

KAFKA

PERSPECTIVAS E LEITURAS DO UNIVERSO KAFKIANO

Organização de

GONÇALO VILAS-BOAS e ZAIDA ROCHA FERREIRA

Comunicações ao Colóquio do Porto
(24-26 de Outubro de 1983)



apáginastantas

ENSAIO / 1984

NUCLEO DE ESTUDOS GERMANISTICO
S
FLUP - BIBLIOTECA CE



740079

830

K 16/82

(C) ex.2

Gonçalo Vilas-Boas

LER A ESPERANÇA EM E PARA ALÉM DE KAFKA

Nesta comunicação, proponho-me tratar um aspecto temático da obra de Franz Kafka, a esperança.

Wolfgang Koeppen refere Kafka como «a esperança em que ninguém acredita»⁽¹⁾; na introdução ao dossier «O Processo Kafka», no Jornal de Letras, lê-se: «...numa obra da qual o mínimo traço de esperança está ausente.»⁽²⁾. Como vemos, duas leituras totalmente opostas. Já em 1962, Ernst Fischer notava que era necessário lutar contra uma imagem de Kafka, onde o vislumbre da esperança, a procura de uma saída eram vistos como não tendo relevância⁽³⁾. Tentarei mostrar que a esperança, não sendo um tema dominante, não deixa de ser um dos muitos elementos que caracterizam a ambiguidade da obra deste autor.

A esperança pode ser definida como um desejo de modificação positiva de um dado estado, em dado momento. É, por isso, um elemento dinâmico. Esse desejo pode incidir sobre o social, o religioso, a procura de uma razão de ser, pode envolver, portanto, uma evolução externa e/ou interna. Em Kafka, a esperança não reside no *ser*, mas no *dever*, na necessidade de mudança, de recusa do que estagnou no homem e na sociedade.

Na vida de Kafka, a esperança encontra-se na tentativa — sempre gorada — de chegar a uma síntese dos elementos da polaridade que marcaram a sua vida: por um lado, a literatura, que implica o isolamento, a autodestruição como ser social; por outro lado, a vida social, a procura da mulher, do lar, de uma certa estabilidade⁽⁴⁾. O trajecto de Kafka é marcado por uma luta entre estes dois aspectos; ele foi incapaz de se decidir, foi o «hesitante

Camus, em *O Mito de Sísifo*, já se debruçara sobre a questão da esperança em Kafka: segundo ele, Kafka leva-nos a amar o que nos esmaga: «Se o caminho desta vida conduz a Deus, há pois uma saída. E a perseverança, a teimosia com as quais Kierkegaard, Chestov e os heróis de Kafka repetem os seus itinerários, são uma garantia singular do poder exaltante dessa certeza» (19). Camus preenche um determinado vazio, mas ao fazê-lo reduz, na minha opinião, o mundo de Kafka a uma dimensão religiosa, retirando-lhe muito da sua polivalência (21). Neste sentido, Camus continua a linha interpretativa iniciada por Max Brod.

De facto, o preenchimento dos espaços vazios não deve ir contra as estruturas do próprio texto — isto é, não deve determinar o que o texto deseja como indeterminado ou ambíguo. Encarar o Castelo, por exemplo, como sendo a Graça, Deus, a Burocracia — perspectivas que já têm sido seguidas — é retirar muito da ambiguidade, é orientar o texto no sentido de uma afirmação e não de novas interrogações.

Vejam agora como surge a esperança concretizada — mas não tematizada explicitamente — em alguns textos.

Em *América*, o trajecto de Karl Rossmann é caracterizado por uma progressiva queda social, mas sem que ele deixe de lutar por uma melhoria da sua situação. No Teatro de Oklahoma — uma espécie de paraíso terrestre, onde todos são aceites e encontram tarefas consoante as suas aptidões — Rossmann encontra (ou julga encontrar) um abrigo, ainda que não definitivo, na tentativa de se realizar no novo mundo. Até a natureza ajuda a suportar os contratempos da viagem, facto raro na prosa ficcional kaffkiana. Na versão de Max Brod, a diegese mantém-se em suspenso. O leitor terá que confrontar o trajecto que é narrado nos sete primeiros capítulos, uma luta vã por um lugar na sociedade, com a utopia final, que preenche o último capítulo, utopia em que Karl se vê integrado: uma utopia *em viagem*, aberta, indefinida.

Em *A Metamorfose*, a estrutura é diferente: talvez como protesto do inconsciente contra a vida 'normal', burguesa, quer na família quer no emprego, Gregor Samsa acorda metamorfoseado. A dado momento da diegese, a sua irmã toca violino. Gregor sente

nessa música o 'alimento' que procura: «Parecia-lhe que se abria diante de si o caminho para o alimento desconhecido que tanto desejava» (21), a 'comida' que a vida lhe recusara.

Mas enquanto em *América* a diegese se mantém aberta, aqui é fechada (na perspectiva de Gregor, não na da família) — a personagem morre sem conseguir atingir aquilo que julga ser o que deseja. Kafka mostra UM caminho, que se fecha: o texto concretiza uma não-possibilidade, mas não deixando de apontar para a possibilidade de outras estratégias — não por parte do herói, mas por parte do outro perspectivador, o leitor. Aqui, como noutros contos, como, por exemplo, *O Artista da Fome*, surge um paradoxo: para chegar ao 'alimento desejado' o herói tem que morrer, dada a impossibilidade de conciliação entre os dois mundos: o mundo narrado e um segundo mundo que nunca é definido; o texto mantém-se assim como uma estrutura aberta, dificilmente preenchível. A existência terrestre AINDA está longe de permitir ao homem a sua realização plena (22). Kafka apresenta, na sua ficção, esse AINDA, interrogando-o de várias maneiras.

É possível relacionar esse AINDA com uma concepção de história, algo simplista, que se encontra sugerida, por exemplo, em *O Novo Advogado*. O narrador compara duas situações históricas: a do tempo de Alexandre da Macedónia e a do presente da narração. «Já naquele tempo, as portas da Índia eram inatingíveis; no entanto, a espada do rei apontava-lhes o caminho. Hoje em dia as portas recuaram para locais mais remotos e elevados. Ninguém aponta o caminho» (23). Na perspectiva do narrador, houve uma degradação social: *Já naquele tempo (schon damals)* pode implicar que antes desse tempo «as portas da Índia», a meta a atingir, possám ter sido atingidas. Já não o eram no tempo de Alexandre, mas eram, pelo menos, apontadas. No presente narrado a situação piorou. O texto não exclui, no entanto, a possibilidade de uma inversão da linha histórica negativa em sentido mais positivo. Mas Kafka não vê sinais dessa inversão. Não acredita nas possibilidades de uma revolução (que poderia hipoteticamente ser um dos caminhos para esse desvio). Em conversa com Janouch, diz: «Quanto mais uma inundação se alastra tanto mais baixas e turvas se tor-

nam as águas. A revolução evapora-se e só fica a lama de uma nova burocracia. As algemas da Humanidade atormentada são feitas de «papel de chancelaria» (24). Mas a estrutura de *O Novo Advogado* não se fecha a outras perspectivas, para além da do narrador: é ao leitor que compete discutir a concepção de história sugerida, de imaginar desvios, inversões. A linha é descendente, como consequência da própria actividade do homem. Competirá assim ao homem mudar o rumo dessa linha. O texto, dominado pela negatividade, não se fecha nela.

Uma cena de *O Processo* aponta para uma perspectiva histórica relacionada com a anterior. Titorelli explica a Joseph K. a questão das absolvições, de que há três tipos: o primeiro é a absolvição definitiva — mas o pintor não conhece caso nenhum em que ela tivesse sido concedida, sabe apenas que consta que já tenham ocorrido (25). No presente narrado, só há dois tipos: a absolvição aparente e o adiamento. Isto é, o problema da existência da culpa no presente deixa de se colocar — ela existe sempre, ainda que quase nada seja adiantado ao leitor no sentido da sua definição. A evolução também aqui surge em sentido negativo. A esperança de uma inversão está ausente — na perspectiva apresentada.

No seu trajecto, Joseph K. é movido pela esperança de resolver a situação em que se vê envolvido, como se depreende das estratégias que elabora — vários factores externos, mas sobretudo internos, impedem-no de ver que age circularmente.

No final do romance, há uma passagem que é muito importante para a leitura que aqui é feita. Joseph K. é levado por dois funcionários, vê uma janela que se abre de repente: «...uma figura humana, vaga e imaterial àquela distância e àquela altura, inclinou-se abruptamente para a frente e estendeu os braços ainda mais. Quem seria? Um amigo? Um bom homem? Seria alguém que dele se compadecia? Alguém que o queria ajudar? Seria apenas uma pessoa? Ou seria a humanidade? Estaria a ajuda à mão?» (26).

A própria estrutura do texto aponta para a indefinição desta cena: trata-se de suposições na mente de Joseph K. Mas uma coisa parece indiciar: é que ele, que sempre lutou, tem até ao fim esperança numa inversão do seu trajecto, que ele já não controla.

Nas várias adaptações que foram feitas do romance ao teatro (a adaptação de André Gide e Jean-Louis Barrault e as duas de Peter Weiss: a primeira a pedido de Ingmar Bergman e uma segunda versão, totalmente livre, estreada no ano passado em Estocolmo) e ao cinema (por Orson Welles) é acentuada a indefinição desta cena, mas, simultaneamente, é sugerido que o espectador preencha o vazio dessa passagem (27).

Nessas adaptações há a preocupação de interpretar a obra, de modo a apontar para os obstáculos concretos a vencer, nomeadamente a mediocridade da sociedade burguesa. Sem dúvida que esta ideia não vai contra a concepção de Kafka, mas julgo que o texto, aliás como toda a sua obra, generaliza mais a situação, fazendo dessa mediocridade, que o próprio autor viveu, uma característica *universal* do homem, apesar da concepção de história como evolução negativa, sugerida em alguns textos, por exemplo, subjacente à figura do narrador de *O Novo Advogado* e a Titorelli, em *O Processo*. Essa pequena sequência é como que um sinal para o receptor, mostrando que aquele trajecto de Joseph K. não é o único possível; poderiam surgir outras possibilidades, que o narrador contudo desconhece, pelo menos, esconde.

Tal como Joseph K., também K., em *O Castelo*, não sabe escolher as estratégias mais correctas. Joseph K. desconhece as entidades judiciais com que se defronta. K. desconhece o que é o Castelo, embora saiba talvez mais do que os aldeões, que não se interrogam a respeito do sistema a que estão totalmente submetidos (28). Eles não conseguem quebrar o círculo que os rodeia, por não conhecerem as regras, como nota Emrich (29) — mas também se recusam a pô-las em causa, a interrogá-las. E recusam também quem pretenda pôr em causa o *status quo*, como Amália, que não cedera a propostas desonestas de Sortini, um secretário do Castelo — por isso, ela e a sua família são condenadas ao ostracismo na própria aldeia (30). Aliás a condenação não foi decretada pelo Castelo, mas pelos próprios aldeões — isto é, pela concepção interiorizada que têm do Castelo e dos seus sistemas. Amália mal surge na diegese — o leitor conhece-a essencialmente através das perspectivas de sua irmã Olga e através das reacções de Frieda. A não-determi-

nação dessa figura permite vê-la como um certo tipo ideal de vida, para Kafka, como nota Binder (31). Representa sobretudo uma possibilidade de alternativa em relação ao Castelo, contrastando com a perspectiva dos aldeões; mas surge também como uma figura que contrasta com K.

O que representa esse Castelo, a meta que K. pretende atingir? Num seu artigo, Nordberg responde por interrogações: «Deus? O Estado? A Comunidade? A Verdade? Ou?» (32) — isto é, o Castelo não parece ser uma entidade semântica monovalente. No seu sentido exclusivo *ou* remete para outras forças, diferentes das apresentadas; mas no seu sentido inclusivo, associa às referidas outras forças que estão por trás dos destinos dos homens: sociais, míticas, religiosas, ideológicas. Ao leitor não são dados elementos suficientes para uma definição do Castelo, dessa sede de um poder anónimo, inacessível, irracional, que baseia o seu domínio na imprevisibilidade das acções, numa aparente ausência de sistema, por trás do qual se escondem — às personagens e aos leitores — um ou mais sistemas poderosos.

A esperança de K. é ser aceite como agrimensor pelo Castelo, e portanto pela aldeia. Binder nota que a sua luta tem três objectivos: um lugar, uma casa, uma noiva — não quer o isolamento, o deserto, mas a sua integração de direito (33). Mas o seu trajecto corresponde a uma degradação progressiva da sua situação, como já acontecera também a Karl Rossmann e a Joseph K. — apesar de tudo, K. não desiste de lutar, isto é, tem esperanças de que a sua insistência o levará à meta que se propôs atingir. Contudo, as suas forças vão diminuindo (34). Não conhecendo o sistema — mas interrogando-o, contrariamente aos aldeões — erra nas suas estratégias, consome as suas energias andando perdido, sem disso se dar conta. A impaciência impede-o de ir mais longe; querendo precipitar a acção, perde a oportunidade de obter pelo menos uma certa satisfação dos seus desejos, aquando de uma conversa com Bürgel, onde este funcionário do Castelo lhe oferece a sua ajuda: «...como o requerente pode, Senhor Agrimensor, dominar a situação, nada mais tendo a fazer do que apresentar de qualquer forma o seu pedido que já tem a satisfação respectiva à espera...» (35). Mas K.

já não o ouve, dado que adormeceu: já não é a perspectiva de K. que o leitor segue — o narrador muda para a de Bürgel (com oscilações momentâneas para a de K., nos momentos em que não está completamente a dormir), tornando-se assim o leitor cúmplice do narrador no 'mais-saber em relação à personagem. Essa mudança de perspectiva é como um sinal ao narratário de que o trajecto de K. não deve ser visto como o único possível.

De acordo com o que Kafka comunicou a Max Brod, o romance deveria terminar com uma vitória relativa de K. — o Castelo concordaria que K. pudesse viver na aldeia, ainda que não como agrimensur. Só que esta decisão do Castelo chegaria ao seu destinatário quando este já se encontrasse no leito da morte⁽³⁶⁾. O trágico seria, neste caso, a obtenção — ainda que só parcialmente — do seu desejo no momento em que deixa de precisar dele. Mas a culpa do atraso não é só do Castelo, é também de K.

Aqui, como noutros textos, o autor implícito⁽³⁷⁾, através do narrador, fornece elementos que permitem ao leitor concretizar a obra com perspectivas diferentes. Uma constante da obra kafkiana é a da degradação progressiva das personagens principais nas suas lutas, que culmina, muitas vezes, com a morte. Elas não conseguem sair do seu espaço, como se de um círculo fechado se tratasse, incapazes de encontrar a porta que permita sair desse círculo (ainda que não sabendo a que essa porta dá acesso), apesar de todos os seus esforços.

Na leitura que Walter Benjamin faz de Kafka, ele vê nos 'ajudantes', que surgem em vários textos, como em *O Castelo* ou o estudante em *América*, as figuras onde há traços de esperança: elas não estão ligadas à família e ao sistema económico, mas ao mesmo tempo não estão totalmente deles alheadas. São, nas palavras de Benjamin, os inacabados e desajeitados⁽³⁸⁾. De facto, Benjamin tem razão ao afirmar que estas figuras são portadoras de esperança, que reside sobretudo no facto de serem inacabadas, portanto em processo. Mas sendo figuras pouco desenhadas e sempre objecto e não sujeito de perspectivação, elas não parecem ser suficientemente indiciadores de esperança. Não deixam contudo de ser

elementos da estratégia narrativa que apontam justamente para a necessidade de se manter em processo, em luta.

Dado que o leitor não se identifica com a personagem principal, cuja perspectiva, contudo, lhe serve de centro de orientação dominante, a sua posição em relação ao narrado é de distanciamento. Essa posição privilegiada permite-lhe continuar a procura iniciada pelas personagens, mas não partilhando as suas perspectivas e estratégias. Os vários narradores — ou se quisermos, os vários autores implícitos — não deixam de lhe fornecer elementos que marcam o trajecto das personagens como negativo, como *uma* possibilidade entre muitas outras. Com esses elementos textuais o leitor pode continuar a procura, residindo aí o outro nível da esperança, que algumas das estruturas textuais sugerem, como que num murmúrio («Flüstersprache», como diz Beicken⁽³⁹⁾), esperança sem dúvida ténue, o outro lado da ‘medalha’ do desespero, a face mais visível da obra de Kafka.

Ernst Fischer escreveu no já citado artigo: «Na negação total, a que Kafka dá corpo, também está escondida a negação da negação»⁽⁴⁰⁾. De facto, é ao leitor que compete construir a negação da negação, construindo uma possibilidade a partir de uma não-possibilidade, ficcionalizada no texto. O leitor pode inverter o sentido das interrogações corporizadas na obra do autor, mas nunca deixando a coerência a que o texto obriga.

Podemos bem aplicar à sua obra o que Kafka escreveu, numa carta a Oskar Pollak sobre a função dos livros: «Julgo que só se deveriam ler livros que mordessem e picassem. (...) O livro tem de ser o machado para o mar gelado que há em nós»⁽⁴¹⁾.

Espero ter mostrado que na obra de Franz Kafka o elemento esperança é detectável não só a nível diegético, como sobretudo a nível das estruturas deixadas abertas para a leitura. É justamente pela conjugação dos vários factores simultaneamente presentes (a esperança, o desespero, o niilismo, o absurdo) que esta obra impede uma leitura fechada, em sentido único.

E termino, de novo com uma citação de Kafka: «Um resto de esperança continua, no entanto, a fazer acreditar que durante

a transferência o senhor passará, por acaso, no corredor, olhará para o prisioneiro e dirá: "Esse aí não o levem outra vez para a prisão, fica comigo"» (42).

NOTAS

(1) Wolfgang Koeppen, «Kafka oder auf der Galerie», in *Die elenden Skribenten*, ed. M. Reich-Ranicki, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1982, p. 155

(2) *Jornal de Letras*, n.º 62, Julho de 1983, p. 15 (em nota introdutória sem indicação de autor).

(3) Ernst Fischer, «Franz Kafka», in *Von Grillparzer zu Kafka. Sechs Essays*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1975, pp. 325-384 (artigo originalmente publicado em 1962 na revista *Sinn und Form*).

(4) Podemos detectar a dicotomia na sua vida, por exemplo, quanto à sua relação perante o casamento: por um lado relutância, com medo das conseqüências, nomeadamente a perda de disponibilidade para a escrita, por outro lado, o grande desejo, a atracção da mulher (Cf. Diários e Cartas).

(5) Citado por Horst Steinmetz, in *Suspensive Interpretation. Am Beispiel Franz Kafka*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1977, p. 110

(6) Franz Kafka, «Brief an den Vater», in *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, ed. de Max Brod, Frankfurt/M: Fischer — TB, 1980, p. 148. Esta «Carta ao Pai» é vista por muitos estudiosos mais como uma carta para ele próprio, uma auto-análise dos mecanismos psíquicos da sua neurose, do que uma carta dirigida ao seu pai. (Cf. Harry Järv, «Sälvkonstnären», in *Insikt och Handling* (Bodafors), Vol. 2, n.º 3/4, p. 124).

(7) Franz Kafka, Carta a Robert Klopstock, de 24.7.1922, in *Briefe 1910-1924*, ed. por Max Brod, Frankfurt/M: Fischer — TB, 1980, p. 398.

(8) Referido por Karl M. Gauss, «Kafka und die Entfremdung im Sozialismus. Eine Konferenz mit Folgen», in *Wiener Tagebuch*, n.º 5/1983, p. 20.

(9) Entrada do Diário de 12.6.1923, in: *Tagebücher 1910-1923*, ed. por Max Brod, Frankfurt/M: Fischer — TB, 1976, p. 365.

(10) Quanto às relações entre a vida, a obra autobiográfica e a produção ficcional, ver estudos de, por exemplo, Hartmut Binder, Heinz Hillmann, Marthe Robert, Klaus Wagenbach.

(11) Heinz Hillmann, «Schaffensprozeß», in *Kafka Handbuch II*, ed. por Hartmut Binder, Stuttgart: Kröner, 1979, p. 154.

(12) Cf. «Das Vierte Oktavheft, 25.2.1918», in *Hochzeitsvorbereitungen...* p. 89.

(13) Expressão utilizada por Margit Abenius, citada em Harry Järv, «Sälvkonstnären», p. 103.

(14) Milena Jesenská escreveu a Max Brod que o mundo de Kafka lhe surge como um enigma, um segredo místico. Cf. Harry Järv, «Sälvkonstnären», p. 113.

(15) Carl-Erik Nordberg, «Möte med Kafka», in *Vi* (Estocolmo), n.º 26/27, 1983.

(16) O próprio Kafka escreve no Diário que a sua arte é um substituto da vida (21.2.1922).

(17) Horst Steinmetz, p. 78.

(18) Aforismo n.º 3 de «Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und dem wahren Weg», in *Hochzeitsvorbereitungen...*, p. 30.

(19) Albert Camus, «A Esperança e o Absurdo na Obra de Franz Kafka», in: *O Mito de Sísifo*, Lisboa: Livros do Brasil, 1961, p. 127.

(20) Cf. Björn Andersson, que, num estudo sobre o citado artigo de Camus, critica a redução ao divino, operada por Camus, que não vê que o que se aplica ao divino também se aplica ao social. «“Le cri d’espoir” in Kafkas Werk. Camus liest Kafka», in *Studia Neophilologica* (Estocolmo), pp. 123-137; aqui p. 126.

(21) «Ihm war, als zeige sich ihm den Weg zu der ersehnten Nahrung», in «Die Verwandlung», in *Sämtliche Erzählungen*, ed. por Paul Raabe, Frankfurt/M: Fischer — TB, 1971, p. 92; trad. de J. A. Teixeira Aguiar, *A Metamorfose*, Lisboa: Livros de Bolso Europa-América, 114, 1975, p. 81. Cf. a citação de Walter Benjamin: «...a música e o canto são nele uma expressão ou pelo menos um penhor de escape. Um penhor de esperança...», in *Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*, ed. por H. Schwepenhäuser, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1981, p. 16.

(22) Cf. Andersson, nota 14, p. 136.

(23) «Schon damals waren Indiens Tore unerreichbar, aber ihre Richtung war durch den Königsschwert bezeichnet. Heute sind die Tore ganz anderswohin und weiter und höher vertragen, niemand zeigt die Richtung», vd. «Der Neue Advokat», in *Sämtliche Erzählungen*, pp. 123/4; trad. corrigida a partir da de J. A. Aguiar, «O Novo Advogado», in: *A Metamorfose*, p. 102.

(24) In: *Das Kafka-Buch*, ed. por Heinz Politzer, Frankfurt/M: Fischer — TB, 1981, p. 162 (cf. Gustav Janouch, *Gespräche mit Kafka*).

(25) Cf. *Der Prozeß*, ed. por Max Brod, Frankfurt/M: Fischer — TB, 1982, pp. 131-139; trad.: *O Processo*, Lisboa: Livros de Bolso Europa-América, 137, 1976, pp. 159-169.

Benjamin escreve no artigo citado: «A época em que Kafka vive, não representa aos seus olhos nenhum progresso em relação às origens», p. 28. Isto corresponde à universalização que Kafka faz do homem seu contemporâneo, projectando-o como uma característica atemporal de todo o homem. Contudo, Kafka mostra em certos textos o presente como uma situação mais negativa em relação ao passado, isto é, como um progresso negativo. Estes dois

aspectos contraditórios (absolutização e evolução) encontram-se lado a lado na obra de Kafka.

(26) «...ein Mensch, schwach und dünn in der Ferne und Höhe, beugte sich mit einem Ruck weit vor und streckte die Arme noch weiter aus. Wer war es? Ein Freund? Ein guter Mensch? Einer, der teilnahm? Einer, der helfen wollte? War es ein einzelner? Waren es alle? War noch Hilfe?» (vd. *Der Prozeß*, p. 194; trad. de Maria José Fabião, p. 237).

(27) a) Na adaptação de Gide/Barrault, de 1947, surge a seguinte rubrica cénica: «Neste momento, acende-se ao fundo a janela de uma casa distante. K. levanta a cabeça e estende as mãos: será um sinal; o anúncio de um socorro inesperado. Mas a luz apaga-se e os braços de K. voltam a cair. Vago gesto de quem se afoga.» *O Processo. Adaptação Teatral*, Lisboa: Presença, 1962, p. 202.

Na primeira adaptação de *O Processo*, Peter Weiss, seguindo de muito perto o texto kafkiano (o que levará Bergman a distanciar-se desta adaptação), modifica ligeiramente o final, levado pela necessidade de tornar visível no palco o que, no romance, se passa a nível da consciência da personagem: a figura indistinta torna-se numa figura concreta, alguém que se oferecera como ajudante a Joseph K. Mas apesar desta concretização, o seu gesto corresponde à indefinição do texto original (dependendo, evidentemente, da interpretação que o encenador faça da peça): «Ele levanta a mão e faz um leve movimento de aceno, como que se quisesse chamar a si K.» (Peter Weiss, *Stücke II/2*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1977, p. 594). Nesta adaptação Weiss interpreta a derrocada de Joseph K. como a incapacidade de se libertar da sua classe, do mundo da mentira em que a sociedade mantém os homens manietados. Não querendo discutir aqui a posição de Weiss, parece-me que a indefinição no final do texto de Kafka é extremamente mais rica do que a sua substituição pela figura já referida.

Talvez por isso, em *O Novo Processo*, Weiss se afaste do texto de Kafka, mantendo o enquadramento. Também aqui Joseph K. é eliminado, porque o seu humanismo vai contra as regras da sociedade capitalista, como afirma Weiss na introdução que escreveu para o programa da encenação de Estocolmo (*Nya Processen*, Estocolmo: Dramaten, 1982; cf. meu artigo «Kafka em Peter Weiss», in *Jornal de Notícias*, 13.4.1982).

Por sua vez, Orson Welles concretiza, no seu filme *O Processo* um certo vislumbre de esperança, como ele próprio afirma. Os dois polícias lançam um embrulho com dinamite para o sítio onde se encontra K., que consegue atirar qualquer coisa para longe de si — o espectador não fica a saber se ele arremessa uma pedra ou se devolve o embrulho: a câmara só regista uma série de explosões, seguindo depois o seu fumo (Orson Welles, *Le Procès. Découpage intégral*, Paris: Seuil, 1971).

b) O tema da janela é um tema recorrente quer na literatura quer na pintura. É curioso notar a presença de uma figura feminina à janela no qua-

dro *Guernica* de Pablo Picasso (e, talvez, ainda mais claro nos estudos do pintor): sem dúvida, imagem de desespero ao ver o que se passa no exterior, mas a luz que tem na mão pode querer também simbolizar um refúgio, pelo menos momentâneo, uma esperança solidária.

(28) Cf. *Die Ästhetik des Widerstands*: «A aldeia... era o local dos que nada questionavam... Todos os que viviam aqui em baixo, na aldeia, também o agrimensor que viera de fora, aceitaram a distância imposta entre o seu mundo e o mundo dos senhores como algo de inviolável.» (Vol. I, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1975, p. 175). O narrador aqui não vê a diferença existente entre os aldeões e K.

(29) Wilhelm Emrich, «Die Bilderwelt Franz Kafkas», in *Akzente*, 1960, p. 186.

(30) Não posso concordar com Camus, que vê em Amália a única personagem sem esperança, porque recusou uma via que a levaria mais perto da Graça. Pelo contrário, esse gesto indicia a possibilidade de uma quebra do *status quo*, isto é, a possibilidade de um processo.

(31) Cf. Hartmut Binder, *Kafka in neuer Sicht*, Stuttgart: Metzler, 1976, p. 432.

(32) Nordberg, p. 10. As leituras que vêm no *Castelo* apenas a expressão artística do amor impossível entre Kafka e Milena (cf., por exemplo, Harry Järv, «Sälvkonstnären», p. 120) são muito reducionistas e confundem o ponto de partida para a escrita com o produto dessa escrita.

(33) Cf. Binder, 1976, pp. 268-273.

(34) O cansaço é um dos obstáculos a vencer. Antes da cena com Bürgel, o cansaço já se começa a manifestar na conversa com o professor, mas também na cena onde adormece, perdendo a oportunidade de conversar com a senhora Brunswick (cf. Binder, 1976, p. 281).

(35) «...wie sie aber jetzt, wenn sie will, Herr Landvermesser, alles beherrschen kann und dafür nichts anderes zu tun hat, als ihre Bitte irgendwie vorzubringen, für welche die Erfüllung schon bereit ist», vd. *Das Schloß*, ed. por Max Brod, Frankfurt/M: Fischer — TB, 1982, pp. 254-5; trad. modificada a partir da de Maria Helena Rodrigues de Carvalho, *O Castelo*, Lisboa: Livros de Bolso Europa-América, 1978, p. 295.

(36) Robert Sheppard põe em causa ser este final, citado por Brod, o único possível, dado que Kafka joga simultaneamente com várias alternativas, o que poderia tê-lo levado a um final diferente daquele que referiu a Brod (cf. «Das Schloß», in *Kafka Handbuch II*, ed. por H. Binder, p. 444).

(37) *Autor implícito* no sentido de consciência estruturante do texto (cf. Booth, Iser).

(38) Cf. Benjamin, pp. 14-15.

(39) Peter Beicken, *Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung*, Frankfurt/M: Fischer-Athenäum, 1974, p. 44.

(40) Ernst Fischer, pp. 383-4.

(⁴¹) Carta a Oskar Pollak de 27.1.1904, in *Briefe 1902-1924*, ed. por Max Brod, Frankfurt/M: Fischer — TB, 1980, pp. 27-8.

(⁴²) «Ein Rest von Glauben wirkt dabei mit, während des Transportes werde zufällig der Herr durch den Gang kommen, den Gefangenen ansehen und sagen: "Diesen sollt ihr nicht wieder einsperren. Er kommt zu mir"», in «Betrachtungen...», vd. aforismo n.º 13, in: *Hochzeitsvorbereitungen...*, p. 31.