

KAFKA NA COLÔNIA PENAL¹

(Comentários à margem do texto: uma leitura do mito)

Vera Lúcia Casa Nova - UFMG

"A literatura tem menos a ver com a história literária do que com o povo".

(Diários 25/12/1911)

Chega a uma colônia penal um explorador. A principal curiosidade, ou atração, dessa colônia é uma máquina que executa penas capitais. Máquina que fora inventada pelo antigo comandante da colônia. Através de agulhas, a sentença (a culpa) é inscrita no corpo do condenado, que ignora seu conteúdo e que só deverá decifrá-la pouco antes de morrer, depois de ter passado pela tortura. O oficial que exhibe a máquina ao visitante reproduz nos seus mínimos detalhes a ordem do antigo comandante, mesmo sabendo que a máquina está em desuso, e o método de penalidade combatido pelo novo comandante da colônia. O oficial descreve com detalhes o funcionamento da máquina, tentando "seduzir" o visitante para aquele método de tortura, mas se interessa mais pela sorte do condenado (soldado) do que pela máquina.

O prisioneiro é condenado à morte por "desobediência e insulto aos superiores" e deve decifrar sua sentença: "Honra a teus superiores". Desconhecendo que já fora julgado e desconhecendo o veredito, olha os preparativos sem entender, "caninamente submisso". O soldado que o acompanha também não compreende nada, nem as

explicações que o oficial dava ao visitante, pois aquele falava em francês. O condenado vai para a máquina. Mas o oficial já não encontrando a compreensão de seus contemporâneos, nem tampouco do visitante, solta o condenado e o manda embora, e resolve executar o castigo na própria carne, modificando o texto que será inscrito na carne: "Sê justo". Tira a roupa, quebra sua espada e coloca-se na máquina, colocando-a em funcionamento. O visitante não inter-vém; a execução começa, mas a máquina, que inicialmente funciona bem, desfaz-se em pedaços, matando o oficial, sem que este conheça o êxtase concedido aos condenados. O estrangeiro vai a uma confeitaria (casa de chá) com o soldado e o condenado; debaixo da mesa está o túmulo do antigo comandante, com um epitáfio profético: o comandante irá ressucitar: "crede e esperai!"... O explorador vai para o porto. O soldado e o condenado tentam alcançá-lo, mas o explorador com uma pesada corda ameaça-o com ela, e evita que os dois saltem no barco.

O resumo não nos diz muito desse conto singular, desse "rabisco" (Kafka), desse "arranjo experimental" (Benjamin) que é o embrião do *Processo*. Escrito em 1914 e publicado em 1919, o conto fez rir a quem o leu. E ainda o faz. O riso do humor negro, o riso do medo, do espanto, da abjeção ou da embriaguez.

Ler *Na Colônia Penal* mais de meio século depois que foi escrito faz com que, reconheçamos Kafka como aquele que intuiu uma sociedade, ou mesmo um sistema político, cujas formas de violên-cia forjam vítimas e as sacrificam. Uma colônia em moldes nazi-fascistas, uma penitenciária numa ilha tropical, cujo desejo de seus habitantes é o da libertação política, econômica, social, logo também cultural.

A verdade é que Kafka nesse conto parece instaurar o pesadelo na ficção. Um pesadelo que constrói uma poética do imaginário, e por isso fascina, ao mesmo tempo que equivoca. Esse mistério de sua poética, que se faz através de imagens; que nos faz ver coisas reais, através de sua própria irreabilidade, na produção de significações múltiplas, nos conduz a pensar o fantástico, através do engendramento mítico.

Herdeiro de vasta tradição e precursor de uma nova ficção, o texto de Kafka nos remete a reflexões sobre uma forma de narrar próxima à da narrativa fantástica.

A invasão é o diabo. Quando estamos possuídos pelo demônio, não pode ser um sô, porque nesse caso viveríamos (pelo menos na terra) tranquilamente, com Deus, em unidade, sem contradição, sem reflexão, sempre seguros do ser que está por trás de nós. Seu rosto não nos espantaria, poque como seres demoníacos, sensíveis ante seu aspecto, seríamos suficientemente astutos para sacrificar com gosto uma das mãos, contanto que pudéssemos manter oculto com ela esse rosto... Mas enquanto todos esses demônios persistem dentro de nós, não nos é possível alcançar jamais um verdadeiro bem-estar.² (9 de julho, 1912).

Este excerto dos *Diários* de Kafka por si só nos remeteria ao fantástico, tal como é classificado, ou caracterizado. Mas na *Colônia Penal* classificar temas ou motivos é prematuro. A morte, os fantas

mas, os monstros, o mundo de sonho e suas relações com o real, as modificações do espaço e do tempo são construídos singularmente, num verdadeiro exercício do inconsciente.

Tomando-se fantástico como objeto da imaginação, pressupõe-se que não existe realidade fantástica, mas objetos fantásticos, que são uma "outra" forma de se imaginar o mundo. Ou seja, a máquina de tortura da *Colônia Penal* não é verdadeira, mas uma metamorfose imaginária particular. Daí o leitor, envolvido pela leitura de seu texto entre o real possível e o impossível, passar assim a duvidar da Colônia, a "estranhar" o que acontece, a estranhar as figuras presentes.

Não é o sobrenatural, comum ao fantástico, mas uma fratura. A máquina é mais do que a máquina, como um monstro é mais que um personagem monstruoso. A ruptura das relações com o mundo instaura uma união mesmo que paradoxal, com este mesmo mundo. Por isso, o fantástico pode ser definido como "experiência imaginária dos limites da razão".³

Assim, familiaridade e estranhamento, efeitos de leitura, são tecidos pela enunciação do narrador. A naturalidade é perturbada pelo insólito, o limite entre o dentro e o fora da narrativa torna-se incerto. O movimento da narrativa se faz nesse jogo: ir e vir do estranho ao familiar, do "real" ao "irreal", do "normal" ao "anormal".

Nossa leitura não se adentra por esses efeitos, tenta, sim, uma decodificação do sistema de signos, ou seja, toma alguns elementos da narrativa, como por exemplo, a máquina de tortura como objeto semiótico, revelando os mitos e os fantasmas que estariam ligados na criação do fantástico.

O Possível Fantástico

A sensibilidade para com o fantástico, traço fortemente cultural, advém de "atitudes" mentais culturalmente determinadas. No Ocidente supõe-se uma dualidade eterna entre o racional e o irracional, porém a tradição judaica atenuou essa polaridade.⁴ Os textos sagrados dos judeus estabeleceram relações muito diferentes com o fantástico. Na Bíblia, nos comentários, nas exegeses pós-bíblicas, no Talmud, as fábulas, as parábolas, as magias não eram consideradas como pertencentes à esfera do fantástico.

Sabe-se que Kafka por volta de 1911-1912, estudou o folclore judaico, passando pelos contos talmúdicos, adaptações do Pentateuco, lendo literatura ídiche, que era de natureza popular (sobretudo teatro), conforme atestam páginas de seu diário.

Chamamos a atenção para esses detalhes, pois acreditamos que certas imagens dos sonhos e dos mitos correspondem a certos elementos coletivos (não tão-somente pessoais), constitutivos do inconsciente, sendo, inclusive, hereditários; como havendo uma camada psíquica coletiva (o que Jung chamou de "inconsciente coletivo"). Assim, a máquina seria um dos mitos (mito como estrutura simbólica, como significado profundo, como sistema semiótico, como cenário mutável) da escritura Kafkiana, dentro da nossa hipótese de análise.

Do ponto de vista histórico, a escritura Kafkiana se oferece como um capítulo da mitologia moderna, e numa reflexão especificamente da história literária, uma transformação do mito de Golem, da lenda judaico-kabalística, o homem-robot.⁵ Observe-se que na literatura judaica e alemã do século XIX, muitos autores românti-

cos viram no Golem, um símbolo dos conflitos interiores e dos combates. No romance fantástico de Meyrink, o Golem aparece como uma imagem simbólica do caminho para a redenção. Procedente de concepções hindus tanto quanto de tradições judaicas, essa figura representaria a alma coletiva materializada do Gueto, com todas as sombras do fantasmático; em parte um sósia do herói, um artista que combate por sua redenção e que purifica messianicamente o Golem, seu próprio eu não resgatado. Num sentido mais interiorizado, o Golem é uma imagem do seu criador, a imagem de uma de suas paixões, que cresce e esmaga-o. Significa também que uma criação pode ultrapassar seu autor, que o homem é um aprendiz de feiticeiro e que, se Mefistófeles tem razão, o primeiro ato em nós é livre; mas somos escravos do segundo.

A Colônia Penal é possível, então, de ser lida como um cenário mítico que remete a seu meio ideológico, e a situações concretas de que ele é a representação fantasmática. A máquina, o Golem, é a deriva do mito judaico que se interliga com outros mitos, como o vampiro, tão caro à escritura de língua alemã.

A máquina seria o mito metamorfoseado, o mito em processo, em mudança, do Golem, do Vampiro. Variações destes mitos, mas que conservam mitemas cardinais, apesar da ruptura. Mito, como espaço da ideologia, estruturado como fantasma, cuja existência se dá em todas as coletividades humanas, quaisquer que sejam sua forma institucional e seu desenvolvimento tecnológico e cultural.

*O destino das comunidades humanas se avalia
em função do poder que guardam sobre elas
os mitos que as condicionam.*

(Breton)

... Mítos e Fantasmas

O termo "fantasia" designa, no vocabulário romântico, a imaginação feérica, o devaneio, o delírio fantástico. Freud fez disso um conceito científico, chamando-o de procedimento de simbolização. Laplanche e Pontalis, traçando a história do conceito, propõem a seguinte definição:

"cenário (encenação) imaginário onde o sujeito está presente e que figura, de forma mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última instância, um desejo inconsciente".⁶

O que nos interessa nessa definição, por enquanto, é o seguinte: um cenário é composto de seqüências que se encadeiam: cenas estruturadas ou imagens. Com relação a estruturas fantasmáticas típicas, a psicanálise nos mostra uma tentativa de organização da vida fantasmática, quaisquer que sejam as experiências pessoais do sujeito. A universalidade desses fantasmas se explica, segundo Freud, pelo fato de que eles constituiriam um patrimônio transmitido filogeneticamente, eles remeteriam a cenas da vida intra-uterina ou a práticas arcaicas do tempo das "origens da família-humana", práticas fundadoras dessa instituição, cenas de castração, etc., escondidas na memória coletiva, ressurgindo na vida fantasmática dos indivíduos ou transmitidas sob a forma de mito.

Não nos resta dúvida que tais fantasmas são culturais, ligados que estão à persistência de estruturas sociais determinadas.

São coletivos, mas talvez não sejam universais.

Por outro lado, a "cena originária ou arcaica" apaga a fronteira entre o psiquismo individual e o psiquismo coletivo, entre os fantasmas pessoais e os mitos. As estruturas míticas têm, por sua vez, características de cenários "fantasmáticos". Os mitos condensam imagens, transferem significações, buscando sua matéria na memória cultural. Tanto os mitos como os fantasmas individuais são respostas a situações intoleráveis, eles vivem enquanto as situações persistem; a matéria de que se compõem pode mudar com o tempo, mas sua arquitetura é estável.

Segundo J. Bellemin-Noël, "o fantástico é uma maneira de contar, o fantástico é estruturado como o fantasma".⁷ Se é contando que se faz o fantástico, é por isso que ele depende tanto do caráter do narrador, de seus mecanismos narrativos. É justamente o papel do narrador nesse conto que nos leva a pensar a forma em que o fantástico se manifesta em Kafka.

Não é um "eu", é uma não-identidade, uma espécie de alter-ego que testemunha as ações na *Colônia Penal* e nos chama a atenção para o "aparelho".

- "É um aparelho singular" - disse o oficial ao explorador. "O explorador parecia ter aceito apenas por cortesia... o explorador não se interessa muito... visível indiferença"...

É essa não-identidade que nos conta a estória. Distante, demoniacamente "Outro". Qualquer reflexão sobre a narrativa Kafkiana deve começar por aí, pela confrontação dos seus mecanismos de questionamento da enunciação com os de ocultamento da "voz" geradora do texto. Se a enunciação na narrativa é a própria visão do mundo, é a fantasmagoria que nos permite que se enlacem coisas

cuja identidade e proporções não são definidas. Na *alegoria*⁸ cada coisa pode significar outra qualquer. Visão do mundo ou ficcionalização da realidade.

O narrador é incapaz de construir uma significação; ele amplia o enunciado com outros significantes que definam melhor as figuras do conto. É exemplo disso o que ele nos diz sobre o condenado:

*... tinha um aspecto tão caninamente submisso, que ao que parece teriam podido permitir-lhe correr em liberdade pelos campos circundantes, para chamá-lo com um simples assóvio quando chegasse o momento da execução.*⁹

E é assim que engendra todo o mecanismo do insólito dentro do conto, armando o jogo através da retirada na narrativa, deixando ao oficial sua condução. "O enunciado não remete a um sujeito de enunciação que seria sua causa, assim como também não remete a um sujeito de enunciado que seria seu efeito".¹⁰

Por isso também é uma figura equívoca, ambígua. Arma o "duplo" na medida em que a *crise* se intensifica e faz oscilar os limites de oposição entre os personagens. Ele se desdobra na medida dos outros desdobramentos, sabota a narração, através da sua dispersão.

Carrasco e soldado vivem a identidade dos duplos. As diferenças são abolidas. Como não há mais diferenças e a identidade é perfeita, arma-se o duplo. E assim se evidencia o caráter de troca, que assegura a substituição sacrificável. O narrador arma um

mecanismo que assegura a substituição do sacrifício no seio da comunidade em crise — a Colônia Penal.

Como os duplos são sempre monstruosos, os monstros são sempre desdobráveis; logo, máquina, oficial, soldado, explorador, todos estariam ligados por traços de identidade e fundidos.

Essa retórica do jogo narrativo engendra, entretanto, a significação da máquina, sua abjeção, fora e dentro do texto, incluindo-se aqui, o político, o religioso, o moral e também a *tradição*.

Voltando-se ao cenário mítico e fantasmático do conto, a máquina é reveladora de uma outra hipótese — a de que o velho comandante, desdobrado no oficial e sua máquina são um só vampiro. Essa elisão é possível, pois o retorno do velho comandante nos é enunciado como crença, ao final do conto, na inscrição da lápide da sepultura.

*Uma profecia diz que depois de determinado número de anos o comandante ressurgirá, e desta casa conduzirá seus partidários para reconquistar a colônia. Crede e esperai!*¹¹

No desdobramento do velho comandante no oficial, realizados pelas identidades, impõe-se o desdobramento da máquina

Ora, quem é o vampiro? é um morto que supõe-se sair de seu túmulo, para vir sugar o sangue dos vivos.¹² Diz a tradição que aqueles que foram vítimas dos vampiros, tornam-se vampiros também; eles são sugados e contaminados. O fantasma atormenta o vivo pelo medo, o vampiro o mata, tomando-lhe sua substância vital; ele sobrevive através de sua vítima. Em realidade, transfere-se para

o "outro" esta fome devoradora de viver, enquanto que ela é um fenômeno de auto-destruição. O ser se tortura e se devora a si mesmo. Não se reconhece responsável por seus atos, acusa o "outro". Quando o ser se assume e aceita sua mortalidade, o vampiro desaparece.

O oficial contaminado pelo sangue do primeiro vampiro, reproduz rituais vampirescos. Através dos condenados, a máquina sobrevive e com ela o velho comandante. Este transfere para o oficial a fome de sangue, enquanto esse desejo de vida aponta para o fenômeno da auto-destruição. Ao se torturar, e se deixar devorar a si mesmo através da máquina, o oficial assume sua inutilidade, logo também a inutilidade da máquina, daí seu desmantelamento. É a dissolução na dialética de sua recuperação, com o retorno do velho comandante.

Assim, a máquina Kafkiana aparece como um novo elemento do repertório cultural, condensando e deslocando, substituindo monstros, golens, vampiros ou mesmo dráculas.

Seu conto contribui para uma renovação do gênero, no sentido de uma ruptura com os esquemas e os estereótipos míticos da escuridão fantástica. Reinventa um clima, que toma emprestado do expressionismo, mostrando o outro lado da sedução — o estranho poder do horror.

O horror, ou melhor, a abjeção que também é o "outro lado dos códigos religiosos, morais, ideológicos, sobre os quais repousam o sono dos indivíduos e das calmarias das sociedades".¹³

A desintegração da máquina é também a destruição das instituições, o desmoronamento no cotidiano de seres presos na rigidez de seus hábitos tradicionais.

A máquina é um traço, um rastro. Kafka nos mostra a tensão entre a organização de um mundo e a desordem, promovida pela modernidade. Um personagem que nos mostra bem essa tensão é o explorador, um viajante, um distraído. É seu ar de distraído, que nos leva a pensar no modo de conhecimento mais adequado aos novos tempos. Esse explorador é o "flâneur" de Benjamin — aquele que postula o divertimento como princípio do conhecimento e do comportamento social.¹⁴ Ele não se fixa na máquina, a não ser durante a execução do oficial. Apesar da visão do horror ele não se distancia, se separa da máquina. Ele contempla e não se deixa levar pelo oficial, por isso ao final do conto pode estabelecer sua identidade.

É o tédio que caracteriza esse explorador, e que é o sentimento que corresponde à catástrofe permanente. Da colônia para fora. Não ao interior, mas o exterior, mesmo que para a utopia da fuga. A Colônia Penal implica uma estrita disposição das "coisas" no seu interior (como o mundo burguês). O oficial está inserido perfeitamente em seu ambiente — a colônia é sua casa, daí a ligação obsessiva que mantém com a máquina, a ponto de lhe dar prazer e a ilusão do êxtase antes da morte. A máquina da morte e da vida, cujo valor simbólico é tão importante quanto sua função dentro da narrativa; ou ainda em seu valor alegórico, pois a alegoria é "fria e lúcida percepção da decadência inevitável da queda iminente."¹⁵

Na montagem desse pesadelo, Kafka explode a representação ao destruir a máquina e o oficial, fragmentando o fantástico, mostrando a ruína.

Profetizando, assim, os anos 20/30 da Alemanha — os tempos da desordem. Suas idas a Berlim fizeram-no perceber a transformação geral, o novo "espírito do tempo". Não esqueçamos que foi na

Alemanha Weimariana que se desenvolveu a primeira cultura autenticamente moderna.

O mundo vivido por Kafka era administrado, ordenado burocraticamente. Era o universo da representação. A literatura reproduzia o real e o dinheiro exprimia o valor dos produtos. A modernidade explodiria esse sistema. "O esquema tradicional da representação, em que o objeto, o traço e o som encontram sua medida em algo além deles próprios, não garante mais esta correspondência".¹⁶

Kafka está justamente nessa encruzilhada, entre a tradição e o moderno. A Colônia Penal é a crise. Se sua máquina é a alegoria da ordem, da representação, ele desmantela-a em todos os níveis. É o início da Vanguarda, a exacerbação da pulsão de morte ou o limite da embriaguez.

Se o conto kafkiano destrói os limites precisos da realidade é porque se mantém no limite da loucura, "marca o acordo do homem com sua própria aniquilação, com a morte, com o movimento que nela o precipita. Mas coloca o homem no pico da desordem que o arrasta. Ele percebe daí a extensão do movimento que, nos levando ao pior, ao mesmo tempo nos eleva ao glorioso. Propõe ao homem não acabar com o horror do mal, mas enfrentá-lo com um olhar lúcido. A literatura é a possibilidade de lucidez quando o sujeito e a consciência são negados e destruídos."¹⁷

Se o conto kafkiano pressupõe a leitura dos mitos, é porque ele apresenta a "transmissão da vitória sobre o mito"¹⁸ como nos diz também Benjamin ao ler o Silêncio das Sereias; não é só fantasia (ficção), é também um programa político e literário.

NOTAS

- ¹ KAFKA, Franz. Na Colônia Penal. *Contos*. Tradução Torrieri Guimarães. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1970.
- ² ———. *Diários*. São Paulo, Livraria Exposição do Livro, s/d, p. 218. Tradução Torrieri Guimarães.
- ³ BESSIERE. Le récit fantastique. *Le Poétique de l'incertain*. Paris, Larousse, 1974.
- ⁴ ENTER, Rachel. Isaac Bashevis Singer: Le Fantastique Apprivoisé. In: *Les Fantastiques, Rev. Europe*. Paris, Europe, 1980, p. 93.
- ⁵ O Golem é o homem criado por meios mágicos ou artificiais, em concorrência com a criação de Adão por Deus. CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des Symboles*. Paris, Seghers, 1974, 2º vol.
- ⁶ LAPLANCHE & PONTALIS. *Dicionário da Psicanálise*. Santos, Livraria Martins Fontes, 2a. edição e edição francesa.
- ⁷ BELLEMIN-NOEL, J. Notes sur le fantastique. In: *Rev. Littérature: Le Fantastique* nº 8. Paris, Larousse, 1972, p. 3.
- ⁸ Etimologicamente significa dizer "o outro".

- ⁹ KAFKA, F. *Na Colônia Penal*, p. 139.
- ¹⁰ GUATTARI, F. Deleuze J. *Kafka: Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1977, p. 27.
- ¹¹ KAFKA, F., p. 172.
- ¹² Essa crença é particularmente divulgada na Rússia, na Polônia, na Europa Central, na Grécia e na Arábia. Veja-se Chevalier e Gheerbrant, op. cit., 4º volume.
- ¹³ KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'honneur*. Paris, Seuil, 1980, p. 246.
- ¹⁴ BENJAMIN, W. *Sens Unique*. Paris, Lettres Nouvelles, 1978, p. 251.
- ¹⁵ PEIXOTO, Nelson Brissac. *A sedução da barbãrie*. O marxismo na modernidade. São Paulo, Brasiliense, 1982, p. 149.
- ¹⁶ _____ . p. 10.
- ¹⁷ BATAILLE, G. *La literatura y el mal*. Madrid, Taurus Ediciones, 1977, p. 124.
- ¹⁸ BENJAMIN, W. Kafka. In: *Poésie et Révolution*. Paris, Denoël, 1971.