podemos observar a seguir, inclusive, um exemplo que o crítico fornece, a partir de *A Metamorfose*:

Em Kafka, o inquietante não são os objetos nem as ocorrências como tais, mas o fato de que seus personagens reagem a eles descontraidamente, como se estivessem diante de objetos e acontecimentos normais. Não é a circunstância de Gregor Samsa acordar de manhã transformado em inseto, mas o fato de não ver nada de surpreendente nisso – a trivialidade do grotesco – que torna a leitura tão aterrorizante. Esse princípio, que se poderia chamar de “princípio da explosão negativa”, consiste em não fazer soar sequer um *pianissimo* onde cabe esperar um *fortissimo*: o mundo simplesmente conserva inalterada a intensidade do som. Com efeito, nada é mais assombroso do que a fleuma e a inocência com que Kafka entra nas histórias mais incríveis (ANDERS, 2007, p. 20-21).

Quando afirmamos que o tratamento dado aos fenômenos naturaliza o que deveria ser espantoso, pensamos no que descreve Anders – “a trivialidade do

grotesco”. Conforme ele explica, onde deveria haver uma explosão de reação ao assombroso, não há senão normalidade. “Deveria”, de fato, caso a narrativa buscasse estabelecer alto grau de verossimilhança com o mundo extraliterário, onde a reação ao inquietante será, ao menos quase sempre, o inquietar-se. Portanto, o rompimento que a explosão negativa de Kafka provoca é com a verossimilhança externa. De todo esse processo, surge o absurdo na literatura kafkiana: a incongruência do fato de que algo que não deveria ser normal, ali, naquele universo que se nos apresenta, é perfeitamente comum. Esse absurdo, entretanto, pode chegar ao nível do patético, como ocorre no trecho acima, produzindo a possibilidade do humor. (Demos início a esta discussão neste ponto de nossa leitura porque aqui manifestou-se a possibilidade do riso, mas fica claro, conforme exposto acima, que os procedimentos kafkianos da explosão negativa não se restringem unicamente à cena que estamos a analisar.) Mais do que isso, partindo do absurdo e atingindo a possibilidade do humor, a obra de Kafka possui um humor que é sempre profundamente irônico, porque surge daquilo que deveria soar primeiramente como terrível, e não engraçado. Quem, lendo Kafka, não é eventualmente acometido pelo riso, pode estar deixando de reparar bem no modo como sua narrativa transforma o material mundano e cria um universo próprio único, pesadelar na maior parte do tempo, mas também possivelmente cômico. Talvez, Günther Anders pudesse tecer comentários sobre a cena de *Na colônia penal* exposta acima, sem chegar a falar em humor. Porém, percebe-se que, quando Leandro Konder fala sobre o humor em Kafka, ele elabora seu raciocínio partindo da análise do mesmo fenômeno que Anders nota:

Kafka não é autor de comédias. Nem pode ser considerado um humorista, no sentido rigoroso da palavra. Em suas histórias, os elementos de comicidade são, em geral, bastante sutis. A comicidade de Kafka se manifesta, por exemplo, na forma lógica e minuciosamente exata pela qual são descritas situações obviamente absurdas. Manifesta-se, ainda, nas pretensões “racionalistas” com que

os comportamentos irracionais procuram se justificar; e nas razões pseudo-humanitárias que os atos de desumanidade sabem invocar em sua defesa (KONDER, 1968, p. 122).

A “forma lógica e minuciosamente exata” usada para descrever situações “obviamente absurdas”, de que fala Konder, é o registro realista da linguagem que opera com um assunto que não comporta verossimilhança externa pois, conforme depreendemos da exposição de Anders, no universo da obra literária, aquelas situações obviamente absurdas simplesmente deixaram de ser absurdas para tornarem-se outra coisa: o natural desse mundo. Deste modo, vimos que a obra de Kafka atinge a possibilidade do humor, passando do absurdo, que lhe é bastante comum, ao patético. No trecho visto anteriormente, é patética a atitude do oficial, complementada pelo choque do explorador, que tateia para trás buscando assento, sendo de fato o único a inquietar-se – um dado curioso – ajudando a compor a cena cômica que se constrói.

O oficial tem um envolvimento com a máquina tal qual um cientista teria ao apresentar uma criação maravilhosa e revolucionária. Mas o trabalho da inscrição não é só esse. O oficial explica ainda que, depois que uma primeira camada de inscrição é feita na superfície da pele do condenado, “a cama de algodão rola” (p. 43) e as partes feridas, em contato com o algodão, que é um “produto de tipo especial” (p. 43), estancam-se, fechando os ferimentos e parando o sangramento instantaneamente; em seguida, o rastelo remove a camada de algodão, atira-a ao fosso e “tem trabalho outra vez” (p. 44). O oficial exhibe os desenhos ao explorador – “infelizmente não os posso pôr na sua mão, são a coisa mais preciosa que eu tenho” (p. 42) – e o caráter críptico de suas formas se apresenta: o explorador não consegue ler o que está escrito, tantos são os floreios e desenhos que enfeitam a escrita. As declarações do oficial acerca dos desenhos também expõem seu valor, de algo muito mais valioso

que simples maquinaria. “Muito engenhoso [...] Mas não consigo decifrar nada”, diz o explorador, ao que o oficial retorque: “Não é caligrafia para escolares. É preciso estudá-la muito tempo. Sem dúvida o senhor também acabaria entendendo” (p. 42). De modo algum ele despreza o explorador como um ignorante, mas a caligrafia das sentenças é altamente desenvolvida e mesmo aquele homem “tão ilustre” (p. 35) ainda precisaria de certo treinamento para compreendê-la. Nessa parte final de suas explicações, o oficial experimenta colocar a máquina para funcionar, sozinha, para melhor apresentá-la ao explorador: “Tudo entrou em movimento. Se a engrenagem não rangesse seria magnífico. Como se estivesse surpreso com a perturbação que ela provocava, o oficial a ameaçou com o punho; [...]” (p. 43). Há uma engrenagem, parte do desenhador, que faz barulho, e isso é um dos sinais materiais da decadência da máquina. Enfim, entende-se que, operando da forma como foi descrita e demonstrada, aos poucos, camada por camada, durante doze horas, a máquina finca a sentença no corpo do condenado. O oficial explica que no começo, como seria de se esperar, o condenado sofre muito e, com duas horas de punição, não tem mais forças para gritar. É quando é retirado o tampão de feltro de sua boca, e “nenhum deles perde a oportunidade” (p. 44) de tentar comer da papa de arroz quente que têm à disposição. O “ponto de inflexão” (p. 43) é a sexta hora.

Mas como o condenado fica tranqüilo na sexta hora! O entendimento ilumina até o mais estúpido. Começa em volta dos olhos. A partir daí se espalha. Uma visão que poderia seduzir alguém a se deitar junto embaixo do rastelo. Mais nada acontece, o homem simplesmente começa a decifrar a escrita, faz bico com a boca como se estivesse escutando. O senhor viu como não é fácil decifrar a escrita com os olhos; mas o nosso homem a decifra com os seus ferimentos. Seja como for exige muito trabalho; ele precisa de seis horas para completá-lo. Mas aí o rastelo o atravessa de lado a lado e o atira no fosso, onde cai de estalo sobre o sangue misturado à água e o algodão. A sentença está então cumprida e nós, eu e o soldado, o enterramos (KAFKA, 1998, p. 44-45).

Na sexta hora da punição, o condenado atinge o ponto de um entendimento sobre sua sentença. Ele começa a compreender literalmente o que é que as agulhas da máquina lhe cravam na carne e, ao longo das restantes seis horas, até o cumprimento das doze horas totais, ele completa e vive essa compreensão: decifrar “exige muito trabalho; ele precisa de seis horas para completá-lo”. Finalmente, ele é executado.

O condenado compreende sua sentença somente para ser atravessado de lado a lado pelo rastelo e eliminado. Por quê? Se o condenado está destinado à morte, de que serve a compreensão que a execução pela máquina permite que ele tenha de seu crime e de sua sentença? De que servem seis ou doze horas de dor, com ou sem compreensão do próprio crime, se a morte é definitiva? Talvez a execução demorada e a própria compreensão da sentença pelo condenado somente cumpram um papel catártico para aqueles que assistem à execução. De fato, isso ocorre, conforme o oficial em breve relatará ao explorador como parte dos eventos do antigo governo, tempos áureos da máquina executora e do seu sistema de justiça. Entretanto, o “ritual” da execução, com a ignorância forçada ao condenado em relação à sua condenação e, depois disso, a descoberta da sentença por meio de horas de sofrimento, anteriores à morte definitiva, parece manter-se como enigma frente à lógica. Ao fim dessa exibição teórica e a um sinal do oficial, o soldado que estava de guarda ao lado do condenado arranca-lhe as roupas e coloca-o na máquina. Aliás, podemos de fato dizer que este ponto marca o fim de uma primeira “parte teórica” do conto e dá início a uma segunda parte, que envolve mais ações e o desenvolvimento do conflito, enquanto antes há muito do discurso expositivo do oficial.

Uma das correias que servem para prender os condenados arrebenta-se, e o oficial, num relato sobre as condições de manutenção técnica da máquina, fornece

numa fala um quadro que serve, à leitura, como ilustração complementar daquela dicotomia entre antigo e novo governos da colônia penal:

– Os recursos para a manutenção da máquina agora estão muito limitados. Sob o antigo comandante eu tinha livre acesso a um fundo destinado só para isso. Havia aqui um armazém onde eram guardadas todas as peças de reposição possíveis. Confesso que desse modo eu chegava quase ao desperdício – digo antes, não agora, como afirma o novo comandante, para quem tudo serve de pretexto para combater as velhas instituições. Agora ele próprio administra o fundo para a máquina, e se eu solicito uma correia nova, é exigida a que arreventou como prova, a nova só vem em dez dias, mas é de qualidade inferior e não serve para quase nada. Mas uma coisa com que ninguém se preocupa é como nesse ínterim eu vou fazer a máquina funcionar sem correia (KAFKA, 1998, p. 46).

As diferenças entre o novo e o antigo regime refletem-se no tratamento dado à máquina, enquanto um comandante provera pleno funcionamento ao sistema e o outro condiciona a manutenção da máquina à perda de qualidade. Num primeiro momento, a condição decadente da máquina executora torna-se ainda mais evidente, com estas informações que acompanham o fato anteriormente visto do ranger das engrenagens durante a exibição. Além disso, na boca do oficial, a exigência que se faz da velha correia, arreventada, para que seja fornecida uma nova, lembra mesmo aquilo que o personagem relaciona em outro momento ao mau funcionamento de processos judiciais: a exigência de prova para fornecimento de nova ferramenta é como a tramitação de processos judiciais onde apresentam-se acusações, defesas, fazem-se interrogatórios, investiga-se etc.; é a mesma sistematização cautelosa ou burocratização de uma operação que, em mais um aspecto, atrapalha o sistema de justiça radical ainda defendido pelo oficial. Assim como o novo governo da colônia parece desaprovar as ações radicais de juízo e procurar implementar uma sistematização mais próxima daqueles “tribunais que por sua vez submetem-se a outros tribunais mais altos”, também trabalha para que a manutenção da máquina, e por conseguinte sua própria existência, submetam-se a novas regras. A decadência

da máquina, como a presenciamos, é *provocada* pela ascensão de uma nova ordem. Não poderia haver quaisquer dúvidas sobre isso a esta altura. Curioso, ainda, é o fato de que, apesar da falta de manutenção, a máquina continua a operar. Como resquício da ordem antiga e do sistema judicial que o oficial ainda defende, apesar das novas condições, a máquina não fica travada. Há aí mais um dado sobre seu horror.

Agora, antes que o condenado venha a vomitar de nojo pelo tampão de feltro que tentam lhe colocar na boca – “Sujam-me o aparelho como se fosse uma estrebaria!”, retorque o oficial, furioso (p. 47) –, mais considerações do explorador são introduzidas pela narrativa, em um trecho de discurso indireto que acena para o discurso direto:

O explorador pensou consigo: é sempre problemático intervir com determinação em assuntos estrangeiros. Ele não era membro da colônia penal nem cidadão do Estado a que ela pertencia. Se quisesse condenar esta execução ou mesmo tentar impedi-la, poderiam lhe dizer: você é um estrangeiro, fique quieto. [...] estava viajando com o único intuito de observar e não, de forma alguma, para mudar procedimentos judiciais estrangeiros. Fosse como fosse, porém, as coisas aqui se colocavam de maneira muito tentadora. A injustiça do processo e a desumanidade da execução estavam fora de dúvida. [...] (KAFKA, 1998, p. 46-47).

Está suficientemente clara a desaprovação que o explorador faz do processo punitivo que observa. O narrador manifesta seu entendimento de *injustiça* e *desumanidade*. As ponderações do explorador também passam pela ideia de que o fato de que está sendo bem recebido e respeitado na colônia “parecia até sugerir” (p. 47) que pediam sua opinião sobre o julgamento e o processo. A perspectiva do explorador é interrompida pelo incidente do vômito – “Nesse momento o explorador ouviu um grito de raiva do oficial” (p. 47). Neste ponto, um elemento interessante da obra é introduzido, as senhoras ou as damas do novo comandante. Ao explicar o que se passa de errado, o oficial diz:

– Não tentei horas a fio fazer o comandante entender que um dia antes da execução não se deve mais dar comida ao condenado? Mas a nova

orientação, benevolente, pensa de outro modo. As senhoras do comandante entopem de doces o homem antes que ele seja conduzido para cá. Durante a vida inteira ele se alimentou de peixes fedidos e agora tem de comer doces! Seria até possível, eu não teria nada contra, mas por que não providenciam um feltro novo, como solicitei faz três meses? Como é que se pode enfiar sem nojo na boca este feltro que mais de cem homens já chuparam e morderam na hora de morrer? (KAFKA, 1998, p. 48).

Aqui, Kafka aproveita uma boa oportunidade para introduzir mais horror à imagem que se faz da execução pela máquina: a fala revoltada do oficial. Nervoso, enquanto questiona os procedimentos a que tem se submetido, este descreve o feltro, “que mais de cem homens já chuparam e morderam na hora de morrer”. A configuração do nojo é certa. Mas o que surge aqui de mais importante é a “benevolência” das “senhoras do comandante”, que aparece como negativa aos olhos do oficial. Essas mulheres serão mencionadas também como “as damas” e passam a compor também a impressão que se constrói do novo governo da colônia. A dita benevolência que esse novo governo possui, em comparação com o anterior, que certamente não a tinha, é ilustrada pelos “doces” que mulheres fornecem ao condenado antes da execução. Como ato de benevolência, entende-se que os doces abrigam a intenção de servir de alívio ou agrado àquele. Sabendo que o novo governo não é adepto das práticas antigas, entendemos que, já que não podem parar as execuções, tentam fazer o possível para interferir, mesmo que seja algo mínimo como fornecer uma refeição ao condenado.

Neste momento, o oficial pede ao explorador que possam falar “em confiança algumas coisas”, e ele dá início a uma exposição que tem um intuito persuasivo. A seguir, trechos de sua fala:

– Tanto o procedimento como a execução que o senhor está tendo a oportunidade de admirar não têm no momento mais nenhum adepto declarado em nossa colônia. Sou o seu único defensor e ao mesmo tempo o único que defende a herança do antigo comandante. [...] Quando o antigo comandante era vivo, a colônia estava cheia de adeptos seus; tenho em parte a força de convicção dele, mas me falta

inteiramente o seu poder; em vista disso os adeptos se esconderam, existem muitos ainda, mas nenhum o admite. [...] E agora eu lhe pergunto: será que por causa desse comandante e das mulheres que o influenciam deve perecer a obra de toda uma vida, como esta? [...] Mas não há tempo a perder, estão preparando alguma coisa contra o meu poder judicial; já se realizam reuniões de consulta no comando, para as quais não sou convocado [...]. Como era diferente a execução nos velhos tempos! Já um dia antes o vale inteiro estava superlotado de gente; todos vinham só para ver; de manhã cedo o comandante aparecia com as suas damas; as fanfarras acordavam todo o acampamento; eu fazia o anúncio [...]; a sociedade – nenhum alto funcionário podia faltar – se alinhava em volta da máquina; esta pilha de cadeiras de palha é um pobre resquício daqueles tempos. A máquina, polida pouco antes, resplendia [...]. E então começava a execução! Nenhum som discrepante perturbava o trabalho da máquina. Muitos já nem olhavam mais, ficavam deitados na areia com os olhos cerrados; todos sabiam: agora se fazia justiça. [...] Bem, então chegava a sexta hora! Era impossível atender a todos os pedidos para ficar olhando de perto. O comandante, com a visão que tinha das coisas, determinava que sobretudo as crianças deviam ser levadas [...]; eu [...] muitas vezes ficava agachado no lugar com duas crianças pequenas no colo [...]. Como captávamos todos a expressão de transfiguração no rosto martirizado, como banhávamos as nossas faces no brilho dessa justiça finalmente alcançada e que logo se desvanecia! Que tempos aqueles, meu camarada! (KAFKA, 1998, p. 49-50).

O oficial indica que o antigo sistema punitivo tem os seus adeptos, mas estes estão escondidos sob o novo governo. Antigamente, a adesão era pública. Mas, na verdade, até o final da narrativa, não haverá fortes evidências de que o oficial não seria o último homem resistindo aos tempos de mudança. Apesar disso, o que mais se destaca no trecho acima é o relato que o oficial fornece sobre os tempos anteriores, tempos áureos da máquina executora, quando o antigo comandante ainda governava. A população atendia em massa ao ritual, e havia ali um espetáculo da punição. O relato não se poupa de indicar que as crianças eram educadas para admirar o processo. E enquanto o condenado passava pelas suas doze horas de dor (e entendimento), algumas pessoas até mesmo deitavam-se de olhos fechados, sabendo que ali estava “se fazendo justiça”. Isso comprova o aspecto catártico da execução. “Banhávamos as nossas faces no brilho dessa justiça finalmente alcançada e que logo se desvanecia!”. Justiça *finalmente* alcançada e que *logo* se desvanece –

os elementos situacionais, as locuções adverbiais, colaboram mais ainda com esse sentido, porque a catarse, como libertação ou descarga de emoções, é tanto desejada, e portanto esperada (e daí o “finalmente”), quanto passageira, pois seu efeito dura por algum tempo, enquanto se esgotam os afetos por meio da experiência (e daí o “logo” desvanecer-se). A catarse é normalmente relacionada à experiência das obras de arte, mas, na colônia penal dos bons tempos (“Que tempos aqueles, meu camarada!”), o objeto que abre caminho para o regozijo dos homens e mulheres é a *justiça* que se produz ali, em espetáculo público.

Com seu discurso, o oficial busca ser persuasivo com o explorador, pois tem a intenção de lhe pedir que advogue em favor da máquina perante o novo governo da colônia. Enquanto falava sobre os velhos tempos, “O oficial evidentemente esquecerá quem estava à sua frente; tinha abraçado o explorador e posto a cabeça no seu ombro. O explorador estava profundamente embaraçado e olhava para a distância por cima do oficial” (p. 50). Depois que o oficial recupera a postura e considera que tem a chance de falar ao explorador, introduz o assunto principal de seu interesse:

– Ontem eu estava perto do senhor, quando o comandante o convidou. Ouvi o convite. Conheço o comandante. Entendi imediatamente o que pretendia com o convite. [...] quer sem dúvida me expor ao julgamento de um estrangeiro ilustre como o senhor. Seus cálculos são cuidadosos; o senhor [...] talvez seja um opositor decidido da pena de morte em geral e em particular deste tipo de execução mecânica; além disso vê como a execução se processa sem participação pública, triste, numa máquina já um tanto avariada – juntando tudo isso, não seria bem provável (assim pensa o comandante) que o senhor considerasse o meu procedimento incorreto? E se o senhor não o considera correto, não silenciará sua opinião (continuo falando do ponto de vista do comandante) [...]. Basta uma palavra passageira, uma simples palavra descuidada. Ela não precisa nem corresponder às convicções do senhor, ainda que só na aparência atenda ao desejo dele. Estou certo de que ele o vai encher de perguntas com a maior astúcia. E as damas ficarão sentadas em círculo, aguçando os ouvidos; o senhor dirá talvez: “No meu país o procedimento judicial é diferente”, ou [...], ou “No meu país só houve torturas na Idade Média”. [...] Mas como o comandante irá recebê-las [estas observações]? Já o estou vendo, o bom comandante, pôr imediatamente de lado a cadeira e ir às pressas para o balcão, vejo as damas o imitarem, ouço a voz dele – as senhoras dizem que é uma voz de trovão – e ele então

afirmar: “Um grande pesquisador do Ocidente, encarregado e examinar [...], acabou de declarar que o nosso antigo procedimento é desumano. Depois do juízo de uma personalidade como essa, não me é mais possível tolerar este procedimento. Portanto, no dia de hoje, determino etc.”. O senhor quer intervir, o senhor não disse o que ele proclama [...], o senhor também admira esse maquinismo – mas é tarde demais; o senhor não consegue nem chegar ao balcão, que já está tomado pelas damas [...]; o senhor quer gritar; mas uma mão de mulher tapa a sua boca – e com isso eu e a obra do antigo comandante estamos perdidos (KAFKA, 1998, p. 51-53).

Pode-se ver no trecho acima qual é a verdadeira situação dos jogos de poder da colônia, a qual o oficial deseja expor ao explorador a fim de, com a sua ajuda, superar as dificuldades por que passa seu tradicional sistema judicial. A obra do antigo comandante e ele, o oficial, estão ameaçados – podem estar “perdidos”. É interessante como o oficial toma como premissa que o explorador deve estar convencido por ele de que a máquina é boa e seus procedimentos judiciais, justos e merecedores de salvação nestes tempos de crise – “o senhor também admira esse maquinismo”. Ele acredita que o explorador deve estar disposto a lhe ajudar, de que o estrangeiro o acompanha em suas ideias e posicionamentos. O oficial, para construir as bases para sua argumentação, emula qual seria o pensamento do comandante em relação ao explorador. E depois lhe avisa que manifestar sua opinião, ainda que “correta” (do ponto de vista de “ajudar” a máquina), poderia, com qualquer “deslize” de escolha de palavras, abrir espaço para que o comandante injustamente interpretasse e divulgasse seu posicionamento, distorcendo-o em seu favor, isto é, a favor de condenar a velha justiça da máquina. No quadro pintado pelo oficial, as mulheres, as senhoras do comandante, aparecem, e elas são novamente apresentadas como seres sutis e talvez até dissimulados, que interferem de longe, pervertem a mente do novo comandante, deturpando as velhas instituições em favor da nova ordem da colônia, uma ordem mais branda e erroneamente – pensa o oficial – humanizada. O explorador dirá que o oficial o superestima, ao que o oficial

responderá explicando que, para o comandante, o explorador está em uma posição cujo valor não pode ser suficientemente estimado – a “posição do *inocente*” (p. 54, grifo nosso). A inocência subitamente parece algo resguardado a qualquer um que não pertença à colônia penal, e não só a criminosos. Talvez esse sentido não nos ocorresse se o universo das obras de Kafka não estivesse cheio de lugares onde o signo da culpa se apresenta sem crime, isto é, a culpa é um elemento kafkiano recorrente, mas tem especificidade: o sujeito, em Kafka, pode ser culpado sem ter feito absolutamente nada. É sobre essa pedra angular temática que se constrói todo *O Processo*, por exemplo. Nesse âmbito de sentido, emerge a possibilidade: todo homem e mulher que existe tem culpa simplesmente por existir. Talvez esse seja um sentido para entender a famigerada fábula “Diante da lei” como alegoria da existência humana, ou ainda a situação de Joseph K. d’ *O Processo*, que metaforizaria em si os homens, culpados automaticamente por habitarem um mundo vazio e, conseqüentemente, proibidos de adentrar o mundo da “Lei”. Em seu ensaio “Kafka e kafkianos”, Anatol Rosenfeld anotou que

convém ler as histórias kafkianas de início mais ao pé da letra, como visões da nossa realidade fundamental, sem recorrer desde logo a interpretações rebuscadas. É corriqueiro, no nosso mundo, que o homem é “punido” sem saber por quê, sem defesa, sem veredicto, sem apelação. Quem é punido pelo sofrimento, pela miséria, pela desgraça, pelo simples curso da vida, por isso mesmo é considerado culpado e ele mesmo acaba procurando descobrir a culpa que ignora. Haverá alguém que, neste mundo terrivelmente injusto, não seja culpado? “A culpa é sempre indubitável”, diz o oficial da *Colônia Penal*. E o conto demonstra que aqueles que punem talvez sejam tão ou mais culpados que os punidos e que os carrascos acabam vítimas de sua própria máquina (ROSENFELD, 1969, p. 254).

A partir do momento em que o oficial dispensa a palavra “inocente” ao explorador, emerge o sentido possível de que a colônia penal representa metaforicamente o existir humano. Outros elementos da obra devem emergir de modo

a reforçar essa possibilidade para que possamos considerá-la como interpretação completa.

O oficial crê que pode reverter a situação a seu favor com a ajuda do explorador: “apresento ao senhor o seguinte pedido: ajude-me diante do comandante!” (p. 55). O explorador ainda hesita em pronunciar qualquer negativa ou represália – “Como poderia fazer isso? [...] Posso ajudá-lo tão pouco quanto prejudicá-lo” (p. 55), ao que o oficial dá mais um sinal do seu envolvimento emocional, pois ele cerra os punhos, o que o explorador vê com um “certo receio” (p. 55). Então o oficial tem mais uma longa fala, em que apresenta seus planos, com os quais, pensa ele, o explorador estará convencido a colaborar: “O senhor pode – repetiu o oficial com mais insistência. – Tenho um plano que tem de dar certo” (p. 55). É importante lembrar que o oficial pensa que o explorador assistirá, em breve, à execução do condenado e que, eventualmente depois disso, deverão tratar da situação do sistema da colônia com o comandante. O oficial diz que, para que o plano dê certo, primeiramente é preciso que o explorador se mantenha “o mais reservado possível” (p. 55) durante o dia na colônia, não se manifestar abertamente sobre o assunto; “as pessoas devem perceber que lhe é difícil falar sobre esse assunto, que o senhor está amargurado” (p. 55). O oficial novamente emula ou faz previsões sobre quais serão as ações do novo comandante na reunião de todos os altos funcionários, que deverá se realizar no dia seguinte – e “Evidentemente o comandante conseguiu fazer um espetáculo dessas reuniões. Foi construída uma galeria, que está sempre lotada de espectadores” (p. 56). O explorador estará lá, a convite, na companhia das mulheres do comandante – “com as damas no camarote do comandante” (p. 56). O oficial explica que, depois de diversos temas “de discussão sem importância” (p. 56), chegará a vez do procedimento judicial:

Levanto-me e faço o anúncio da execução de hoje. [...] O comandante me agradece, como sempre com um sorriso amigável, e aí, sem poder se conter, ele aproveita a oportunidade. “Acaba de ser feito o anúncio da execução” – dirá isso ou algo semelhante. “Gostaria apenas de acrescentar ao anúncio que precisamente a essa execução esteve presente o grande pesquisador cuja visita tão honrosa à nossa colônia é do conhecimento de todos. Nossa reunião de hoje também tem sua importância realçada por essa presença. Não vamos, pois, dirigir a esse grande pesquisador a pergunta sobre como julga a execução segundo o costume antigo e o procedimento que a antecede?” Naturalmente aplausos de todos os lados, assentimento geral, eu sou o mais ruidoso. O comandante se inclina à sua frente e diz: “Neste caso eu coloco a pergunta em nome de todos”. E então o senhor vai até o parapeito. Coloque as mãos num lugar visível para todos, senão as damas as agarram e brincam com os seus dedos. Ouve-se agora por fim a sua própria palavra. Não sei como vou suportar a tensão das horas até esse instante. No seu discurso o senhor não precisa se impor nenhuma barreira, faça alarde da verdade, vergue o corpo sobre o parapeito, berre, berre sim, berre ao comandante a sua opinião, a sua inabalável opinião. Mas talvez o senhor não queira isso, não condiz com o seu caráter, talvez no seu país as pessoas se comportem de outra maneira nessas situações; também isso está certo, também isso basta, nem ao menos se levante, diga apenas algumas palavras, sussurre-as de modo que só os funcionários embaixo do senhor as ouçam não precisa absolutamente falar da escassa participação pública na execução, da engrenagem que range, da correia rebentada, do feltro repugnante, não, eu assumo pessoalmente todo o resto, e acredite: se o meu discurso não fizer o comandante sair da sala, ele vai obrigá-lo a se pôr se joelhos até confessar: antigo comandante, eu me dobro diante de você. É este o meu plano; o senhor quer me ajudar a executá-lo? Mas é claro que quer, mais que isso, o senhor precisa me ajudar (KAFKA, 1998, p. 57-58).

Além da cena pintada pelo oficial como hipótese quase certa do que deverá acontecer, mesmo procedimento visto antes, há mais uma aparição interessante das mulheres: segundo o oficial, elas poderiam ser má influência para o explorador em sua tarefa de discursar e colaborar com a situação do procedimento judicial. Poderiam “brincar com seus dedos”: há nesta frase um estranhamento kafkiano sutil, e a “brincadeira” pode parecer até algum tipo de eufemismo. É estranho que, em meio a essa situação tensa e neste lugar, fale-se em “brincadeiras”. Enfim, o oficial pede ajuda diretamente ao explorador. O narrador diz que o oficial termina sua fala ofegante, tendo gritado tão alto as últimas frases que até mesmo o condenado e o soldado prestam atenção, ainda que não entendam coisa alguma. Apesar de tudo,

Para o explorador estava desde o início fora de dúvida a resposta que precisava dar; [...] hesitou um instante à vista do homem e do soldado. Mas finalmente disse o que tinha de dizer:

– Não.

O oficial piscou várias vezes, mas não desviou o olhar dele.

– O senhor quer uma explicação? – perguntou o explorador.

O oficial assentiu em silêncio.

– Sou contra este procedimento – disse então o explorador. – Antes mesmo que o senhor tivesse falado comigo em confiança – naturalmente não vou em circunstância alguma abusar dessa confiança – eu já havia refletido se estaria no direito de intervir contra este procedimento e se a minha intervenção poderia ter a menor perspectiva de êxito. [...] sua honesta convicção me toca, embora ela também não possa me confundir (KAFKA, 1998, p. 58-59).

Podemos dizer que aqui termina a parte “persuasiva” do conto, durante a qual o oficial expõe seu plano ao explorador e tenta, assumindo sua inclinação a concordar, convencê-lo a colaborar para a manutenção do sistema da máquina. O categórico “Não” do explorador rompe com um longo crescendo que vinha sendo construído pelo oficial, com toda a exposição, sua argumentação e, depois, sua proposta. Até mesmo o conjunto de imagens que o próprio oficial havia pintado com seus discursos, que explicavam o que estava para acontecer na colônia, é agora descartado.

Enquanto o explorador se manifesta, o oficial permanece calado; “[...] voltou-se para a máquina, segurou uma das barras de latão e depois, um pouco inclinado para trás, ergueu os olhos para o desenhador, como que verificando se estava tudo em ordem” (p. 59) – e logo veremos que esse gesto não é vazio. Com o tom de suposição ou comparação ilustrativa – “*como que verificando*” – o narrador sutilmente insere aqui um *índice* do que está por vir. Esse trecho também introduz um parágrafo que adiciona uma dose de humor em meio à tensão que se estabelece entre explorador e oficial, sendo, pois, uma construção irônica e quase sarcástica. O narrador diz:

O soldado e o condenado pareciam ter feito amizade um com o outro; por mais difícil que isso fosse, em virtude das fortes cadeias, o condenado fazia sinais ao soldado; o soldado se inclinava para ele; o condenado sussurrava-lhe alguma coisa e o soldado concordava com a cabeça (KAFKA, 1998, p. 59).

Que o condenado e o soldado tenham até este ponto construído um laço mínimo de amizade é um ato subversivo, porque, nesse sistema penal, a atitude de alimentar os condenados um dia antes das execuções, por exemplo, já é algo intolerável; imagine-se, então, estabelecer quaisquer relações descontraídas com os prisioneiros momentos antes das execuções. Esse elemento de subversão parece emergir na obra para dar um tom de humor à cena que aqui observamos. De fato, do ponto de vista das ações dos personagens, essa subversão de ordem pode ser menos deliberada que contingencial: o sistema judicial já está tão decadente, ou corrompido, que os subordinados já não mais o respeitam ou temem como fariam em outros tempos; assim, eles não tencionam revoltar-se, apenas acabam aproveitando-se de um “afrouxamento” das regras. Apesar disso, a ironia que Kafka circunscreve à cena é gritante agora que a situação do oficial atingiu um ponto crítico: enquanto explorador e oficial agora compõem um núcleo de tensão, no polo oposto condenado e soldado tornaram-se amigos e, compondo um polo de harmonia, estão em uma relação de cumplicidade, para dizer o mínimo: gesticulam, apontam e fazem afirmações com a cabeça, em uma tentativa de entender o que se passa com os outros dois personagens que conversam. Na cena, um dos núcleos de personagens em ação fica, desse modo, acompanhado do seu oposto, instaurando-se a ironia. Outro elemento, que aparece anteriormente na narrativa, reforça esse quadro: quando o oficial chega a gritar e ficar ofegante para pedir a ajuda do explorador, o narrador informa que o soldado e o condenado observam a conversa entre eles, mesmo sem entenderem coisa alguma (ao que nos referimos brevemente). Nesse momento, o narrador afirma: “embora não pudessem entender nada, pararam de *comer* e, mastigando, ergueram o olhar na direção do explorador” (p. 58, grifo nosso). Soldado e condenado, juntos, *comem* da papa de arroz que é destinada ao momento da execução. Mais do que

outro ato de subversão (comer a papa de arroz), a *comunhão* entre os dois que dividem uma refeição é altamente significativa e reforça a harmonia do par, que contrasta com a tensão presente entre explorador e oficial, no outro polo da cena ironicamente cômica que aqui se conforma. Uma ironia especial circunscreve, portanto, toda a cena que se constitui de dois polos que são, de um lado, o explorador e o oficial, em tensão e, de outro, o condenado e o soldado, em harmonia.

O explorador ainda diz mais ao oficial quanto ao que fará em relação ao sistema judicial: diz a ele que vai de fato comunicar o comandante de seu ponto de vista sobre todo o procedimento judicial que acaba de observar, “mas não em uma reunião, e sim a sós”, e que nem mesmo deve permanecer na colônia por tempo suficiente para assistir a qualquer reunião, pois deve partir na manhã seguinte (p. 59). O oficial conclui para si mesmo: “Então o procedimento não o convenceu” (p. 59).

O que assinalamos como um *índice* há pouco – após o oficial ouvir o “Não” do explorador, quando ele segura uma das barras da máquina e a observa “como que verificando se estava tudo em ordem” – fará sentido a partir de agora, porque o oficial “sorri como um velho sorri da insensatez de uma criança e conserva atrás do sorriso seu verdadeiro pensamento” (p. 59) e diz: “Portanto chegou a hora – disse por fim e de repente dirigiu ao explorador um olhar iluminado [...]” (p. 59-60). O oficial então liberta o condenado; diz a ele na sua língua: “Você está livre” (p. 60). A princípio, o condenado nem mesmo acredita naquilo, mas depois tem tanta pressa em se libertar que, para evitar que seus movimentos bruscos danifiquem ainda mais a máquina, o oficial trabalha junto com o soldado para liberá-lo. Nessa atitude simples, o oficial revela cuidados com a máquina até o derradeiro instante – e entenderemos em breve por que “derradeiro”. Nesse meio, mais uma vez a voz do narrador se aproxima da voz de um personagem: desta vez, da voz do condenado. Quando o oficial diz que ele

está livre, o narrador introduz: “Era verdade? Era apenas um capricho passageiro do oficial? O explorador estrangeiro tinha obtido dele clemência? O que estava acontecendo? Assim parecia perguntar o seu rosto [...]” (p. 60).

Depois de libertar o condenado, o oficial aproxima-se do explorador, retira do bolso a carteira com os desenhos das sentenças da máquina, aqueles feitos pelo antigo comandante, e mostra-lhe um escolhido. “Leia”, ele diz, e o explorador a princípio nega a capacidade de ler aqueles desenhos. O oficial então, ao seu lado, mostra-lhe, seguindo as linhas

com o dedo mínimo, a uma altura bem distante do papel, como se não pudesse de forma alguma tocar a folha, para desse modo facilitar a leitura ao explorador. [...] começou então a soletrar a inscrição e depois a leu no conjunto.

– *Seja justo*, é o que consta aqui. Agora o senhor certamente consegue ler (KAFKA, 1998, p. 61).

O explorador continua não conseguindo ler a escrita e, quando ainda outra vez o oficial afirma que ali se lê “*Seja justo*”, ele responde: “Pode ser [...] Acredito que sim.” (p. 61). O oficial, “pelo menos em parte satisfeito”, sobe a escada da máquina com a folha e a insere no desenhador (p. 61). A complexidade tecnológica da máquina se mostra mais uma vez aqui: “Depositou-a com muito cuidado no desenhador e pareceu modificar completamente a disposição das engrenagens; era um trabalho muito minucioso, devia se tratar de engrenagens bem pequenas, às vezes a cabeça do oficial desaparecia inteiramente no desenhador, tanta era a exatidão com que precisava examinar o mecanismo” (p. 61). Enquanto o oficial trabalha com o desenhador da máquina e o explorador o observa, o outro polo do conjunto dos personagens continua fazendo um contraponto irônico na cena:

O soldado e o condenado só se ocupavam um do outro. A camisa e as calças do condenado, que jaziam no fosso, foram pescadas pelo soldado com a ponta da baioneta. [...] Quando depois vestiu a camisa e a calça, o soldado e o condenado tiveram de rir alto, pois as peças de vestuário estavam cortadas pelo meio na parte de baixo. Talvez o condenado se julgasse na obrigação de divertir o soldado; com a

roupa rasgada girava em círculo diante do soldado, que agachado no chão ria batendo nos joelhos (KAFKA, 1998, p. 62).

Quando o oficial termina seu trabalho, desce da máquina e, após limpar as mãos, começa a desabotoar a túnica do uniforme (p. 62). Neste ponto, a narrativa adquire um novo tom, quase como se, até este ponto, a narrativa tivesse sido límpida e o verdadeiro estranhamento começasse agora. Compreendemos o que o oficial tem em mente e, portanto, o que anunciavam aqueles índices que notamos – o seu observar da ordem da máquina e o sorriso resignado que escondia um certo pensamento. Quando ele começa a desabotoar a túnica, logo lhe caem na mão os dois lenços de mulher que ele tinha enfiados na gola, conforme – notamos isso no início da análise – anunciou a narrativa logo em suas primeiras linhas.

– Aqui estão os seus lenços – disse, atirando-os na direção do condenado.

E para o explorador, como forma de explicação, afirmou:

– Presente das damas (KAFKA, 1998, p. 63).

Esse gesto simples dá a entender que também os lenços eram presentes das mulheres ao condenado, agrados, assim como os doces que lhe forneceram como refeição. E o oficial os teria confiscado desde o princípio. Agora que, como percebemos, seu comprometimento com a defesa da sobrevivência da máquina e do sistema compreendeu-se vencido, ele já não vê mais sentido em resistir, e a entrega dos lenços ao condenado, a quem eles foram enviados pelas senhoras do novo comandante, é símbolo da desistência, como um lutador que joga a toalha. O estranhamento da cena aumenta a cada novo detalhe: o oficial se despe com pressa e fica totalmente nu, mas “tratou com muito cuidado cada peça do uniforme, chegando mesmo a correr os dedos sobre o cordão de prata da túnica, sacudindo uma borda até endireitá-la” (p. 63). Porém, “condizia pouco com esse esmero o fato de que, assim que acabava de cuidar de uma peça, ele a atirasse imediatamente no fosso com um

empurrão irritado” (p. 63). Os últimos objetos que restam são o espadim e o cinturão. Ele quebra o espadim – e “depois juntou tudo, os pedaços do espadim, a bainha e o cinturão, e os lançou fora com tanta violência que eles ressoaram uns contra os outros no fundo do fosso” (p. 63). O tratamento com o espadim e as peças do uniforme – essas roupas que “representam a pátria, e a pátria nós não podemos perder” (p. 30) – configuram na imagem de um gesto a desilusão a que chegou com sua “derrota” para o explorador, ou para o novo sistema de governo: o cuidado precioso com a dobra das roupas é o último toque de manutenção detalhista e eficiente ao qual o oficial submete a única coisa que parece fazer sua existência ter sentido; mas essa coisa perdeu-se em um átimo e em um átimo ele não mais endireita as peças do uniforme com o correr dos dedos, mas as atira no fosso com violência.

Agora estava ali, nu. O explorador mordeu os lábios e não disse nada. Sabia na verdade o que ia acontecer, mas não tinha o direito de impedir o oficial em nada. Se o procedimento judicial de que o oficial era adepto estava de fato tão próximo da supressão – possivelmente em consequência da intervenção do explorador, com a qual este por seu lado se sentia comprometido –, então o oficial estava agora agindo de um modo inteiramente correto; se estivesse no seu lugar não teria se conduzido de outra maneira (KAFKA, 1998, p. 63).

Assim como quem lê o conto a esta altura já compreende o que está por vir, o explorador sabe e *entende* a atitude do oficial, ao ponto de – a voz do narrador nos transfere seu ponto de vista – acreditar que, em seu lugar, faria exatamente o mesmo. Enquanto o oficial se despe, o condenado e o soldado ficam relativamente alheios, com aquela harmonia irônica do contraponto da cena: o soldado arrancara-lhe das mãos os lenços de mulher e os dois disputam, “meio brincando” (p. 64), a posse dos mimos. “Só quando o oficial ficou completamente nu eles prestaram atenção” (p. 64). Então, o condenado é quem mais se interessa pelo que ocorre: percebe que o que deixou de acontecer com ele acontece agora com o oficial, e “talvez isso chegasse às últimas consequências. Provavelmente o explorador estrangeiro tinha dado ordens

nesse sentido. Era portanto uma vingança. Sem ter sofrido até o fim, seria vingado até o fim. Apareceu então no seu rosto um sorriso amplo e silencioso que não desapareceu mais” (p. 64). A voz do narrador expõe agora a percepção do condenado: “*provavelmente* seriam ordens do estrangeiro”; e uma formulação que condensa perfeitamente o que se passa: sem ter sofrido até o fim sua sentença, o condenado seria vingado plenamente. Todos compreendem que não há mais possibilidade de reversão para o que está por vir.

Quando o oficial começa a configurar a máquina para o seu uso, elementos quase fantásticos, pode-se dizer, emergem na narrativa – a dimensão mais propriamente *pesadelar* deste conto de Kafka mostra-se agora. Para a execução a que o oficial submete-se por vontade própria, nem mesmo é necessário lidar com o maquinário e sujar as mãos, a máquina parece acolhê-lo; não são mais necessários puxões de manivelas ou ajustes de engrenagens; o oficial decide morrer junto do sistema ao qual ele pertencera, agora definitivamente perdido, a antiga organização da colônia; a máquina representa esse sistema, é o último monumento antigo que resta; e, além de tudo, a breve participação do condenado na ação termina de configurar a cena com um toque de ironia que circunscreve o ritual de horror, e quase hipnótico, que agora se apresenta:

[O oficial] Tinha apenas aproximado a mão do rastelo e este subiu e baixou várias vezes até alcançar a posição certa para o receber; bastou ele tocar a borda da cama para ela imediatamente começar a vibrar; o feltro veio ao encontro da sua boca, via-se que o oficial na verdade não queria aceitá-lo, mas a hesitação só durou um instante, ele se submeteu logo e o acolheu na boca. Estava tudo pronto, só as correias ainda pendiam dos lados, mas elas eram evidentemente desnecessárias, o oficial não precisava ser amarrado. Aí o condenado notou as correias soltas, na sua opinião a execução não seria completa se as correias não estivessem apertadas, fez um sinal exasperado para o soldado e os dois correram para atar o oficial. Este já tinha esticado um pé para empurrar a manivela que devia pôr o desenhador em movimento; viu então que os dois tinham chegado; por isso recuou o pé e se deixou amarrar. De qualquer modo agora não podia mais alcançar a manivela [...]. Não foi necessário: mal tinham

sido ajustadas as correias a máquina começou a trabalhar; a cama vibrava, as agulhas dançavam sobre a pele, o rastelo oscilava para cima e para baixo. O explorador já havia fixado o olhar durante algum tempo quando se lembrou de que uma engrenagem no desenhador deveria ranger; mas estava tudo silencioso, não se ouvia o mínimo zumbido (KAFKA, 1998, p. 64-65).

Agora, a máquina parece operar perfeitamente. A engrenagem que range, quando o oficial faz uma breve exibição da máquina em operação ao explorador, já não é mais algo fora de lugar. Além disso, o aspecto “onírico mecânico” da narrativa – para retomar aquelas palavras de Willi Haas – se estabelece: não é preciso nem mesmo “dar a partida” na máquina; ela começa a executar o oficial imediatamente assim que ele está devidamente posicionado na cama. A cena constitui-se de uma ação pesadelar, um ritual macabro, que é o clímax da narrativa e conforma a destruição daquele sistema judiciário na imagem da máquina executando seu último defensor. Aqui, Kafka traz para sua narrativa, definitivamente, algo que pertenceria ao sobrenatural. Apesar disso, esse algo se naturaliza na narrativa – fenômeno este que já explicamos anteriormente. A ironia também se faz presente, porém, agora, de outro modo, porque é outra: o oficial, nos tempos de ouro de seu mundo, jamais seria um executado e agora ele o é. Aquela outra fonte de ironia no conto ainda prevalece um pouco mais: o narrador nos diz que, quando a execução do oficial começa, “O condenado era o mais animado, tudo na máquina o interessava, ora ele se abaixava, ora espichava o corpo, o indicador continuamente esticado para mostrar alguma coisa ao soldado. Para o explorador isso era penoso” (p. 65). Até há pouco, o condenado e o soldado formavam um polo oposto ao par formado por oficial e explorador, por via da harmonia e da desarmonia. Agora que o conflito entre oficial e explorador (que na verdade é, por extensão de sentido, o conflito entre novo governo e antigo sistema judiciário) está resolvido, pois o explorador negou ajuda ao oficial, o condenado assume a posição daquele que se deleita com a morte de seu opressor.

O explorador se cansa do que vê e manda os dois, soldado e condenado, irem embora dali – “Vão para casa – disse ele” (p. 65) – e o narrador diz que o soldado não se afeta profundamente, enquanto o condenado recebe a ordem “como um castigo” (p. 65) e implora de joelhos e de mãos juntas para que possa ficar. Para que não lhe negue o cumprimento da ordem, o próprio explorador, considerando os valores da colônia, pensa em fazer uso da força para expulsá-lo. Mas então o ritual da execução do oficial se completa de modo ainda mais inesperado:

O explorador viu que aqui as ordens não valiam nada e pensou em expulsar os dois à força. Mas nesse momento escutou um ruído no desenhador lá em cima. Ergueu os olhos. Será que aquela engrenagem ainda funcionava mal? Era no entanto outra coisa. A tampa do desenhador se levantou devagar e depois se abriu completamente. Os dentes de uma engrenagem ficaram à mostra e subiram, logo apareceu a engrenagem inteira, como se uma grande força pressionasse o desenhador, de tal modo que não sobrasse mais espaço para essa engrenagem; ela foi girando até a beira do desenhador, caiu, rolou um trecho em pé na areia e depois ficou deitada. Mas lá em cima já emergia outra, outras se seguiram, muitas, grandes, pequenas, mal discerníveis entre si, e com todas sucedeu a mesma coisa, sempre era possível pensar que agora o desenhador já estava de algum modo esvaziado, mas aí surgia um novo grupo, particularmente numeroso, emergia, desabava, rolava na areia e se deitava. [...]

O explorador, ao contrário [do condenado], estava muito inquieto; obviamente a máquina estava se destruindo; [...] depois que a última engrenagem tinha saído do desenhador, ele se inclinou sobre o rastelo e teve uma nova surpresa, ainda pior. O rastelo não estava escrevendo, só dava estocadas, e a cama não rolava o corpo, apenas o levantava vibrando de encontro às agulhas. O explorador queria intervir, se possível fazendo o conjunto parar, já não era mais uma tortura, como pretendia o oficial, e sim assassinato direto. Ele estendeu as mãos, mas o rastelo já se erguia para o lado com o corpo espetado, como só fazia na décima segunda hora. O sangue fluía em centenas de fios (não misturado com água, pois desta vez os caninhos de água também falharam). E então deixou de funcionar a última coisa: o corpo não se soltava das agulhas longas, seu sangue escorria, mas ele pendia sobre o fosso sem cair. O rastelo queria voltar à posição antiga, mas como se percebesse por si mesmo que ainda não estava livre da sua carga, permanecia sobre o fosso (KAFKA, 1998, p. 65-67).

Esse trecho encerra a cena da autodestruição por que passa a máquina enquanto *assassina* o oficial. Na verdade, como compreendemos com facilidade, os dois são os restos de um mundo que está superado pelos novos tempos da colônia

penal e destroem-se juntos, nesse ritual quase hipnótico e livre de quaisquer redenções: a máquina não funciona normalmente, punindo um condenado durante doze horas, dentro das quais ele deveria compreender seu crime e sua sentença, antes de morrer; ela se desmonta, cada parte sua deixa de funcionar e o corpo daquele que é executado é brutalmente violentado. Significativamente, o narrador de Kafka não menciona qualquer reação do oficial. Não há reação: ele não grita de dor e não pede por socorro. O explorador não é indiferente ao que se passa: ele está “muito inquieto” e até toma a atitude de tentar ajudar o corpo do oficial. Se alguém, talvez movido pelo costume leitor, procurasse por uma *explosão negativa* kafkiana tradicionalmente estabelecida neste ponto da narrativa, não a encontraria na figura do explorador: o espantoso do ritual de desmonte da máquina e de morte do oficial é espantoso, agora, para quem o testemunha: o explorador não é um personagem que segue inabalável em sua normalidade depois de tudo o que presencia na colônia. Nesse sentido, apenas o oficial segue fazendo parte do teatro pesadelar que o universo kafkiano conforma diante de nossos olhos, e conosco, mais ou menos impressionado como ficamos, está somente o explorador. No momento em que o rastelo não consegue soltar o corpo sobre o fosso, o explorador quer ajudar a livrá-lo e grita para os outros dois. O condenado vira as costas. Tentando pressionar o condenado e o soldado a ajudarem-no a remover o corpo do rastelo, que está parado sobre o fosso, o explorador vê o rosto do oficial:

Nesse ato viu quase contra a vontade o rosto do cadáver. Estava como tinha sido em vida; não se descobria nele nenhum sinal da prometida redenção; o que todos os outros haviam encontrado na máquina, o oficial não encontrou; os lábios se comprimiam com força, os olhos abertos tinham uma expressão de vida, o olhar era calmo e convicto, pela testa passava atravessada a ponta do grande estilete de ferro (KAFKA, 1998, p. 67-68).

“Nenhum sinal da prometida redenção” significa com clareza e não exige rodeios analíticos: o oficial não teve o mesmo destino que os “tradicionais” executados

pela máquina, isto é: partindo do mínimo que podemos atribuir de significado às execuções da máquina, sabemos que o oficial não passou por redenção alguma e também não foi instrumento de purificação catártica para ninguém. Os lábios comprimidos poderiam indicar uma luta contra a dor, mas o olhar “calmo e convicto” supera essa sugestão e define: o oficial faz a única coisa que poderia fazer. De fato, se for possível falar em uma consciência do personagem oficial, diremos que ele faz conscientemente a única coisa que poderia ser feita. Mas ao menos uma questão importante permanece incerta: a sentença. O oficial havia instalado no desenhador, destinada a ele mesmo, a sentença “Seja justo”, mas claramente seu corpo não a recebeu do modo como deveria. Houve um desacordo entre o oficial e a máquina? Ou, então, a própria sentença “Seja justo” seria de algum modo destinada a ele e, além disso, como uma espécie de código ou senha, seria a chave para a autodestruição da máquina? Tomando cuidado com a natureza puramente hipotética dessas considerações, não será impossível pensar que, no plano da significação, isso indica algo como a impossibilidade da justiça. Impossibilidade de justiça, aliás, que já estava sugerida antes, quando a punição pela máquina parecia de certa forma *inútil* para aquele que era punido, que recebia a redenção apenas para morrer em seguida; apenas útil aos que assistiam às execuções.

Essa parte do conto termina com a imagem da cabeça do oficial atravessada pela ponta do estilete de ferro. E chamar de “parte” ao que se marca nesse ponto faz mais sentido do que a qualquer outro, porque há até um espaço maior, de duas ou três linhas vazias, entre esse último parágrafo, o trecho citado acima (terminado em “estilete de ferro”), e o seguinte, que dá entrada num momento posterior da narrativa:

Quando o explorador, seguido pelo soldado e pelo condenado, chegou às primeiras casas da colônia, o soldado apontou para uma delas e disse:

– Esta é a casa de chá (KAFKA, 1998, p. 68).

Esta última parte da narrativa chega a parecer uma espécie de epílogo, porque expõe o destino daqueles que restaram da cena anterior depois da morte do oficial e da destruição da máquina. Não há mais narração sobre a máquina ou o cadáver do oficial e, com a alteração de espaço, entende-se que o explorador e os outros retornam (“o explorador [...] *chegou*”) a uma área da colônia que é habitada como vila ou cidade, em oposição àquele vale desértico onde encontramos a máquina. O explorador, acompanhado dos outros dois, chega a uma casa de chá, que o narrador descreve como um lugar humilde: distingue-se pouco das outras casas da colônia, “que estavam muito deterioradas até onde começavam as construções do palácio do comando” (p. 68). A diferença de condição entre as casas da população comum e o “*palácio do comando*” indica clara desigualdade social, algo de fato esperado em um retrato realista de uma colônia dos trópicos, o que confere um pouco mais de realidade mundana à narrativa e, conseqüentemente, mais de um realismo propriamente dito, compensando o estado pesadelar ou fantástico que impregna a cena anterior. Ainda assim, na casa de chá o explorador pode sentir “a força dos velhos tempos” que emana daquele lugar, que é como uma “*recordação histórica*” (p. 68). O soldado então se manifesta consistentemente pela primeira vez no conto e diz ao explorador que o velho comandante está enterrado ali, naquele lugar: “O clero negou para ele um lugar no cemitério. Durante algum tempo não se sabia onde enterrá-lo, até que finalmente o enterraram aqui. Decerto o oficial não contou nada disso ao senhor, pois naturalmente era a coisa que mais o envergonhava. Tentou até desenterrar algumas vezes o velho à noite, mas foi sempre repellido” (p. 68).

O explorador deseja ver o túmulo, e os outros o dirigem até a parede dos fundos, onde, no meio de fregueses, embaixo de uma mesa que é empurrada, encontra-se a lápide. Na narração desse movimento, o narrador enfatiza a humildade

do povo da colônia: “[...] estavam sentados alguns fregueses. Eram provavelmente estivadores, homens fortes de barbas cheias, negras e luzidias. [...] sem casaco, as camisas esfarrapadas, gente pobre e humilde” (p. 69). Sussurra-se ao redor que “um estrangeiro [...] quer visitar o túmulo” (p. 69), como se isso fosse algo previsivelmente exótico. O explorador observa a lápide:

Era uma pedra simples, suficientemente baixa para poder ficar escondida debaixo de uma mesa. Tinha uma inscrição com letras muito miúdas. Para poder lê-las o explorador precisou se ajoelhar. Dizia o seguinte: “Aqui jaz o antigo comandante. Seus adeptos, que agora não podem dizer o nome, cavaram-lhe o túmulo e assentaram a lápide. Existe uma profecia segundo a qual o comandante, depois de determinado número de anos, ressuscitará e chefiará seus adeptos para a reconquista da colônia. Acreditai e esperai!” (KAFKA, 1998, p. 69).

Terminando de ler a inscrição, o explorador vê ao seu lado os outros homens, “sentados e sorrindo, como se tivessem lido com ele a inscrição, achando que ela era ridícula e o convidassem a ser da mesma opinião” (p. 69). É curiosa a profecia anunciada na lápide. Ela é bastante desacreditada pelo fato de que tudo o que a narrativa apresentou anteriormente indica que os tempos da justiça da máquina executora e do velho comandante ficaram de fato no passado da colônia. E isso é visível também na atitude dos trabalhadores humildes presentes na casa de chá, que parecem achar “ridículo” o anúncio inscrito na pedra.

O que pode haver de significativo, aqui, é que uma profecia, como qualquer outra, tem um caráter transcendente, que pode envolver com maior ou menor proximidade uma religiosidade bem definida, porque o que é profético não se baseia na análise lógica e racional do mundo. Curiosamente, por mais racionalizada que seja a máquina – figura central do conto –, fruto da racionalização e ferramenta tecnológica, eis agora diante de nós um forte símbolo do que é o oposto da racionalidade crua. Mais do que um simples túmulo (e caberia até mesmo perguntar: existe túmulo sem sugestão à transcendência?), a tumba do velho comandante está investida de ideário

transcendental. Na narrativa, há um fraco bater de asas em direção ao que está além da realidade material. Entretanto, duas coisas contribuem para, no plano do sentido, derrubar essa intenção de transcendência: em primeiro lugar, o “clero” parece ter negado um lugar no cemitério ao antigo comandante. Mas, em segundo lugar, e principalmente, a lápide do comandante encontra-se relegada a um canto de parede em uma casa de chá, um dos lugares mais “deteriorados” da colônia, e, como se isso não bastasse, a atitude do povo humilde que ali frequenta não vai no sentido de livrar o túmulo de sua marginalidade ou humilhação: aquela gente pobre e humilde considera ridícula a profecia, mantém a lápide sob uma mesa e entende ser do interesse de estrangeiros, apenas, visitar o velho monumento, como se visita aquilo que é simplesmente exótico. Emerge a questão a ser pensada: em sua obra, enquanto objeto coeso de significação, a que condição Kafka submete a transcendência, ou ainda, um sentido para o mundo visível, que venha de um “além”? Buscando compreender que sentido, ou sentidos, o conto conforma, estando estruturado principalmente em redor da existência concreta e estranha da máquina executora, não se pode deixar de pensar, nesse universo de sentido, o que vem a significar o anúncio de uma profecia desmoralizada. Assim como a redenção, mínima que fosse, por via da execução pela máquina, deixou de ser possível, nesse universo, quando o antigo sistema judicial terminou, também qualquer outro sinal de busca por *sentido*, inspiração à transcendência ou à religiosidade, tornou-se já ultrapassado neste fim da narrativa, quando o novo governo da colônia conforma-se completo. É esse o lugar que Kafka dá à busca por sentido transcendente: a anulação e o esquecimento.

O explorador distribui algumas esmolas entre os homens e, depois que a mesa é movida de volta ao seu lugar sobre a lápide, ele sai da casa de chá em direção ao porto. O soldado e o condenado atrasam-se, mas seguem o explorador, que percebe

as suas intenções – e a voz do narrador indiretamente reproduz o entendimento do personagem: “*Provavelmente* queriam forçar no último instante o explorador a levá-los consigo” (p. 70, grifo nosso). O explorador negocia sua travessia com um barqueiro e logo está na água. O soldado e o condenado aproximam-se: “Ainda teriam podido saltar dentro da embarcação, mas o explorador ergueu do fundo do barco uma pesada amarra, ameaçou-os com ela e desse modo impediu que eles saltassem” (p. 70).

Nota-se com facilidade a pressa que tem o explorador em ir embora da colônia e, também, que ele entendeu como se cumprem as ordens ou exigências naquele lugar: logo ele, um homem supostamente esclarecido, ameaça com violência os outros dois para que não insistam em acompanhá-lo para fora dali. Entende-se que o explorador retorna agora para o lugar de onde veio, onde não encontrará a barbárie tradicional da colônia, cujo fim presenciou, porém, onde talvez encontre aquilo que, com o novo comando, a colônia está destinada a ser.

3.2.2 Leitura – segundo nível

Depois da primeira análise, cabe agora ressaltar os elementos mais significativos da obra, para interpretá-los e estabelecer entre eles as conexões que emergem sob a luz daquilo que buscamos ter como contexto de significado para a obra em estudo: a modernidade, com as tensões políticas, culturais e sociais que ela carrega consigo. Conforme declaramos anteriormente, o problema que este estudo enfrenta é o de entender como *Na colônia penal* pode retratar a racionalidade cientificista, centro da modernização que, levada ao extremo, caracteriza a modernidade; o avanço tecnológico dos últimos séculos e suas influências devastadoras nos mais diversos aspectos da vida humana; o desencantamento característico da situação do indivíduo moderno, aquele indivíduo ou sujeito que

habita o turbilhão de que Marshall Berman fala, das angústias próprias da experiência da vida moderna.

Em *Na colônia penal* há um eixo temporal, que estrutura a história narrada, em que se separam o velho e o novo governo da colônia. A obra apresenta a colônia penal em tempos de transição entre os dois governos, sendo que o novo governo parece já se encontrar em significativa estabilidade, enquanto algo que fora muito importante para aquele antigo governo está em decadência: o velho sistema de justiça e suas execuções pela máquina. A presença do explorador coloca em jogo um terceiro ponto de ação na narrativa, porque esse personagem se posiciona como entidade observadora externa e também interfere diretamente nos acontecimentos da colônia. No âmbito narrativo, percebemos que, durante um tempo considerável, o discurso descritivo e persuasivo do oficial domina o conto; o horror hipnótico da execução e destruição da máquina ocupa outra parcela da obra; e, nos últimos parágrafos, há um desfecho simples, que funciona como espécie de epílogo. Além disso, uma ironia quase teatral circunscreve o cenário durante muito tempo, acompanhada do horror kafkiano, e, especialmente no âmbito do foco narrativo, há um fenômeno interessante: o fato, já explicitado, de que a voz do narrador procura incorporar a voz de vários personagens por meio do discurso indireto ou indireto-livre, produzindo uma ausência de protagonistas. Com todos esses elementos, Kafka pinta um *quadro*, e um quadro sempre pode dizer muito. Assim, essa pintura, a metáfora ou a alegoria em jogo, pode falar do colonialismo, da espiritualidade ou da própria técnica do escrever literário. Mas o que esse quadro pode dizer quanto à modernidade?

Quais as principais diferenças entre os dois *estados de mundo*, se assim se pode chamar às duas condições distintas da colônia, passada e presente? Conhecendo aquela conceituação básica de modernidade que procuramos estudar

em um primeiro momento, podemos notar que há algo de modernidade na obra. Ao menos em princípio, o velho governo da colônia é, de certa forma, moderno. Lá está, primeiramente, o neocolonialismo, ao menos tangenciado, sugerido e não explorado profundamente (o que significa que ele não é o tema principal da obra; continua, porém, caracterizando-a em parte). Nesse caso, especialmente, pode-se supor talvez com mais correção um relance ao colonialismo das potências europeias em África, assim como o próprio Kafka o teria conhecido, à distância, como fenômeno de sua época⁹. Além do neocolonialismo, também se faz presente a racionalidade moderna, espelhada na própria máquina executora, que na obra é símbolo do antigo governo da colônia penal. Qualquer máquina é instrumento da racionalidade humana no domínio da natureza e tampouco o que se pode chamar “tecnologia” é exclusividade moderna, mas, neste caso, estando presente naquela colônia penal, e tendo uma complexidade muito maior do que os instrumentos de tortura da caça às bruxas da Idade Média, por exemplo, a máquina – que trabalha sozinha depois de ser acionada por mãos humanas, como só seria possível no pós-primeira revolução industrial – representa com precisão os produtos da racionalidade moderna. A descrição detalhada da máquina, sua complexidade em termos de estrutura e funcionamento, seus mecanismos, com engrenagens e correias, denotam justamente que se trata de uma máquina que só poderia ter sido produzida com o domínio técnico e industrial da passagem do século XIX e primeiras décadas do século XX. Percebemos que há alguma expressão moderna na obra e, a partir disso, podemos verificar quão profunda ou complexa pode ser essa expressão. Este pode ser um caminho de leitura que nos mostrará um novo nível de significação no conto.

⁹ Peters (2001) lê *Na colônia penal* justamente buscando semelhanças entre o que Kafka recria em sua ficção e relatos ou relatórios de documentos oficiais ou públicos sobre as atitudes de colonizadores europeus.

Perceberemos que, se quisermos ver na colônia penal de Kafka uma expressão do mundo moderno, reconfigurado *em e por* seu universo poético característico, não veremos o antigo governo como algo pré-moderno em oposição ao novo governo, sendo este moderno. Na verdade, toda a situação da colônia penal pode ser entendida como um retrato crítico do mundo moderno, considerando-se que esse mundo passa por transformações, tem mais de um estágio e, além disso, grande complexidade do ponto de vista estrutural, político, social e institucional. Nessa leitura, veremos no antigo governo uma modernidade mais primária em relação ao que há em seguida, no novo governo, como uma modernidade “madura”, enquanto os outros elementos da narrativa lidam com os temas da condição desorientada do sujeito moderno, a racionalização excessiva, a burocratização e instrumentalização da vida e as instâncias do poder moderno. Em suma, toda a colônia penal é modernidade: a obra literária pode ser entendida como figuração do mundo moderno e da dinâmica histórica e social da própria modernidade.

Fruto da racionalidade moderna, podemos primeiramente apontar a máquina executora como expressão da modernização. Na verdade, expressão perversa da modernização, porque ela é fruto da modernização mais temível: enquanto instrumentalização para a morte. Ela é como a cadeira elétrica. Nos tempos pré-modernos, evidentemente existiam os *assassinatos* a que a humanidade chamou “penas de morte”. Houve decapitações e fogueiras. Entretanto, quão mais complexa não é a cadeira elétrica ou a máquina de Kafka em relação às fogueiras medievais? A diferença está na presença da modernização em todos os lugares e atividades, mesmo nos instrumentos de morte. E mais do que isso: é também a articulação, ou a combinação, entre máquina, sistema produtivo e poder arbitrário que define a modernidade ou não do fenômeno (do contrário, nada impediria uma interpretação da

máquina como representação alegórica do absolutismo monarquista exclusivamente, já que a Idade Média também foi produtiva em maquinaria, inclusive maquinaria de morte). A máquina, enquanto instrumento de tortura, punição e morte, leva consigo a expressão da modernização germinada pelo Iluminismo. Além disso, o registro kafkiano, ou melhor, o *realismo da escrita* kafkiana é a expressão poética perfeita para a modernidade da máquina: o aparato é descrito minuciosamente, apresentado objetivamente em detalhes; o olhar que guia o leitor do conto é de um observador frio: o foco narrativo é realista como seria o trabalho de Flaubert (a quem Kafka admirava). Se a modernização preenche a vida do ser humano e de todas as suas atividades, na arte e literatura, a expressão desse tema não poderia se dar de outro modo: a narrativa é de fato até *cientificista* em seu estilo e, assim, caracteristicamente moderna. A partir da imagem da máquina, a obra de Kafka, modernamente, fala de modernidade. Além disso, não só a partir de sua imagem: a instância pesadelar das obras kafkianas – aquela que, como já discutimos antes – encontra-se submersa no realismo narrativo e descritivo pulsa de acordo com a vida no mundo moderno, porque esta pode ser, e muito, como um pesadelo sem saída.

E, no conto, o que se apresenta depois, no novo governo, já que a máquina será banida? Algo posterior à modernidade? A máquina pode ser entendida como expressão da racionalidade moderna, aquela racionalidade que penetra todos os âmbitos da vida humana, inclusive o da religião, como apontava Weber, contribuindo para a instalação de um mundo capitalista. Mas, além disso, no antigo governo da colônia, no mundo que já não sobrevive mais, ainda havia algo de encanto: a transcendência, conforme notamos ao observar a situação da tumba do antigo comandante, foi perdida quando este faleceu e foi substituído; antes, quando era tempo de execuções, todo o povo se reunia e regozijava-se com aquele momento

único, como em um grande culto à justiça, por muito tempo esperada e tão profundamente tocante. Com os desenhos do antigo comandante, que podem se assemelhar a escrituras sagradas, enfeitadas e não acessíveis a não-iniciados, a máquina, e a execução hipnótica que ela reproduzia (reproduzia até *industrialmente*, se quisermos, enquanto houvesse condenados), é o que havia de mágico dentro do velho mundo da colônia penal. Como a noção do desencantamento do mundo de Weber pressupõe, o mundo encantado é aquele do “estágio ‘animista’ de uma humanidade imersa num mundo cheio de espíritos [...]. Uma visão de mundo monista [...] para a qual o mundo dos espíritos faz parte do mundo dos humanos tanto quanto os animais e vegetais [...]” (PIERUCCI, 2013, p. 70). Considerando, sobre a máquina e a tradição da colônia que ela representa metonimicamente, os dois fatores que aqui anotamos – de um lado, a máquina como sinal de um mundo encantado e, de outro, a configuração de produto da racionalidade moderna que ela possui –, percebemos que o antigo estado da colônia penal é uma curiosa *mistura* de tradição e modernidade, e, sendo assim, ele é um estágio primário de modernidade, assim como, em nosso mundo, o século XVIII é um estágio de modernidade primário em relação à segunda metade do século XX, por exemplo, se quisermos retomar assim algumas ideias que Marshall Berman já nos forneceu sobre o mundo moderno. Ao falar em “velho mundo”, lembramo-nos da expressão que Berman usa para descrever os velhos mundos que o Fausto, abrindo as portas da modernidade, destruiu e esmagou, aqueles lugares onde ainda habitava a “mágica” de um mundo iluminado pela ligação anímica com o homem, onde vive a tradição que não precisa se justificar filosoficamente e a qual o desencantamento, fruto da racionalização, ainda não atingiu.

Já no novo governo da colônia, não há espaço algum para os restos da tradição, e é por isso que a máquina e o oficial se destroem juntos. Sua morte é apenas o fim de uma era. A transcendência, antes oferecida pelo pouco de encanto daquele velho mundo, é vencida e varrida para debaixo do tapete, na figura da tumba do antigo comandante, cuja profecia passa a ser algo “ridículo”; a tumba desprezada configura a negação à transcendência e o abandono da parte mítica da vida antiga. Não é, de modo algum, uma negação da modernidade o que substitui o aparelho e o antigo governo. O que o novo governo da colônia simboliza é, na verdade, um tempo avançado de modernidade. Esse novo tempo é o dos que, dentre outros fatores, consideram a si mesmos menos bárbaros, pois abandonaram aquelas tradições visivelmente violentas dos séculos passados. Pode-se dizer que é uma gestão “mais humana”, próxima dos fundamentos humanistas e racionalistas mais caros ao Ocidente pós-iluminista, aqueles com os quais o explorador, representante dos “avanços” da metrópole, é identificável.

Quem desenvolveu com primazia essa ideia de uma gestão ou uma justiça mais humana, baseada no ideário iluminista, foi Costa Lima, em *Kafka: limites da voz* (1993). Suas ideias já foram retomadas por Maria Cristina Franco Ferraz (2008), cuja discussão sobre *Na colônia penal* também evocaremos agora. Da seguinte maneira Franco Ferraz resume a leitura de Costa Lima sobre Kafka:

Valendo-se de conceitos foucaultianos, Costa Lima enfatiza a diferença entre uma justiça “pré-panóptica”, ironicamente recriada na novela, e a “justiça pós-iluminista” presente em *O Processo*, ancorada na dessubstancialização da Lei e no desenvolvimento do Estado de direito (*Rechtsstaat*). Essa leitura potencializa o humor corrosivo expresso em *Na colônia penal* com relação à crença européia na superioridade e racionalidade de suas invenções jurídicas e penais, no caráter supostamente menos bárbaro, mais suave e justo das práticas de poder introduzidas na Europa moderna (FERRAZ, 2008, p. 241-242).

Esse é um pensamento que Costa Lima desenvolve ao longo de todo seu livro, porque concerne a toda a obra kafkiana, e não somente a *Na colônia penal*. O teórico e crítico literário estabelece uma comparação entre *Na colônia penal*, *O processo* e *O veredicto* (cujo título Costa Lima traduz como *O Julgamento*), porque as três obras compõem um conjunto que trata da ideia kafkiana de justiça, cada uma a seu modo, em um desenvolvimento de conjunto que acaba por formar uma expressão crítica do próprio Estado de Direito moderno. Curiosamente, *O Processo* é o último elemento desse trio de obras, que leva a expressão sobre a justiça ao limite:

Se [...] tudo se põe em questão, a fonte questionadora mesma se torna socialmente intolerável, porque tudo se desestabiliza. Mas é isso exatamente o que faz Kafka. Com ele, o objeto ficcional não permite o alívio de dizer-se: “que bom, afinal o mundo não é assim; ao menos, não é só isso”. Ou em termos concretos: “afinal, fora d’*O Processo* as leis continuam a ser respeitadas e a polícia não pode bater à minha porta na hora que bem entenda”. N’*O Processo*, a ficção básica é a do Estado de direito.

Eis pois uma obra ficcional que, sem se tomar por verdade, pois não afirma nenhuma, questiona as “verdades” como ficções (COSTA LIMA, 1993, p. 163).

Questionar as “verdades” como ficções é apontar como é possível viver em um mundo absurdo, onde a polícia pode atravessar nossas portas sem permissão e nos condenar antes de acusações, enquanto ainda se acredita que esse mundo é um estado de direito. Em *O Processo*, Josef K. enfrenta, talvez sem nunca compreender, esse mundo absurdo que todos acreditam ser normal, porque os personagens kafkianos podem ser maravilhosamente rasos: Josef K. não é um herói, acima dos outros homens modernos; ele é todos os homens e qualquer um. É uma figuração do sujeito comum da modernidade, afetado pela angústia perante a “Lei”, que se trata, na verdade, de uma espécie de “ordem” que poderia reger o mundo adequadamente, conferindo sentido às coisas, mas que jamais é encontrada. O sujeito moderno é aquele que se encontra perdido em uma rede de eventos sem sentido, angustiante e opressiva; Josef K. é acordado pelos agentes da lei que lhe informam que está sob

investigação, apesar de não ter feito nada. Nessa situação, o que torna Josef K. um personagem raso é o fato de que ele mesmo não tem a compreensão de sua situação angustiada. Ele vive a angústia moderna como todos o fazem, mas um personagem de natureza complexa seria aquele que compreendesse essa experiência, que a notasse e a investigasse conforme pudesse, que fosse atormentado pelo fato de que é demasiadamente atento a si próprio e à sua condição e que, no romance, fizesse essa vivência nortear suas ações.

Retornemos à leitura de *Na colônia penal* e ao pensamento estruturado por Franco Ferraz. A autora indica que o que ocorre na colônia é uma “modernização dos processos jurídicos e penais” (2008, p. 243), e o uso do termo “modernização” pela autora fica em harmonia com o pensamento que aqui procuramos desenvolver. Em comparação aos velhos tempos da colônia, o novo governo não é radical e violento, e por isso mesmo o oficial o caracteriza como algo não-respeitável ou fraco. Franco Ferraz indica que a imagem dos lenços de mulher condensa, ironicamente, uma “feminização” daqueles processos jurídicos (2008, p. 243). Eis um significado muito potente que possui a imagem dos lenços e, por metonímia, as mulheres. E esse sentido pode se expandir.

O estágio da “justiça pós-iluminista”, conforme anotado há pouco, é o tempo do novo governo da colônia penal de Kafka. Franco Ferraz afirma que “o detalhe dos delicados lencinhos de mulher aponta com humor corrosivo para a hipócrita violência dessa outra forma de justiça, por assim dizer edulcorada, feminilizada, mais *humana*, identificada ao sistema jurídico e penal em vias de ser implantado pelo novo comandante” (2008, p. 244). Isso é absolutamente válido dentro de *Na colônia penal*. Os lenços de mulher são um dos sinais do novo estágio. É com essa forma “edulcorada” e “mais humana” que se identificam o novo comandante e o explorador,

que condena nitidamente as práticas tradicionais do velho oficial com sua máquina executora. Além disso, porém, ainda reside o fato, que aqui notaremos pois procuramos pensar a modernidade em termos gerais, de que não se trata apenas de sistema judiciário, mas de condição geral de mundo. Em sua obra, Kafka escolhe criar um universo inteiro, que é tenebroso, sobre os conceitos de lei e justiça. Quando entramos nesse mundo, é impossível que não voltemos o olhar para a totalidade do nosso mundo, ao contrário de só lhe observar um ou outro aspecto ou instituição.

Toda a colônia penal é modernidade e, nessa sua fase mais avançada, tudo está regido pela sutileza da gestão “mais humana” da racionalidade iluminista moderna. É bárbaro e irracional punir com um assassinato sangrento de doze horas aos desviados do código legal de uma sociedade, e por isso a questão judicial desenvolve-se como o já visto. Porém, além disso, aquela própria perda da transcendência é um sinal do *desencantamento* do mundo que a racionalidade moderna e a modernização produzem. Outro elemento significativo em relação à ordem de mundo criada pela modernidade mais solidamente estabelecida – que é o *novo* governo da colônia – é, por exemplo, a *burocracia* que vem ganhando terreno na colônia penal com o novo governo: para repor uma peça da máquina, é exigida a peça que arrebitou como prova, e a peça nova só chega depois de dez dias. Ou, além disso, há o fato – que não anotamos abertamente na primeira leitura – de que interessam muito ao novo comandante as *construções portuárias*: “[...] Depois de diversos temas de discussão sem importância, ridículos – na maioria das vezes são construções portuárias, sempre as construções portuárias! –, chega a vez do procedimento judicial. [...]” (KAFKA, 1998, p. 56). As construções portuárias constituem mais um elemento que não condiz com a velha tradição do antigo regime e faz alusão ao desenvolvimento capitalista moderno, aquilo que configura a ordem

mundial mais recente e é sustentado tanto melhor quanto mais racionalizada é a vida humana.

Nesse meio, a figura das mulheres pode conter mais camadas de significação. Elas são figuras sutis, que agem por meio de ações indiretas (presentes, indicações, sedução, “mimos”) e é importante notar: durante toda a obra de Kafka, não se pronunciam, não conhecemos suas vozes, não sabemos quantas são, de onde vieram ou que características objetivas possuem. Estando próximas do Poder e influenciando-o, as “senhoras do comandante” tornam-se representação das entidades ou instituições insondáveis, às quais, no nosso mundo, não temos acesso, não conhecemos diretamente e as quais compõem aquele “turbilhão” da modernidade de que falou Berman. Conforme já sinalizamos anteriormente (no primeiro nível de nossa leitura, em 3.2.1), quando nos referimos à leitura de Antonio Candido da obra “A construção da muralha da China”, o crítico fala das “instâncias misteriosas que decidem sobre o destino dos homens e das sociedades” e das “entidades imponderáveis que regem o destino nas obras de Kafka” – e sua colocação é *universalizante* quanto à ficção kafkiana (CANDIDO, 1990, p. 55). Em *Na colônia penal*, as mulheres simbolizam essas “entidades imponderáveis”, quase de modo similar ao que, em “A construção da muralha da China”, o Alto Comando faz. São as mulheres que, como o oficial indica com desdém, agem a fim de corromper as antigas tradições e manipular as atitudes do novo comandante. Elas são tão sutis e invisíveis que poderiam “brincar” com os dedos do explorador para influenciar o seu discurso (aquele que, como intentava o oficial, o explorador faria em favor das ideias tradicionais da colônia). A própria imagem da brincadeira com os dedos é de certo sarcasmo: as damas não falariao explorador, não o convenceriam com palavras ou argumentos, mas, no camarim da sala de reuniões, vindas do escuro – podemos

imaginar, pois nunca as vemos; não conformam uma entidade bem definida –, suas mãos agarrariam as mãos do explorador para acariciá-las e manipulá-lo. Sabemos que a situação do indivíduo no mundo moderno é caracterizada pela condição de vítima de forças complexas e abstratas demais para que possam ser facilmente identificadas. Quando Berman menciona as “imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e freqüentemente destruir comunidades, valores, vidas” (1986, p. 13), está se referindo a essas forças. A situação do sujeito da modernidade é a vida de cada homem e mulher que ficou sob o domínio do grande Fausto, o empreendedor, transformador e dominador. Vemos que as entidades e instâncias insondáveis ou imponderáveis para as quais Candido aponta quando lê aquela outra narrativa são de fato os donos do poder no mundo moderno mais atual. Vemos também, já com clareza, que, no antigo governo da colônia penal, essa situação moderna não existe. O antigo comandante reúne em si todas as funções de poder como um deus-rei que caminha pela terra dos homens comuns. Por mais que no antigo governo já existam tecnologia, racionalização, a máquina em funcionamento, o colonialismo etc., aquela ordem de mundo ainda não é uma modernidade madura como a que lhe sucede. Também, conforme já dito, isso tampouco faz desse primeiro momento algo exclusivamente medieval. O que há é uma mescla característica entre o que chamamos medieval e moderno, que indica que algumas características da modernidade também já se faziam presentes em uma situação de mundo que tende a ser reconhecida simplesmente como medieval e ultrapassada. No novo governo da colônia, por outro lado, há uma modernidade mais avançada: é neste novo “mundo” – porque afinal tentamos pensar aqui a colônia penal como uma metáfora do mundo – que a modernidade em seu estado “pleno” se apresenta. Ou seja, é no novo governo da colônia que o poder que move a modernidade mais madura se consolida; ele

emana daquelas forças abstratas, da burocratização, da racionalização extrema e do controle instrumentalizante da vida. As mulheres do novo governo metonimicamente representam, desse modo, a ordem que se estabelece na colônia penal e no mundo moderno conforme este avança em seu desenvolvimento: as instâncias ou instituições modernas que vêm a controlar “o destino dos homens e das sociedades”, nas palavras de Antonio Candido, por meio da influência nos campos político, econômico, social e cultural da vida.

Além de tudo, a caracterização desse elemento do conto – as mulheres ou senhoras do novo governo – põe em operação, na narrativa, um motivo de subversão interessante, porque está relacionado à figura feminina. Quando Kafka escolhe colocar em ação as senhoras, figuras distanciadas e sombrias, assumindo um papel de influência, ainda que dissimulada, em um ambiente predominantemente militar e, portanto, predominantemente masculino, injeta no conto uma ironia que se declara na fala do oficial ao condenado, quando lhe devolve os lenços: “Presente das damas” (KAFKA, 1998, p. 63). Isso porque a fala do personagem tem tom irônico, pois ele já aceitou o destino de derrota de seus valores e tradições, e sua morte. E, mais do que isso, acredita que o novo governo é ruim, pobre, fraco, inapropriado. Antes, ele tinha os lenços em seu pescoço. Tomou-os para si não só para não permitir que o condenado os possuísse, mas também para afirmar seu combate contra o novo governo e suas senhoras, como se ele estivesse certo de que haveria de colocar fim nas intenções das “damas” e conseqüentemente continuar ali, em seu uniforme militar, cuja gola quente poderia muito bem fazer uso daqueles lenços, como prêmios de um vencedor, que eram quase como uma medalha arrancada do inimigo. Compreendemos agora que, ao atirar os lenços ao condenado e, por derivação de sentido, aos que permanecerão vivos neste mundo, é como se lhes dissesse: “agora,

é isto o que vocês terão”. Os lenços de mulher, em sua feminilidade – se assim se pode dizer – constituem uma gota ácida que adentra o ambiente tradicionalmente estabilizado da colônia para contribuir com seu esfacelamento. Na colônia penal, as instâncias insondáveis do poder da modernidade mais avançada tomam, dentre outras formas, a imagem obscura e distanciada de mulheres dissimuladas que corrompem o ambiente militar de modo a torná-lo – na visão do oficial – fraco, condescendente, misericordioso, incapaz de rigidez e ordem.

A ironia das figuras femininas do novo governo, que, como entidades obscuras, corrompem aquele sistema moderno primário, predominantemente masculino e tradicional, é uma das duas grandes ironias formuladas por Kafka em *Na colônia penal*. A outra é aquela que já explicitamos no primeiro nível de leitura e a que chamamos, de certo modo, cenográfica. Durante grande parte da narrativa, enquanto os personagens estão no vale deserto da máquina executora, há uma “disposição” dos quatro personagens presentes no que se pode chamar de dois núcleos ou polos da cena. De um lado, o oficial e o explorador têm uma conversa séria, e uma atmosfera de tensão e conflito profundo os cerca; de outro, estão o soldado e o condenado, que não se falam e nem entendem o que conversam os outros dois, vivenciando uma relação que acaba por se mostrar harmônica e até divertida, com o condenado fazendo graças para fazer o soldado rir, na situação ridícula de estar em farrapos, recém-livre da execução. Em direção ao final do conto, a partir do momento em que o oficial e a máquina se destroem, a narrativa deixa de ser encerrada pela ironia e passa a ser circunscrita pelo horror da execução e pela atmosfera pesadelar, tipicamente kafkiana.

Retornando à questão do poder, de que se tratava quando discutimos a significação das mulheres do novo governo da colônia: a configuração ou o uso do

poder característicos do mundo moderno, com as atitudes do novo governo, que incluem a influência dissimulada das “mulheres”, são a base do que Franco Ferraz menciona como “a hipócrita violência dessa outra forma de justiça, por assim dizer edulcorada, feminilizada, mais *humana*” (2008, p. 244, grifo da autora). Os principais temas que repercutem em *Na colônia penal* são o poder e a justiça. Franco Ferraz aponta que as novas maneiras de lidar com a justiça e as ações de poder do novo governo da colônia penal são apenas *supostamente* mais humanas, porque supostamente essa feminização assim as torna:

São tais suaves e sensíveis vozes femininas – que caracterizam a do comandante como uma “voz de trovão” (*Donnerstimme*) – que enunciam as novas regras e leis, supostamente mais humanas. Essas novas maneiras de julgar e punir seriam mais condizentes com a civilização pós-iluminista, que projeta sua sombra sobre a *obscuridade* medieval. A tortura é assim vinculada a um momento histórico ultrapassado e associada exclusivamente ao suplício, o que tem por efeito isentar os novos procedimentos de qualquer crueldade ou violência. Inevitável lembrar aqui tanto Nietzsche, que enfatizou o processo de progressiva espiritualização da crueldade na civilização ocidental, quanto [...] Foucault e sua análise precisa dos mecanismos de poder modernos, disciplinares, com suas microtorturas cotidianas e infundáveis micropenalidades. [...] Vemos portanto de que forma os lencinhos das mulheres, emblemas irônicos de uma nova sensibilidade e do impulso humanizador que caracterizam a modernização das relações de poder, prenunciam o papel tanto mais ativo quanto mais discreto (nos bastidores) exercido pelas damas do comandante na colônia penal (2008, p. 245-246, grifo da autora).

Os novos procedimentos, que querem isentar a si mesmos de características “bárbaras”, constituem essa “nova sensibilidade” e o “impulso humanizador” iluminista, característicos da *modernização* das relações de poder. Isto é, conforme a modernidade se consolida e amadurece, os próprios instrumentos de dominação passam a “jogar o jogo” daquela fundamental racionalização do mundo. E a mesma racionalização que desencanta o mundo é a que conduz esse mundo a uma nova barbárie, conforme Adorno e Horkheimer, na *Dialética do esclarecimento*, alertaram – e a crueldade do extermínio das mãos nazistas, por exemplo, não teve nada de

medieval, todo seu funcionamento passava por um mecanismo de produtividade racionalmente programado para atingir sua melhor eficiência, apesar de ser uma ação de genocídio. A “espiritualização da crueldade”, nas palavras de Nietzsche, a que Franco Ferraz se refere, é o processo da racionalização de instrumentos para que nada diferente da “barbárie anterior” se coloque em prática. O extremo da racionalização também é desumano.

O que o novo governo acaba por simbolizar, então, é esse “novo” sistema de poder. Franco Ferraz discorre também sobre o motivo dos lenços de mulher: seu papel “tanto mais ativo quanto mais discreto” é caracteristicamente moderno, e é o que caracteriza a modernidade mais amadurecida, a do novo governo da colônia, porque não age com grandes escândalos, mas com sutileza, especialmente na esfera do poder. A violência do novo governo não será a violência ritualística e sangrenta do antigo governo. O novo governo tratará com sutileza e esmagará seus obstáculos por via da exaustão burocrática e sistemática de um grande sistema de produção bem organizado. O governo não governará para o “povo” da colônia – aquele mesmo povo que, certamente, não era idealmente feliz antes, mas tinha, ao menos, seu ritual catártico de sangue a admirar – mas sim para a perpetuação da condição de vida do comandante e das damas que o acompanham, essa classe obviamente mais rica e confortável que os operários que o explorador encontra, ao final da narrativa, na casa de chá, humildes, cansados e sem uma salvação.

Indo além, podemos perceber que há de fato uma diferença entre esta violência, a do novo governo, e aquela que anteriormente apontamos, com a sugestão de Marshall Berman, como “tipicamente moderna”, vista no *Fausto*. A violência que Berman aponta nas ações do Fausto como caracteristicamente moderna é mesmo moderna, conforme já discutimos, mas ela *ainda* não é avançada como a violência da

dominação do novo governo da colônia penal de Kafka. No assassinato dos velhos Filemo e Báucia, do Fausto, ainda há uma crueldade *material* – se assim podemos chamar: os dois são assassinados (Fausto não tem coragem de *ver* o ato sangrento) e sua morada, destruída. Com o novo governo da colônia e as novas regras e leis, supostamente mais humanas, porém perigosas, porque possivelmente destinadas a cair naquilo que Adorno e Horkheimer procuravam denunciar, nenhuma crueldade como a da máquina continuará a ser posta em prática. Não haverá sangue, gritos ou catarse pública. O que haverá será o silencioso e agonizante sofrimento de quem vive o turbilhão da modernidade, um mundo ao qual os homens e mulheres perceberão sem sentido, e nele se encontrarão sem amparo. O indivíduo moderno é atacado pelo absurdo da vivência em um mundo do qual ele se sente descolado, desconectado, ao qual não sente que pertence, porque nada faz conferir sentido à vida, nem mesmo qualquer apoio metafísico proveniente da esfera religiosa, porque mesmo esse âmbito da vida já passou pela racionalização profunda e, após poucos instantes de alívio, os homens e mulheres modernos têm de encarar novamente a fonte profunda de incômodo pessoal, a do *ser* em um mundo vazio. Vazio porque, visto pelo olhar da racionalidade, modo único de ver as coisas na modernidade, não mostra nada que não seja trabalho, técnica, objetividade, cientificismo, produção, dinheiro, bens e, novamente, trabalho. A violência que sofre o indivíduo moderno é a violência que caminha por esses meios, a violência do isolamento e da marginalização social, cultural, política. Como sociedades organizadas, hoje, quando queremos que desapareçam de nossas vistas aqueles marginalizados, que não colaboram com a imagem do mundo perfeito em que gostaríamos de viver, não os exterminamos, mas os afastamos da vista: instalam-se painéis gigantescos que impedem que o olhar de quem passeia com automóveis seja ferido pela visão das favelas. Mais do que isso, a

violência moderna não isola somente os mais pobres, mas também o sujeito médio, que vive sua vida livre de carências ou necessidades materiais e sem nunca dever demais no cartão de crédito, que sofre com a pressão psicológica das exigências que lhe fazem o grupo social, a família, o trabalho, a carreira, as contas a pagar, os “projetos”, isto é, tudo o que carrega seu valor de idealização e faz com que o sujeito moderno, angustiado, viva com *medo* de não conseguir ser aquilo que tudo lhe diz que ele deve ser.

No sistema de justiça do novo governo da colônia penal, estarão presentes aqueles tribunais que se subordinam a tribunais mais altos, em cujos processos haveria investigações cautelosas, interrogatórios, acusações, defesas etc., entretanto, tudo isso não aponta para uma evolução indubitavelmente boa. Porque com ela vêm as complicações da sistematização abstrata e da burocratização de tudo aquilo que se insere no âmbito da vida. Sobre o eixo temporal da obra literária, no qual temos o primeiro e o segundo momentos, isto é, governo antigo e governo novo, o que essa segunda parte apresenta, ou melhor, o que o segundo governo da obra representa não é algo posterior à modernidade, que a supera, mas é, na verdade, um segundo tempo de modernidade, um momento mais avançado, no qual as últimas barbáries palpáveis do primeiro tempo moderno dão lugar a uma ordem de mundo ainda mais sistematizada sob a racionalização, burocratizada, fundada na sistematização de todas as ações humanas, de vida e de trabalho, e na punição que esmaga o sujeito em solidão e abstratamente, em vez de destruí-lo fisicamente e em “praça pública”. O ritual catártico para “o povo”, da punição dos desviados, deixa de existir.

Numa inferência sobre o destino da colônia penal, nas mãos do novo governo, pode-se supor, por exemplo, se considerada a dimensão mais realista em relação ao tema do colonialismo, que ela está destinada a deixar de ser o que fora em seu antigo

estado, porque, com o ideário iluminista e humanista, o colonialismo deve chegar a um fim para que um mundo moderno completamente “civilizado” se institua. Em seu ensaio sobre a obra, Roberto Calasso afirma sobre o novo comandante: “Trata-se sobretudo de um reformista” (2006, p. 154). O primeiro tempo da história narrada expressa um mundo no qual a ordem do trabalho e a violência física da punição aos erros são feitos e provocados por meio de ferramentas e maquinários que são produtos do mundo modernizado: a máquina executora é símbolo da modernização do mundo, carregando em sua imagem a expressão dessa modernização. O que o segundo tempo traz é o estágio ao qual o mundo moderno do primeiro tempo chega, após extinguir seus restos de tradição e barbárie: cria-se uma ordem social em que os indivíduos são dominados por um sistema fragmentário e insondável, onde o poder tem ações sistematizadas e sutis, com a burocratização que “atrapalha” as reposições das peças da máquina, e sofre influências de entidades obscuras, insondáveis, que não se impõem pela dominação radical, mas pelo convencimento e o jogo de interesses: as mulheres que influenciam o novo comandante a ser “brando demais” e que poderiam “brincar com os dedos” da mão do explorador para que ele colaborasse com suas ideias de pôr fim ao radicalismo da execução. No antigo governo, tradicionalmente radical, podemos imaginar com certa segurança que até mesmo as reuniões do novo governo, que discutem, de modo quase democrático, com a presença de muitos e inclusive das “damas”, os assuntos da administração da colônia, seriam bem diferentes.

4. Conclusão

Esta obra de Kafka trata de temas universais como a anulação do sujeito, que ocorre no turbilhão da modernidade, e a decadência das tradições que a modernidade

cada vez mais abandona. Esse “abandono” de tradição conforma a substituição dos meios de poder explicitamente bárbaros por recursos sutis, aparentemente não violentos ou cruéis. A máquina é o símbolo maior de um tradicional sistema judicial. No domínio do homem pelo homem, ou melhor, no domínio do homem pela configuração social, a moral pune os desvios por meio de uma barbárie mecanizada e, na colônia penal, quem dita as regras é o detentor do poder absoluto que ali é representado pelas figuras dos comandantes, que são, a um só tempo, chefes de governo, juízes e executores. No sistema judiciário tradicional da máquina e do oficial, fala-se em justiça, mas essa justiça se impõe pela tautologia, porque não se explica – ela é o que é, porque é. Na sistematização metafórica de mundo que Kafka produz com seu uso das imagens, ou máscaras, da Justiça e da Culpa, onde a Culpa é a angústia profunda de todo sujeito que existe em um mundo sem salvação, absurdo, impossível de abrigar vida sem erro e, portanto, dentro da linguagem metafórica, *criminoso*, a Justiça e a Lei são um ideal de existência não atingível. Ou ainda, talvez, a Lei seja esse “estado”, digamos, ideal, e a Justiça, um caminho até ele. Dessa forma, ser “culpado”, no universo de Kafka, é ser humano e vivo neste mundo, onde não é possível aliviar as tensões em relação à existência, já que a modernidade, como já vimos, não fornece nenhum amparo ao homem, e viver, portanto, é a experiência da agonia de existir. Nesses termos, a Justiça, que não é deste mundo, mas habita suas entranhas para aqueles que sentem o seu peso, sempre punirá os culpados. E os culpados são todos – “a culpa é sempre indubitável”. Conforme apontamos anteriormente, no mundo moderno, como entendido por Kafka, todo homem ou mulher tem “culpa” simplesmente por existir, isto é, esses indivíduos modernos – desfazendo a metáfora – não têm exatamente “culpa”, como diante de uma lei secular previamente estabelecida. O que eles têm é a angústia de viver no turbilhão implacável, conforme

é apontado por Marshall Berman e outros; a angústia do existir na modernidade, onde os sujeitos sentem-se perdidos em um mundo sem justificativa, entre a grande expansão da vida, do trabalho, das possibilidades, e o grande vazio que se anuncia em meio às atividades e às coisas, pois a modernidade deixa esses sujeitos sem algo que contribua com *sentido* para suas vidas. Nas palavras de Mello e Souza, a que já nos referimos, “A modernidade é a única cultura que deixa o homem em total desamparo” (MELLO E SOUZA, 1994, p. 48). Em *Na colônia penal*, o antigo governo, a antiga cultura, o tempo da história que temos chamado, aqui, de “tradicional”, é o único que claramente apresenta os *restos* de um “sentido axiomático” para a vida. Quando a máquina operava em seus tempos áureos, por assim dizer, toda a população se reunia para testemunhar que “ali estava se fazendo justiça”, algo muito desejado, e as pessoas deitavam-se, com os olhos fechados, para viver e aproveitar aquela experiência que, no fundo, lhes *consolava*, lhes dava *apoio* perante a existência para mostrar que há algo por que se viver. O próprio oficial vê sentido em sua vida porque vê sua vida dedicada à máquina executora, algo que o justifica enquanto ser. Ele não é um angustiado. Pode ser um revoltado, com o novo governo, os novos tempos, o abandono das tradições que sempre mantiveram a ordem etc., mas certamente não é o sujeito moderno conforme procuramos sondá-lo em suas características no nosso estudo da modernidade. O sujeito moderno mais característico é aquele que está perdido no turbilhão no qual a colônia penal, com seu novo governo, está a adentrar. Tanto é assim que, quando o oficial compreende que a máquina executora e o antigo sistema judicial não serão salvos, toma a decisão mais radical que poderia tomar, e a única condizente com seu caráter e coerente com sua figuração na obra: ao invés de passar a viver “desamparado” e tentar se adequar

ao novo mundo, ou resignar-se a ele, decide *não continuar*, e ele e a máquina destroem-se juntos.

Esse conto de Kafka pode representar alegoricamente a própria experiência da modernidade, ou uma dinâmica histórica e social do mundo moderno. *Na colônia penal* é uma obra em que Kafka nos apresenta, conforme mencionamos anteriormente, um “quadro” em que elementos da modernidade emergem dentro da ficção da colônia penal que passa por mudanças profundas em sua ordem socioeconômica. Percebemos que a racionalização, que fundamenta o pensamento moderno, e a modernização apresentam-se na figura da máquina executora da colônia e também na própria modernização social do lugar. A racionalização torna-se mais extremada conforme a colônia abandona suas velhas tradições para dar lugar a uma sistematização supostamente mais humana, desencantadora do mundo e que, ao mesmo tempo, é representativa da ordem de mundo mais atual da modernidade, em que os homens e mulheres modernos encontram suas maiores tensões e angústias. A ausência de sentido da vida moderna emerge em vários elementos de *Na colônia penal*, como a simples obrigação de que o soldado condenado na narrativa estava previamente incumbido, uma imagem excelente para o gesto inútil: ele devia “se levantar a cada hora que soa e bater continência diante da porta do capitão” (KAFKA, 1998, p. 38). Ainda outros elementos da obra ajudam a formular o universo pesadelar que Kafka escolheu criar. O próprio espaço desértico, vazio e hostil, especialmente o vale onde se encontra a máquina executora, pode sugerir o vazio ou a nulidade da interioridade de personagens como o explorador e os soldados, que parecem agir sem propósitos grandes ou claros; de outro lado, está o oficial, para quem o deserto não é mero vazio, mas solo sagrado em condição de abandono, contra

o que ele luta. O ar estúpido e a sujeição canina do soldado condenado condizem com o quadro do vazio e da nulidade da ausência de propósitos.

É importante frisar que, em última instância, tentar encerrar todos os personagens e figuras espaciais do conto de Kafka em uma relação analógica de objeto representado-representação é uma tarefa, senão infértil, *reduzora* da obra literária, o que pode ser até tão cruel quanto arrastá-la a uma interpretação infértil. Por isso, a leitura de *Na colônia penal* como representação crítica da modernidade é mais uma de várias leituras possíveis, que nunca irá, como as outras, abarcar a totalidade dos elementos da obra, mesmo porque esta nunca poderia ser a função da crítica literária, já que assim se invalidaria a obra em estudo. Bastaria ler a crítica, não mais a obra. É justamente por continuar sobrevivendo ao tempo e às análises, que a tornam mais rica, que a obra de Kafka é essencial para compreender o mundo moderno a partir do século XX e, sem dúvida, para compreender o mundo em que vivemos hoje, onde a globalização e a modernização proporcionam experiências esplêndidas e também aterradoras, onde homens e mulheres vivem um conflito perene com o mundo e no qual ainda há muito a melhorar do ponto de vista humano. A obra literária, principalmente a de Kafka, talvez por ser tão incisivamente assustadora, pode ajudar os homens e mulheres de hoje a compreenderem melhor a si mesmos e ao lugar em que vivem.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ANDERS, Günther. *Kafka: pró e contra – os autos do processo*. Tradução, posfácio e notas de Modesto Carone. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANDERSON, Perry. Modernidade e revolução. Tradução Maria Lúcia Montes. *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, n. 14, p. 2-15, fev. 1986.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. a aventura da modernidade*. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANDIDO, Antonio. Quatro esperas. *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, n. 26, p. 49-76, mar. 1990.

_____. O mundo desfeito e refeito. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 30-34.

CALASSO, Roberto. *K*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. *Limites da voz: Kafka*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Na colônia penal: uma leitura dos trópicos. *Escritos, Revista do Centro de Pesquisa da Casa de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro, v. 2, p. 239-254, 2008.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GOSETTI-FERENCZI, Jennifer Anna. An intimate elsewhere: imagination of distance and vastness in Kafka. In: _____. *Exotic spaces in German literature*. Oxford: Oxford University Press, 2011. p. 121-162.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Tradução Luiz Sérgio Repa. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 15. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

KALBERG, Stephen. Max Weber's types of rationality: cornerstones for the analysis of rationalization processes in History. *American Journal of Sociology*, v. 85, n. 5, p. 1145-1179, mar. 1980. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2778894>>. Acesso em: 24 fev. 2016.

KAFKA, Franz. A ponte. In: _____. *Essencial*. Tradução, seleção e introdução de Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 147-152.

_____. *O processo*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *O veredicto / Na colônia penal*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KONDER, Leandro. *Kafka*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1968.

LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade: prelúdios*. Tradução Jehovanira Chrysóstomo de Souza. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LÖWY, Michael. *Franz Kafka, sonhador insubmisso*. Tradução Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

LUKÁCS, Georg. *Realismo crítico hoje*. Rio de Janeiro: Coordenada Editora de Brasília, s/d.

MELLO E SOUZA, Nelson de. *Modernidade: desacertos de um consenso*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

MURFIN, Ross; RAY, Supryia M. *The Bedford glossary of critical and literary terms*. 3. ed. Boston/New York: Bedford/St. Martin's, 2009.

PETERS, Paul. Witness to the execution: Kafka and colonialism. *Monatshefte*, v. 93, n. 4, p. 401-425, inverno 2001. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/30161917>>. Acesso em: 24 fev. 2016.

PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

RAHV, Philip. An introduction to Kafka. In: _____. *Essays on Literature and Politics, 1932-1972*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1978. p. 251-262.

ROBERTS, Julian. The dialect of enlightenment. In: RUSH, Fred (Org.). *The Cambridge Companion to Critical Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 57-73.

ROSENFELD, Anatol. Kafka e kafkianos. In: _____. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 221-258.

WEBER, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Campus de São José do Rio Preto

TERMO DE REPRODUÇÃO XEROGRÁFICA

Autorizo a reprodução xerográfica do presente Trabalho de Conclusão, na íntegra ou em partes, para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, ____/____/____

Assinatura do autor