

ALGUNS ASPECTOS DA INTERPRETAÇÃO DE ARENDT A KAFKA

Some aspects of Arendt's interpretation to Kafka

Sônia Maria Schio ¹

RESUMO:

Almeja-se apresentar alguns aspectos da leitura arendtiana (Hannah Arendt: 1906-1975) da obra de Kafka (Franz Kafka: 1883-1924), ressaltando a originalidade das abordagens dela quanto ao método interpretativo, à narrativa e à temática kafkiana. Nesse contexto, a ênfase recai na percepção kafkiana, realçadas por Arendt, relativa ao ser humano que tem direitos, os quais são inalienáveis e não podem ser vivenciados como favores ou privilégios.

Palavras-chave: Arendt; Kafka; ser humano; direitos, Humanidade.

ABSTRACT:

The aim is to present some aspects of Arendt's (Hannah Arendt: 1906-1975) reading of Kafka's work (Franz Kafka: 1883-1924), highlighting the originality of her approaches to the interpretive method, narrative and Kafka's theme. In this context, the emphasis falls on the Kafkaesque perception, highlighted by Arendt, regarding the human being who has rights, which are inalienable and cannot be experienced as favors or privileges.

Keywords: Arendt; Kafka; human being; rights, Humanity.

I – BREVE INTRODUÇÃO

Hannah Arendt (1906-1975) não foi apenas leitora², mas também comentadora de obras de Franz Kafka (1883-1924), escritor que, embora pouco conhecido durante a vida (curta e com morte precoce, aos 41 anos, devido à tuberculose), tem sido lido e seus textos têm se tornado também objeto de estudo.³ A literatura de Kafka despertou significativo interesse em diversos autores, em Arendt inclusive. E isso foi materializado em ensaios e escritos dispersos na obra dela, os quais atestam a dedicação de Arendt aos escritos do poeta de Praga.

Neste contexto, o presente trabalho enfatiza dois artigos de Arendt, a saber, “Franz Kafka – uma reavaliação”, presente na coletânea *Compreender: formação, exílio e Totalitarismo*; e “Franz Kafka: El hombre de buena voluntad”, que faz parte de *La tradición oculta*. Há ainda, neste artigo, referências a outras obras da autora, nas quais ela coteja a ficção kafkiana ao universo político-

¹ A primeira versão desse texto foi apresentada no “Ciclo de Conferências: Encontros com a Filosofia, sob o título: Kafka: percepção e realidade, UFPel/RS, 2009. Agradeço ao Prof. Fábio Abreu e equipe pela oportunidade de publicá-lo; e ao meu filho Stéfano, pela leitura e correção do texto final.

² Kafka está presente no pensamento de Arendt não somente por meio dos ensaios escritos por ela, pois há referências a ele ao longo de vários escritos. Arendt foi contemporânea de dois importantes comentadores de Kafka, e com os quais manteve laços de amizade e pôde estabelecer um diálogo sobre o poeta, a saber: Günther Anders, seu primeiro marido e autor da obra *Kafka, pró e contra* (ADLER, 2007, p. 137); e Walter Benjamin, autor do ensaio *Franz Kafka – A propósito do décimo aniversário de sua morte*. Com este último, nos anos de refúgio na França, a autora lia e discutia os textos do autor de Praga (ADLER, 2007, p. 147). Acresça-se a isto a difícil tarefa empreendida por Arendt por ocasião da publicação dos *Diários* de Kafka nos Estados Unidos (YOUNG-BRUEHL, 1997, p. 185).

³ Segundo Modesto Carone (2009, p. 59), principal tradutor de Kafka para o idioma português (brasileiro), até 1980 a fortuna crítica do poeta já superava a cifra de dez mil títulos, divididos entre livros e artigos.

filosófico, além de uma interlocução com pensadores que se detiveram sobre a literatura de Kafka, como Walter Benjamin (1892-1940), Günther Anders (Günther Siegmund Stern: 1902-1992), Albert Camus (1913-1960), Michel Löwy (1938-), entre outros.

II – INTERPRETAR KAFKA, SEGUNDO ARENDT

A palavra é uma escolha entre a morte e a vida.⁴

Arendt escreveu seus ensaios sobre Kafka entre as décadas de 1930 e 1940, quando ainda eram iniciados na Europa os primeiros estudos voltados para a ficção kafkiana, cujo viés predominante estava pautado na análise teológica de Max Brod (1884-1968) (CARONE, 2009, p. 63), amigo e testamentário de Kafka. Para Arendt, a narrativa kafkiana coloca-se como um modelo ou como a “planta de um imóvel”, a partir do qual a imaginação⁵ descortina um significado (2008a, p. 104):

Deve-se usar a mesma imaginação – a saber, aquela imaginação que, nas palavras de Kant, cria “a partir do material uma natureza diferente da que lhe é dada pela natureza real” -, tanto para construir quanto para compreender as casas. Os projetos só são compreendidos por quem se dispõe e consegue entender com a imaginação as intenções dos arquitetos e a aparência que terá o imóvel.

A imaginação funciona como uma atividade essencial na busca por uma percepção íntima de experiências comuns a todos os seres humanos, sobrepondo-se à propensão do leitor a uma identificação pessoal ou a procura de uma substituição da vida real pela ficção (ARENDDT, 2008, p. 104).

O uso que Arendt faz da imaginação enseja afirmar que sua proposta é a de uma interpretação fenomenológica⁶ de Kafka, na qual o sentido da obra não extrapola os contornos limitados pela própria obra. O “interpretar”, nessa perspectiva, envolve a atividade de imaginar, a qual busca uma significação nos limites que compõem o mundo da narrativa (*stories*)⁷. Desse modo, a atividade interpretativa de cunho fenomenológico exclui as intervenções transcendentais ou externas que podem tanto advir de categorias religiosas como de científico-psicanalíticas.

⁴ Frase atribuída a Kafka por Janouch (2008, p. 44).

⁵ É preciso observar que a imaginação que deve ser utilizada pelo leitor, é também um dos atributos admirados por Arendt (1989, p. 278) na escrita de Kafka. Arendt (1993, p. 101-107) escreveu um breve ensaio com o tema da Imaginação, traduzido por André Duarte, o qual encontra-se em Lições sobre a Filosofia Política de Kant. Também se pode consultar sobre o tema da imaginação: Schio (2012, p. 86-92).

⁶ Sobre a interpretação fenomenológica, ressalta Dufrenne (1998, p. 196): “A verdade do escritor está na obra, mas a verdade da obra não está no escritor. Onde então? No sentido mesmo da obra”. Logo adiante, completa o autor: “Esse sentido habita a palavra como a essência o fenômeno: ele está ali, preso nas palavras, mas não lhes pode ser arrancado para ser traduzido ou conceitualizado. Uma nova dimensão se lhe acrescenta: à representação acrescenta-se a expressão” (DUFRENNE, 1998, p. 197).

⁷ Brevemente, pode-se entender como *story* a narrativa, ou estória, com início meio e fim conhecidos e expostos; enquanto *History* é a História, sem começo e sem fim, composta por *stories*, pois independe do narrador, assim como do ouvinte ou leitor (SCHIO, 2012, p. 244-247).

Outro elemento que Arendt acrescenta ao seu método é o da rejeição à passividade e à autoidentificação com as personagens kafkianas. Ressalve-se que a identificação ou mesmo a tentativa do leitor de procurar acolhimento e amparo na literatura de Kafka pode ocorrer imperceptivelmente e sem lhe conferir a segurança esperada (o “terreno é movediço”⁸ e, por isso, passível de tais ocorrências, como consignado por André Gide na década de 1940 (1958 apud CARVALHAL, 1973, p. 37. Grifos nossos.): “Releio *O processo* com uma admiração mais viva ainda, se é possível, que na ocasião em que descobri esse livro prodigioso (...). Há lá muito que aprender. A angústia que esse livro respira é, por momentos, quase intolerável, pois como não dizemos sem cessar: este ser perseguido, *sou eu!*”

Some-se a este anseio a possível autoidentificação e a evocação de sentimentos que a ficção kafkiana pode provocar (LÖWY, 2005, p. 82) por meio de simetrias com os acontecimentos futuros (que ele não presenciou)⁹ e nas imagens ficcionais, elaboradas por ele, com os acontecimentos reais vivenciados anos após a escrita e a publicação dos textos dele. Ou seja, os fatos ocorridos nos Regimes Totalitários, o Nazista (1933-1945) em especial, cujo ápice ocorreu nos campos de concentração¹⁰, os quais se ajustam a uma espécie de “vaticínio”¹¹ ou “profecia” kafkiana.

Sobre este último aspecto, importa esclarecer que Arendt não se nega a utilizar a obra de Kafka em seu intento de compreender o homem e o mundo nele envolto, a “sociedade da massa”. Por exemplo, como o fez na parábola “Ele”, presente em *Descrição de uma luta*, na qual ela reflete sobre a ruptura da tradição¹² na Época Moderna, que abriu uma lacuna entre o passado e o futuro, entre o “não mais” e o “ainda não” (ARENDDT, 2005a, p. 32-33).

Entretanto, a autora rejeita atribuir algum elemento profético à descrição kafkiana da máquina burocrática, asseverando que se fosse “na verdade profética, seria uma visão tão vulgar” quanto foram as que ocorreram a várias pessoas, no início do século XX (ARENDDT, 2008a, p. 101). A postura de Arendt se justifica por sua convicção de que é possível prever (não antever) certos acontecimentos (catástrofes) em uma sociedade em dissolução. Na leitura arendtiana, se é possível uma “salvação”, esta vem do inesperado, uma vez que somente ela (a salvação) “depende da liberdade e da vontade dos homens” (ARENDDT, 2008a, p. 101), geradas pelas ações humanas

⁸ Benjamin observa que os romances de Kafka se passam em um lamaçal, ao que ainda aduz: “Kafka é inesgotável em sua descrição da natureza oscilante das experiências. Cada uma cede à outra, mistura com a experiência contrária” (BENJAMIN, 1994, p. 155).

⁹ Por exemplo, na obra *Na colônia Penal*, publicado em 1919, na qual escrevia-se a sentença na pele do apenado.

¹⁰ Enzo Traverso, escrevendo sobre o texto *Na colônia penal* (1997, p. 52-53 apud LÖWY, 2005, p. 82): “os massacres anônimos do século XX, nos quais a matança torna-se uma operação técnica cada vez mais subtraída à intervenção direta dos homens (...). O ‘arado’ imaginado por Kafka, que gravava sobre a pele da vítima sua sentença de morte, remete de maneira impressionante à tatuagem dos *Häftling* [detentos] em Auschwitz, esse número indelével que fazia sentir ‘a condenação escrita na própria carne’, segundo Primo Levi”.

¹¹ Para Eco (2008, p. 18), a premissa de que a arte reflete a realidade como antecipação ou como um vaticínio, também implica em pensar que ela contribua “de algum modo” para “provocar o que anuncia”.

¹² A “ruptura da tradição” é uma das categorias centrais do pensamento arendtiano, o que denota a relevância do diálogo filosófico que a autora estabelece com Kafka (SCHIO, 2012, p. 26-35).

espontâneas. Segundo ela (ARENDT, 2008a, p. 101), as “profecias” kafkianas seriam “apenas uma análise sóbria das estruturas subjacentes que hoje vieram à luz”.

Arendt lembra que o leitor dos anos de 1920, embora acostumado com a burocracia austro-húngara (Império – 1867-1918), na qual “um homem apanhado na máquina burocrática já está condenado” (ARENDT, 2008a p. 98), assustava-se muito mais com o “relato do que com a coisa real” descrita por Kafka, porque elaborava uma interpretação teológica (*Idem*, 2008, p. 99). Porém, a geração de 1940 soube que o terror descrito na ficção kafkiana representava a “natureza verdadeira dessa coisa chamada burocracia – a substituição do governo pela administração e das leis por decretos arbitrários” (*Ibidem*, 2008a, p. 101).

Um dos pontos de originalidade da leitura arendtiana de Kafka está em se contrapor à interpretação tanto de cunho teológico como psicanalítico¹³. O primeiro tipo de comentário foi corrente entre as décadas de 1920 e 1940, o que se encontra nitidamente na obra *O processo* (publicado em 1925), em que o tribunal que julga Josef K. era representado como uma instituição divina, a qual era preciso submeter-se com resignação (LÖWY, 2005, p. 107). Para a autora, interpretar sob o prisma de uma “terrível teologia”, comum entre os contemporâneos de Kafka que não queriam “dar ouvidos à razão”, revelava muito mais sobre os próprios leitores da época e sua adequação à sociedade do que sobre a literatura kafkiana (ARENDT, 2008, p. 99).

Arendt também opta por não adotar o biografismo¹⁴ como método. A vida de Kafka desperta a atenção da autora como fonte para o entendimento da Modernidade de sua obra inserida no século XX, mas não para revelar nuances do sujeito presentes na obra, ou ainda para desvendar “quem” foi Kafka¹⁵ (ARENDT, 2008a, p. 107).

A estranheza expressa por Kafka, segundo Arendt, surge do seu inconformismo, do seu desejo de que o mundo esteja em consonância com as necessidades e dignidade humanas, e não guiado “por forças misteriosas que emanam do alto e das profundezas” (*Idem*, 2008a, p. 107). Nesse sentido, o espaço (ou fissura) que a autora percebe e utiliza da ficção kafkiana não serve para observar a verdade do homem, mas a verdade da obra.¹⁶

¹³ Arendt aproxima-se da interpretação de Walter Benjamin que distingue os critérios Teológicos e Psicanalíticos da literatura kafkiana. Para Benjamin, pode-se incidir em dois mal-entendidos quanto à interpretação de Kafka: recorrer à interpretação natural (Psicanálise) e à interpretação sobrenatural (Teológica), pois ambas perdem de vista o essencial (BENJAMIN, 1994, p. 152). Para uma sistematização das interpretações de Kafka, consulte-se Löwy (2005, p. 8).

¹⁴ A busca de compreensão da obra de Kafka em comparação (ou complemento ou, ainda, fundamento) com a vida dele foi muito comum em leituras Psicanalíticas, as quais, conforme exposto, Arendt não aderiu.

¹⁵ Embora para Arendt a única maneira de se saber “quem” foi um ser humano seja pelo exame de sua biografia ou pelo relato de sua vida, na qual o sujeito se “revela”, não ocorre quando ela se dedica à ficção kafkiana, pois o intento dela, nesse momento, não era o de saber “quem” foi Kafka, mas “o que” significa sua obra (ARENDT, 2004, p. 199).

¹⁶ É preciso ressaltar que, aos moldes de uma interpretação Fenomenológica, o sentido da obra é “dizer o mundo” (DUFRENNE, 1997, p. 183 e 200).

III – CRÍTICA DE LÖWY À INTERPRETAÇÃO DE ARENDT

A interpretação de Kafka proposta por Arendt foi objeto de uma análise crítica de Michael Löwy. Para ele, a leitura arendtiana foi incapaz de fazer a “mediação do momento judaico e universal”, o que tornaria a autora “judeocêntrica” quanto à obra *O castelo* (escrito em 1922, publicado em 1926, ou seja, postumamente). Com relação ao livro *O processo*, ela teria se omitido quanto aos aspectos judaicos presentes no texto (LÖWY, 2005, p. 106).

Nessa perspectiva, é importante ressaltar que a apreciação deste autor se refere aos primeiros ensaios sobre Kafka escritos por Arendt; ainda segundo ele, posteriormente ela teria abolido a leitura judaica para incorporá-la ao universalismo.¹⁷ Embora tal discussão seja relevante, é preciso observar que os textos ora abordados aludem à leitura arendtiana do herói K., d’*O castelo* na condição de estrangeiro, um migrante que se recusa a aceitar os privilégios vindos do além e se esforça por obter o reconhecimento de seus direitos, sendo, portanto, de cunho universalista¹⁸ (ARENDT, 1987, p. 218).

Cabe ainda observar que o livro *Die verborgene Tradition* (A Tradição escondida), na qual constam os ensaios sobre Kafka, é uma reunião de textos em que Arendt disserta sobre questões como o Imperialismo e o Iluminismo, mas que também aborda temas de relevância judaica como o sionismo, os poetas, artistas e escritores judeus, como Heinrich Heine (1797-1856), Charles Chaplin (1889-1977), Bernard Lazare (1865-1903) e também Franz Kafka¹⁹. Outro dado que ilustra o enfoque arendtiano nesta obra é o seu esforço em distinguir o conceito de “pária” como representando figuras peculiares à cultura judaica, a saber: o “Schlemihl e o Senhor do mundo dos sonhos”, de Heine; o “pária consciente”, de Bernard Lazare; o “suspeito”, de Chaplin; e o modelo kafkiano de pária, como “a recriação poética do destino de um ser humano que não é senão alguém de boa vontade de Kafka”²⁰ (ARENDT, 2003, p. 51).

Consequentemente, o estudo que Arendt fez da ficção de Kafka se mantém ligado, em *A Tradição escondida*, ao tema judaico²¹, o que não significa afirmar que ela tivesse a pretensão de fazer com que o assunto sobre os Judeus fosse o centro da obra de Kafka. Em outras palavras, Arendt insere o tema judaico em um plano maior que é o da ideia de humanidade, isto é, tendo por alicerce

¹⁷ De acordo com Löwy (2005, p. 103), na tradução francesa (*La tradition cachée*), o ensaio “Kafka, l’homme de bonne volonté”, seria muito diferente do primeiro publicado, por ter como base uma outra versão do texto, mais tardia.

¹⁸ Embora se discuta a natureza judaica da obra de Kafka, e isso ocupe espaço de relevo entre os comentadores dele, com razão afirma Anders (2007, p. 146): “As metáforas de Kafka descrevem, aliás, com frequência, várias coisas ao mesmo tempo. Se refletissem só a situação do judeu, seria incompreensível que o presente se reconhecesse tão intensamente nelas, como é o caso.”

¹⁹ Em *Homens em tempos sombrios*, Arendt acrescenta outros nomes a esta lista de judeus que despertaram seu interesse e admiração, como Walter Benjamin (1892-1940), Rahel Varnhagen (1771-1833), Rosa Luxemburgo (1871-1917) e Hermann Broch (1886-1951).

²⁰ Arendt (2003, p. 64) refere-se a K. de *O Castelo*.

²¹ A proposta arendtiana pode ser entendida como a questão judaica sendo tratada por meio de uma abordagem universalista (ARENDT, 2005, p. 74).

uma “origem única do gênero humano” (ARENDT, 2003, p. 29) por intermédio da qual não haveria mais que se falar em raças, mas em seres humanos.

IV – A “NARRATIVA” EM KAFKA

Em seu ensaio sobre Walter Benjamin, presente na obra *Homens em tempos sombrios*, publicado em 1968, ao tratar do judaísmo na formação dos jovens de gerações como a de Benjamin e a de Kafka, Arendt (2008b, p. 200) observa que a ficção kafkiana “traz a prosa alemã mais pura do século²²”. A “pureza” kafkiana se mostra a partir de “algo novo”, uma constatação incontroversa entre os admiradores de Kafka, embora estes pudessem discordar “sobre o significado intrínseco de sua obra” (ARENDT, 2008a, p. 96).

Por outro lado, o estilo da narrativa em Kafka é inclassificável, pois a originalidade dos escritos dele não possui comparação possível: não tem predecessores nem comporta seguidores, entende Arendt (2008b, p. 167). Em resumo, trata-se de algo novo que não recorre a nenhum “experimentalismo técnico” anterior ao artista de Praga (ARENDT, 2008a, p. 96).

Pode-se, então, examinar a prosa kafkiana em dois aspectos: o da prosa propriamente dita, ou seja, da narrativa, na qual a língua alemã sobressai por ser levada ao extremo da pureza e da perfeição; e o do conteúdo da narrativa, a partir do qual se destaca a singularidade da temática antecipadora²³ – mas não profética – do mundo contemporâneo (séc. XX).

Não é fácil descrever a temática das histórias de Kafka que tanto pode ser a do homem comum, imerso em galerias labirínticas,²⁴ como a de um homem comum que não consegue se desvencilhar de uma organização misteriosa. O que se pode abstrair é a constante presença do homem comum que, de acordo com a leitura arendtiana, constitui “o ideal de humanidade” e tem a “intenção de prescrever uma norma para a sociedade” (ARENDT, 2008b, p. 103). Não obstante este complexo arranjo, Kafka não recorreu a novas técnicas literárias. Por este motivo, Arendt conclui que o “toque de mestre” da prosa kafkiana encontra-se na pureza que se traduz em “simplicidade e fácil naturalidade”, indicando que a “modernidade e a dificuldade” de sua obra “não tem quase nada a ver com a complexidade moderna da vida interior, que sempre busca técnicas novas e originais para expressar sentimentos novos e originais” (ARENDT, 2008a, p. 96).

²² Neste ensaio ainda comenta Arendt (2008b, p. 166): “Quando Kafka morreu em 1924, seus poucos livros publicados não tinham vendido mais que duas centenas de exemplares, mas seus amigos literários e os poucos leitores que haviam topado quase acidentalmente com suas pequenas peças de prosa (nenhuma das novelas fora ainda publicada) sabiam, além de qualquer dúvida, que ele era um dos mestres da prosa moderna.”

²³ O potencial antecipador da arte foi objeto de um diálogo entre Kafka e seu jovem amigo Gustav Janouch (1903-1968) quando ambos estavam diante de uma tela de Picasso (JANOUCHEK, 2008, p. 168): “Eu estava com Kafka numa exposição de pintores franceses na sala de exposição do Graben. Havia telas de Picasso: naturezas mortas cubistas e mulheres rosadas com pés gigantescos. Eis alguém que se compraz em deformar – disse eu. ___ Não creio – disse Kafka. ___ Ele só acentua as deformidades que ainda não chegaram até nossa consciência. A arte é um espelho que ‘avança’ como um relógio. Às vezes”.

²⁴ Na novela *A construção um animal* está “preso” ao ofício interminável de construir galerias labirínticas, (KAFKA, 1998, 103).

Observa Arendt (2008a, p. 96. Grifos nossos.) ainda que a narrativa de Kafka conduz o leitor por “searas densas, desconfortáveis, lacerantes” e provoca a “sensação de fascínio vago e geral”, cuja “coletânea precisa de imagens e estranhas descrições, *aparentemente absurdas*” que, com o passar do tempo, se lhes revela com a “súbita evidência de uma verdade simples e incontestável”.

As inferências de Arendt, quando ela se reporta às descrições “aparentemente absurdas”, se confrontadas com outros comentadores, denotam um ponto de contato no universo que a ficção que Kafka engendra. Em Günther Anders, que privilegia uma leitura do realismo kafkiano, as “estranhas descrições” do poeta são percebidas como um modo de tornar visível a “loucura” do mundo considerado normal por meio de uma fisionomia “deslucada”:

A fisionomia do mundo de Kafka parece deslucada. Mas Kafka deslucou a aparência aparentemente normal do nosso mundo louco, para tornar visível sua loucura. Manipula, contudo, essa aparência louca como algo muito normal e, com isso, descreve até mesmo o fato louco de que o mundo louco seja considerado normal. (ANDERS, 2007, p. 15)

Em Camus, encontra-se outro modo de explicar, por meio do qual as imagens kafkianas se “transvestem” de coerência para expressar o mundo “absurdo”:

Da mesma maneira, quando Kafka quer expressar o absurdo, [ele] lança mão da coerência. É conhecida a história do louco que estava pescando numa banheira; um médico que tinha suas ideias sobre os tratamentos psiquiátricos lhe perguntou ‘se estavam mordendo’ e obteve uma resposta rigorosa: ‘Claro que não, imbecil, isso é uma banheira’. Esta história é do gênero barroco. Mas nela se percebe de maneira sensível como o efeito absurdo está ligado a um excesso de lógica. O mundo de Kafka é na verdade um universo indizível onde se dá o luxo torturante de pescar numa banheira, mesmo sabendo que dali não sairá nada (CAMUS, 2008, p. 150).

Neste contexto de leituras e de interpretações, pode-se perceber que a narrativa de Kafka é entendida e explicitada em sua potencialidade de captar o “aparente absurdo” em Arendt; a “aparente loucura” em Anders²⁵; e a “aparente coerência” que, para Camus, é o verdadeiro absurdo²⁶.

Kafka não elaborou suas narrativas sobre o malogro humano típico, ou sobre o mote de um acontecimento real, de modo que suas construções possam parecer “um exagero cômico e desbragado de eventos concretos ou uma inelutável lógica desvairada” (ARENDR, 2008a, p. 106).

²⁵ Reiterando, a interpretação de Anders (2007, p. 16) esboça os traços do realismo em Kafka. Além disso, o autor valoriza as metáforas do poeta Praguense, as quais denomina de “monolitos metafóricos”, pois são peças curtas, com grande força imagética, a exemplo do conto *Na Galeria*. Ainda de acordo com Anders (2005, p. 59), as imagens que as metáforas criam podem ser transmutadas e entram em rota de colisão com o real.

²⁶ Camus (2008, p. 147 e 150) reconhece em Kafka os princípios de uma obra absurda, que se caracteriza pela presença de paradoxos. Nesse caso, a coerência é aparente por ser o material de rejunte dos oxímoros [paradoxos], verdadeiros contrassensos, que se baseiam em figuras antinômicas. O Totalitarismo incrementou a utilização de oxímoros. Arendt utilizou com assiduidade expressões como “fábrica da morte” e “fabricação de cadáveres” para se referir os campos de concentração.

Contudo, por não construir tipos, mas modelos de tipos é que a narrativa de Kafka assume as feições hiperbólicas que desaparecem quando a narração (estória, *story*) se mostra tal qual é ao leitor, um modelo:

Mas essa impressão de exagero some por completo quando vemos a história tal como é: não o relato de um evento confuso, e sim o modelo da própria confusão. O que resta é o conhecimento da confusão, apresentado de uma maneira que desperta o riso, a reação de humor que permite ao homem provar sua liberdade essencial através de uma espécie de serena superioridade diante de suas falhas (ARENDDT, 2008a, p. 106).

Arendt recusa-se a definir um estilo para Kafka, colocando-o na condição de vanguarda “inclassificável e singular”. Ela rejeita, também, a filiação dele ao Surrealismo²⁷. De acordo com a autora (ARENDDT, 2008a, p. 104), Kafka “cria livremente”, pois não estava interessado na aparência ou no fenômeno, mas no modelo, no funcionamento, enquanto que o surrealista “apresenta o máximo de aspectos contraditórios da realidade”, tendo a fotomontagem como “método favorito” (*Idem*, 2008a, p. 104). Ainda segundo ela, a prosa de Kafka apresenta projetos sem os quais o “real” não existiria, nem o modelo do “homem comum” (*Ibidem*, 2008a, p. 104).

V – O SIGNIFICADO OCULTO DAS PERSONAGENS DE KAFKA

O senhor não é do castelo, o senhor não é da aldeia, o senhor não é nada.²⁸

Observa Arendt (2008a, p. 102) que as personagens de Kafka se movem “numa sociedade em que todos têm um papel designado e todos têm um emprego”. Disso pode-se depreender que o ambiente kafkiano é pontuado ou pela inaptidão de uma personagem em encaixar-se, ou pelo seu excessivo desvelo em permanecer encaixada numa função. O herói kafkiano, então, não tem um “lugar definido no mundo de quem tem emprego fixo e regular” (ARENDDT, 2008, p. 102).

Assim sendo, o medo de perder o emprego ou a função assombra as personagens, dos mais “humildes aos figurões”, pois todos, segundo ela (ARENDDT, 2008a, p. 102), “lutam por uma espécie de perfeição sobre-humana e vivem numa identificação total com seus empregos”. Para melhor ilustrar, Arendt recorre a uma passagem presente em *América*, na qual o espanto temeroso de perder o emprego se confirma na fala do porteiro-chefe, que comete um erro funcional ao se enganar com a identidade de uma pessoa: “Pois então já não posso ser porteiro-chefe, se é que confundo as pessoas. Escute o senhor isso, senhor Isbary, já não posso continuar como porteiro-

²⁷ Todavia, não é difícil encontrar autores que alocam a narrativa kafkiana ao surrealismo. Conforme Hauser (1998, p. 967): “A experiência básica dos surrealistas consiste na descoberta de uma ‘segunda realidade’, a qual, embora inseparavelmente fundida com a realidade comum, empírica, é, não obstante, tão diferente desta que, como provas de sua existência, apenas somos capazes de formular enunciados negativos e de apontar hiatos e cavidades em nossa experiência. Esse dualismo expressa-se nas obras de Kafka e Joyce [James Joyce, 1892-1941] de modo mais agudo do que em qualquer outro escritor”.

²⁸ KAFKA, 2008, p. 61.

chefe, está claro, visto que confundo as pessoas. Certamente em meus trinta anos de serviço ainda não me aconteceu confundir ninguém.” (KAFKA, 2000, p. 185)

A afirmação do porteiro-chefe simboliza o medo²⁹ de errar, pois o erro é imperdoável e torna o homem inumano, expulsando-o do real em que todos existem por meio de suas funções (o “*work*”³⁰, segundo Arendt):

Os empregados que a sociedade obriga a negar a possibilidade humana de errar não podem continuar humanos, e devem agir como se fossem super-homens. Todos os serventes, empregados e funcionários de Kafka estão longe da perfeição, mas agem com o mesmo pressuposto de absoluta competência. (ARENDDT, 2008, p. 103)

A obra *O processo* trata da “história de um homem que é julgado segundo leis que ele não consegue descobrir e finalmente é executado sem saber o que tudo aquilo significa” (ARENDDT, 2008a, p. 97). Nela, a personagem Joseph K. é comunicado de sua detenção e do processo que instaurar-se-á contra ele no dia do aniversário dele e, a partir disso, ele começa a girar como um “pião” em torno do incompreensível. A existência de uma grande organização é a razão para os problemas (isto é, dos infortúnios e das provações) de Joseph K. O advogado recomenda-lhe conformar-se às condições vigentes, sem criticá-las. O capelão prega-lhe a grandeza oculta do sistema e ordena-lhe que não pergunte pela verdade, pois apenas importa o que é necessário, obrigatório e, portanto, inalterável.

A necessidade está presente no texto de *O processo* na figura da mentira que se converte numa “ordem universal” e da culpa que culmina na submissão espontânea (ARENDDT, 2008a, p. 97). E, para a autora, a força da máquina em que Joseph K. é apanhado encontra-se na aparência da necessidade, de um lado, e na admiração das pessoas por ela (a “Necessidade”), de outro. Nesse ambiente de necessidade e submissão, no qual a mentira necessária se torna uma “lei divina” (ARENDDT, 2008a, p. 99), surge a convicção do “pecado” que se confunde com a “culpa” (*Idem*, 2008a, p. 97).

Pondera Anders (2007, p. 49) que as personagens kafkianas são vítimas de um pecado original que independe da culpa e não guarda qualquer relação com o pecado cristão. Porém, é o resultado de uma situação preexistente: “No mundo de Kafka, as Fúrias se antecipam ao crime, não voam atrás dele. Mais: forcem ao ato os autores do delito: o criminoso segue a punição de perto.”

²⁹ São abundantes as passagens kafkianas em que o medo das personagens atua como o móbil de suas ações: na *Metamorfose* (publicada em 1915), Gregor Samsa, recém-transformado em um “inseto monstruoso”, teme a repercussão de sua ausência na firma em que trabalha como caixeiro-viajante (KAFKA, 1997, p. 7); Joseph K., n’*O processo*, teme mais ser demitido se chegar atrasado ao banco do que com sua insólita detenção (KAFKA, 2005, p. 13). No conto *Primeira dor*, o perfeccionismo do trapezista e o medo de perder sua perícia o fazem permanecer dia e noite aboletado ao trapézio (KAFKA, 1998, p. 9). Em *O artista da fome*, publicado em 1919, o jejuador em que pese não ser mais notado, persiste em se esmerar tragicamente em sua trágica “arte” (KAFKA, 1998, p. 25).

³⁰ Arendt teorizou a vida humana composta por dois momentos: a vida ativa, composta por *labor*, *work* e *action* (labor/trabalho; trabalho/obra; ação, dependendo da tradução para o português brasileiro escolhida), explicadas por Arendt nos primeiros capítulos da obra *A condição humana* (1958).

Kundera (2009, p. 98) compartilha a mesma percepção ao aduzir que, no texto kafkiano, o castigo procura a falta, não o criminoso: “Em Kafka, a lógica é invertida. Aquele que é punido não conhece a causa da punição. O absurdo do castigo é tão insuportável que, para encontrar a paz, o acusado quer encontrar uma justificativa para sua pena: *o castigo procura a falta.*”

Arendt também capta a inversão entre culpa e inocência que se desenvolve na perturbação crescente de Joseph K., culminando na interiorização da culpa que deve, enfim, resultar na sua submissão “espontânea” ao carrasco. A confusão progressiva de Joseph K. faz com que ele interprete de modo errôneo o mal desleal e organizado do mundo que o circunda como se fosse a necessidade de uma culpa geral: neste, subjaz a ideia de que nenhum ser humano está livre de culpa. Mas a culpa é inofensiva se comparada à vontade doentia que converte o “mentir num princípio universal” e que “usa e abusa da justificada humildade do homem justo” (ARENDR, 2008a, 97-98).

Todavia, a fim de que os eventos do mundo externo - o funcionamento da máquina burocrática - coincidam com a submissão da personagem, é preciso “moldá-la”, o que se faz, segundo Arendt, por uma espécie de “educação sentimental”, que no caso de Joseph K. se converte na introjeção gradual da culpa, cujo ápice ocorre na execução da personagem sem qualquer resistência (ARENDR, 2008a, p. 98).

A frase do início d’*O processo*: “Alguém certamente havia caluniado Joseph K., pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum” (KAFKA, 2009, p. 7) perde o sentido, ou melhor, assume o significado de que ninguém será responsabilizado por ter caluniado Joseph K., a não ser o próprio Joseph K. que se inflige a culpa no transcorrer da trama. Ao final do romance, a culpa incontestável se materializa na disposição do herói em ajudar o carrasco: “Agora K. sabia com certeza que teria sido seu dever agarrar a faca que pendia sobre ele de mão para mão e enterrá-la em seu corpo”, escreveu ela (ARENDR, 2009, p. 227). Trata-se, como alude a autora (ARENDR, 2008a, p. 99), de uma adequação, qual seja: a renúncia à liberdade e ao direito de ação (*action*).

Para Arendt, uma das singularidades de Kafka está em “como” os temas são apresentados. O “ter uma função” poderia ser descrito sob os moldes de um “conflito entre a função e a vida privada” (isto é, *work versus labor*), ou na descrição de como a função juntou a vida pessoal ou como esta “o obrigou a abandonar todos os traços humanos e a desempenhar sua função como se fosse inumano” (ARENDR, 2008a, p. 103). E Kafka não apresenta tal desdobramento. Porém, o resultado da descrição dele sobre as personagens demonstram que estas são movidas pelo desejo de uma “competência absoluta”, consideradas como a única maneira de fazer com que máquina que os prende, embora seja “insensível e destrutiva”, possa funcionar sem atritos.

A partir da leitura arendtiana d’*O Castelo*, pode-se localizar a tensão que divide a narrativa em dois níveis: o do funcionário ou do aldeão, que se conforma ao sistema vigente, sem questionar

o destino e as injustiças cometidas³¹; e o do herói que surge “do nada” e que não almeja qualquer privilégio, que é imune ao medo e que busca incansavelmente os seus direitos³².

O universo kafkiano condiciona-se ao cumprimento das funções pelos homens que apenas as desempenham por medo de perdê-las e, assim, se serem excluídos da máquina que lhes transmite a “graça” de sua “humanidade”. Por este viés, a interpretação d’*O Castelo* expõe o problema judeu de viver a expensas de privilégios (ARENDDT, 2005b, p. 72) que podem ser abruptamente revogados, como ocorreu na Alemanha Nazista (ARENDDT, 1989, p. 323).

Em substituição à precariedade dos privilégios, a interpretação arendtiana assinala a importância dos direitos humanos, explicitando que K., o estrangeiro que chega ao Castelo, contém os atributos de um “homem de boa vontade” que pleiteia, por todo o tempo e mesmo exaustivamente, o que a autora denomina de “direitos mínimos”³²: “E posto que [ele] não quer senão os direitos humanos mínimos, não pode deixar – o que teria sido muito mais cômodo – que lhe concedessem suas exigências como uma ‘esmola do castelo’, senão insistir nelas como ‘seu direito’” (ARENDDT, 2005b, p. 69).

Se, por um lado, a sociedade é representada por uma máquina funcional, movida por criaturas “sobre-humanas”; por outro, o modelo do homem comum está embasado na boa vontade³³, no entendimento de que sua “função” é a de “desmascarar as estruturas ocultas da sociedade” (ARENDDT, 2008a, p. 103). O modelo do homem de boa vontade reforça, de acordo com Arendt (2005b, p. 69 e 70), o desejo de Kafka de fazer parte da humanidade, mas não por meio de um grupo de exceção ou em virtude de privilégios. Nesse sentido, a mensagem arendtiana demanda pela ideia de que a realidade dos direitos humanos é construída pelo mais elementar direito que se consubstancia no pertencimento a uma comunidade, em que cada componente do grupo possa se sentir um alguém e não um ninguém. É isso significa viver, ser aceito e respeitado pelo único e exclusivo fato de se tratar de um homem entre humanos.

³¹ A metáfora da injustiça, na obra n’*O Castelo*, é a família de Barrabás, proscrita pelos aldeões que não ousavam questionar os desígnios da administração do Castelo (ARENDDT, 2005b, p. 70. Grifo nosso): “Los lugareños, dominados hasta en los detalles más íntimos por el gobierno y sus empleados, esclavizados hasta el último de sus pensamientos por aquellos que tienen poder, han comprendido desde hace mucho tiempo cuál es, justa ou injustamente, su ‘destino’, *un destino que nada puede cambiar.*”

³² “Y puesto que no quiere sino los derechos humanos mínimos, no puede dejar – lo que hubiera sido mucho más oportuno – que se le concedan sus exigencias como ‘una limosna del castillo’, sino insistir en ellas como ‘su derecho.’”

Com relação a esse tema, atualmente ele está tipificado na lei, por exemplo, no Brasil. Pode-se encontrar explicações como: “**Mínimo** existencial é o conjunto básico de **direitos fundamentais** que assegura a cada pessoa uma vida digna, como saúde, alimentação e educação”; “**MÍNIMO EXISTENCIAL**. 1. A vida, saúde e integridade físico-psíquica das pessoas é **valor** ético-jurídico supremo no ordenamento brasileiro, que sobressai em relação a todos os outros, tanto na ordem econômica, como na política e social.” Disponível em:

https://www.google.com/search?q=direitos+fundamentais+m%C3%ADnimos&rlz=1C1AVFC_enBR904BR904&coq=direitos+m%C3%ADnimos&aqs=chrome.4.69i57j0i512j0i22i30l8.6226j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8. Acesso em 14/01/2022. Grifos no original.

³³ Arendt não denota preocupar-se com os aspectos morais em uma “boa vontade”, mas, a partir do entendimento kantiano de uma boa vontade, a autora resguarda a dignidade humana que, para Kant, tem seu fundamento na autonomia (KANT, 2009, p. 269).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, Laure. *Nos passos de Hannah Arendt*. Trad. Tatiana Levy e Marcelo Jacques. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- ANDERS, Günters. *Kafka: pró & contra*. Trad. Modesto Carone. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ARENDT, Hannah. *As Origens do Totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *A imaginação. Lições sobre a filosofia política de Kant*. Trad. de André Duarte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.
- _____. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo, posfácio de Celso Lafer. 10ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- _____. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005a.
- _____. *La tradición oculta*. Trad. R. S. Carbó y Vicente Gómez Ibáñez. Buenos Aires: PAIDÓS, 2005b.
- _____. *Compreender: formação, exílio e Totalitarismo*. Trad. Denise Bottman. Organização, introdução e notas Jerome Kohn. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008a.
- _____. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann; Posfácio de Celso Lafer. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7 ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CAMUS, A. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. 6. ed., Rio de Janeiro: Record, 2008.
- CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Franz Kafka e a literatura francesa – A realidade em Kafka*. Porto Alegre: Movimento, 1973.
- DUFRENNE, Michel. *Estética e Filosofia*. 3 ed. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- ECO, Humberto. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Debates)
- JANOUGH, Gustav. *Conversas com Kafka*. Trad. Celina Luz. Osasco: Novo Século Editora, 2008.
- KAFKA, Franz. *Um artista da fome/A construção*. Trad. e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 1998a.
- _____. *O veredicto/Na colônia Penal*. 4 ed., Trad. e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 1998b.
- _____. *América*. Trad. Torrieri Guimarães. Belo Horizonte: Itatiaia 2000.
- _____. *Narrativas do Espólio*. Trad. e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *O Castelo*. Trad. e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *O processo*. Trad. e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- KANT, Immanuel. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. Tradução nova com introdução e notas por Guido Antônio de Almeida. São Paulo: Discurso Editorial: Barcarolla, 2009. (Coleção Filosofia)
- LÖWY, Michel. *Franz Kafka: sonhador insubmisso*. Trad. Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SCHIO, Sônia M. *Hannah Arendt: história e liberdade: da ação à reflexão*. 2 ed., Porto Alegre: Clarinete, 2012.
- YOUNG-BRUEHL, E. *Hannah Arendt: por amor ao mundo*. Trad. Antônio Trânsito. Rio de Janeiro: Remulê-Dumará, 1997.