

## Gustavo Bernardo

### A metamorfose de Kafka em Flusser

A metamorfose mais famosa da literatura acontece de repente, logo na primeira sentença do romance de Franz Kafka publicado em 1915. Há mais de cem anos a primeira frase de *A Metamorfose* provoca série infinita de metamorfoses: na cultura, na literatura, nos leitores e nos escritores. Entre os escritores mais afetados pelo acontecimento, encontramos o filósofo tcheco que, empurrado pelo Holocausto, se metamorfoseou, ao mesmo tempo, em brasileiro e em estrangeiro no mundo. Este filósofo transformou a filosofia numa ficção filosófica carregada daquela ironia sardônica que associamos à ficção kafkiana. Este filósofo chama-se Vilém Flusser. No curso de suas metamorfoses transformou-se em personagem ele mesmo, como apontamos, Rainer Guldin e eu, na biografia que escrevemos deste homem *bodenlos*, isto é, deste homem sem chão e sem fundamento. O próprio Vilém Flusser, chamado de meta-Švejk por Sérgio Paulo Rouanet, prefere se apresentar não como pós-filósofo, pós-Husserl ou pós-Vaihinger, mas sim como pós-Kafka. Sua filosofia, então, se quer uma pós-ficção-kafkiana.

Ao abrirmos o romance de Kafka, no original alemão, lemos: *Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt*. Em português, na tradução de Modesto Carone, lemos: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso”.

Modesto Carone traduz o termo *Ungeziefer* como “inseto monstruoso”, enquanto outros tradutores limitam-se a dizer “inseto”. Há quem traduza o termo como “barata gigantesca”. No alemão coloquial e arcaico usado na região da Boêmia, porém, *Ungeziefer* significa antes “animal limpo de maneira insuficiente para o sacrifício”. Logo, a tradução esconde dois significados importantes: primeiro, que a história de Gregor Samsa é a história de um sacrifício ritual; segundo, que ele ainda se mostra sujo até mesmo para ser sacrificado. Gregor deve ser sacrificado no altar da exploração do homem pelo homem, mas ele não se apresenta limpo o bastante para o sacrifício. A sujeira de Gregor reside na metáfora em que ele se transforma, ao encarnar alienação, desumanização, coisificação e “insetização”.

Gregor sacrifica vida e vontade pela família, trabalhando como caixeiro-viajante para um patrão explorador. Gregor provê as necessidades da mãe, da irmã e do pai inerte. Tratado pelo pai e pelo patrão como se fosse um inseto imundo e desprezível, ele não se revolta, mas se transforma no próprio inseto. As reações histéricas do pai e do patrão mostram que não haveria revolta mais efetiva. O jogo da exploração e da humilhação se baseia em palavras e ações

contraditórias, aquelas jurando que só querem o bem do sujeito, estas esmagando-o até que ele sofra a metamorfose. Entretanto, quando o jogador que assume o papel da vítima transforma-se naquilo que se esforçam para que ele se transforme, revela-se o papel dos demais jogadores. Este papel é perverso. Gregor se torna o animal que sobe sujo ao “altar”, palavra que, em hebraico, deriva do verbo “sacrificar”. Dessa maneira, Gregor inverte tanto a lógica da exploração quanto a lógica da constituição do bode expiatório. *A metamorfose*, de Franz Kafka, configura-se como um sacrifício literário capaz de expor o horror do ritual e do aparelho.

O diplomata brasileiro Sérgio Paulo Rouanet, em carta para o amigo Vilém Flusser, datada de 28 de janeiro de 1981, diz que o considera um meta-Švejk que, de tanto imitar o mundo dos aparelhos, consegue o prodígio de destruí-lo por dentro. Flusser gosta da comparação com o soldado Švejk, personagem criado por Jaroslav Hašek que alegremente obedece às ordens mais absurdas (até porque toda ordem pertence à ordem do absurdo), mas se apresenta como pós-Kafka. Vilém Flusser se quer o pós-Kafka que sobreviveu ao horror nazista para pensar a história intelectual e moral do século XX.

Gregor Samsa sofre violenta transformação negativa: de homem em inseto. Na natureza, vemos metamorfose tão drástica quando lagartas se transformam em borboletas. Gregor Samsa faz o movimento inverso, ao se transformar de homem em inseto. Como a das lagartas, a metamorfose de Gregor é irreversível. No entanto, a metamorfose do caixeiro-viajante, apesar de irreversível, não se completa. Embora Gregor não se faça entender pelos outros, ele os entende. Por mais que precise se alimentar como inseto, ele continua pensando como homem. Se a metamorfose da lagarta rastejante na borboleta que voa simboliza liberdade, para Gregor, a mudança implica a pior de todas as prisões: a prisão dentro de si mesmo. Na passagem que confirma a metamorfose como prisão, o pai explica à família que guardou um dinheiro para sobreviver sem o trabalho de Gregor. O filho, ao invés de se revoltar porque não precisaria ter trabalhado tanto, já que o pai tinha dinheiro guardado, alegra-se com o que escuta: *diese Erklärungen des Vaters waren zum Teil das erste Erfreuliche, was Gregor seit seiner Gefangenschaft zu hören bekam* – em português, na tradução de Marcelo Backes: “esses esclarecimentos do pai foram, em parte, as primeiras coisas agradáveis que ouviu desde que fora encarcerado”. O termo *Gefangenschaft*, traduzido como “encarcerado”, define a situação de Gregor.

Apesar da opção usual de traduzir *Ungeziefer* por “inseto”, o termo raramente significa inseto. Um inseto alemão é *Käfer* ou então *Insekt* – no plural, *Insekten*. Nos dicionários, *Ungeziefer* é substantivo coletivo negativo: de pragas, parasitas, ratos, cupins ou mesmo baratas. Nos campos de concentração, os nazistas chamavam os judeus de *Ungeziefer*. Por contraste, *Geziefer* é substantivo coletivo ora positivo, ora neutro, significando “bichos”, “bicharada”. O termo que Kafka escolhe carrega consigo metonímia intraduzível, com a parte esmagada representando o

todo que se esmaga. Ora, Kafka enfatiza que, na literatura, a metáfora o desespera. Esse incômodo com a metáfora explica estilisticamente a metamorfose d'*A Metamorfose*: Kafka constrói e completa a metáfora logo na primeira frase do romance, mas para passar a lidar com ela apenas como metonímia. Da mesma maneira, a narrativa não caminha para o clímax: ela começa pelo clímax. Com isso, o irreal torna-se a condição *sine qua non* para que se enxergue a realidade.

No original, a primeira sentença do romance reitera três negações, ao usar o mesmo prefixo *un-*: *unrubigen*, *ungebeuren* e *Ungeziefer*. A reiteração anuncia a que vem a narrativa. O adjetivo *unrubigen* significa “inquieto” ou “intranquilo”. Por sua vez, o adjetivo *ungebeuren* se opõe a *gebeuer*, que designa aquilo que é manso ou familiar, e portanto significa tanto “monstruoso” quanto tudo o que não seja mais familiar. Traduz-se *ungebeuren* ora como “monstruoso” ora como “insuportável”. Considerando a repulsa que a metamorfose de Gregor provoca nos demais personagens, eu, se fosse o tradutor que nunca fui, talvez optasse pelo adjetivo “asqueroso”. O sentido original de *Ungeziefer* reforça essa solução, se *Ungeziefer* é animal tão asqueroso que não serve sequer para o sacrifício.

Embora o *Ungeziefer* de Kafka seja identificado a uma barata por boa parte dos leitores, Vladimir Nabokov considera que ele é menos parecido com uma barata do que com um besouro ou um escaravelho, como reconhece a velha faxineira, que o chama de *Mistkäfer*. *Komm mal herüber, alter Mistkäfer!*, ou então *Seht mal den alten Mistkäfer!* Modesto Carone foge do problema, traduzindo estas frases como “venha um pouco aqui, velho bicho sujo!” e “vejam só o velho bicho sujo”. Marcelo Backes encara o problema, traduzindo as passagens como “vem um pouquinho aqui, rola-bosta!” e “olha o velho rola-bosta!”. De fato, a tradução usual para *Mistkäfer* é “besouro” ou “escaravelho” – de modo mais preciso, “estercoreiro”. O estercoreiro é o besouro que se cria no esterco – por isso mesmo, conhecido como “rola-bosta”. Reforça-se assim a associação com a sujeira, deixando Gregor cercado de pó, comida estragada e excreções pegajosas. A barata até se associaria com facilidade à sujeira, mas a descrição que o personagem faz de si mesmo não bate com a de uma barata, como observa Nabokov: “A barata é um inseto de forma chata com grandes pernas, e Gregor é tudo menos chato: é convexo dos dois lados, o abdominal e o dorsal, as suas patas são pequenas. Parece-se com uma barata só num aspecto: a cor castanha. Fora isso, tem um tremendo ventre convexo, dividido em dois segmentos, com costas duras e abauladas que sugerem élitros. Nos escaravelhos, estes élitros ocultam umas finas e pequenas asas que podem expandir-se e levar o animal milhas e milhas num torpe voo.”

Nabokov observa: algo que *não* acontece no romance é crucial para o seu entendimento. O escaravelho Gregor *não* sabe e *não* descobre que possui asas sob a carapaça das costas. Por isso, o escritor russo pede aos alunos das suas *Aulas de literatura*: “esta é mais uma observação que quero que guardeis durante toda a vossa vida. Alguns Gregors não sabem que têm asas”. A

metamorfose de Gregor Samsa permitiria que ele escapasse do pai e do patrão voando janela afora, mas ele não usa as asas. Por quê? Talvez porque não deseje escapar, mas sim implodir a família, a empresa e a pátria através de inversões inesperadas que revelam novos ângulos da realidade, como aponta Leandro Konder: “Através da inversão de situações padronizadas e utilizando o recurso da ironia, Kafka obriga os leitores a reverem seus hábitos mentais, leva-os a desconfiarem de suas crenças mais cômodas e chama-lhes a atenção para que não se deixem iludir com a aparência de normalidade das coisas, porque as coisas podem ser monstruosas e no entanto manter uma fachada perfeitamente respeitável.”

O adjetivo “kafkiano” segue a fortuna dos demais adjetivos literários, como “dantesco”, “quixotesco” e “homérico”. Dantesco não se refere a Dante Alighieri, mas sim ao Inferno que ele visita em *La Divina Commedia*. Quixotesco não se refere a Cervantes, mas sim a Dom Quixote de La Mancha e à combinação inusitada de loucura e sabedoria. Homérico não diz respeito ao autor grego que teria vivido há três mil anos atrás, mas sim à grandiosidade de quaisquer epopeias. Da mesma maneira, o adjetivo “kafkiano” refere-se menos ao estilo de Kafka do que à sensação de surrealidade da própria realidade. No romance, a sensação kafkiana se dá graças ao foco narrativo escolhido. Acompanhamos toda história pelos olhos do narrador. Entretanto, não é bem o inseto-personagem quem conta a história, mas um narrador que se pendura nos ombros dele, ou melhor, na sua carapaça, como uma pequena câmera cinematográfica. Este narrador inusitado não é onisciente como de praxe, porque ele sabe apenas o que Gregor sabe: nada. Ora, a identificação do leitor com essa perspectiva insciente, ou *nadaciente*, é que o deixa consciente da própria impotência, como explica Modesto Carone no ensaio “O parasita da família”: “É nesse passo que o leitor se descobre tão impotente quanto o herói para perceber com discernimento, e não apenas parceladamente, as coordenadas reais do mundo-fragmento em que ambos tateiam. No entanto, é justamente essa estratégia artística que articula, no plano da construção formal, a consciência alienada do homem moderno, constrangido a percorrer às cegas os caminhos de uma sociedade de alto a baixo administrada, onde os homens estão concretamente separados não só uns dos outros, como também de si mesmos.”

No capítulo “Em algum lugar do passado”, do livro *A arte do romance*, o tcheco Milan Kundera define a sensação kafkiana a partir de uma história real. Durante a ocupação soviética da Tchecoslováquia, um engenheiro de Praga é convidado para congresso em Londres. Ele vai, fala e volta para casa. No dia seguinte lê no *Rude Pravo*, o jornal oficial do Partido, que engenheiro tcheco foi a Londres, caluniou a pátria e pediu asilo à Inglaterra. São dois crimes graves: a emigração ilegal e a declaração contra a pátria. O engenheiro se apavora. Corre para a redação do *Rude Pravo*. Ao editor, explica que não declarou nada e que voltou à pátria, não tentou fugir nem se exilar. O editor lamenta, mas recebeu o artigo direto do Ministério dos Negócios Interiores. O

engenheiro corre para o Ministério, onde lhe explicam que receberam a informação de um relatório do serviço secreto da embaixada de Londres. O engenheiro pede um desmentido, já que não declarou nada e está ali em Praga, na frente deles. Respondem “não, um desmentido, isso não se faz”, mas garantem que nada lhe acontecerá, “fique tranquilo”. O engenheiro, no entanto, não se tranquiliza. Censuram seu telefone, o seguem na rua e o vigiam em todos os lugares. Os pesadelos não o deixam dormir. Como não suporta a tensão, assume riscos verdadeiros para deixar ilegalmente o país, ao qual nunca mais voltará.

Esta história, mais do que absurda ou surrealista, é kafkiana. O engenheiro se vê preso em labirinto infinito. Não há como encontrar o fim ou a saída, nem como confrontar quem passou a informação para o jornal. Em Kafka, para Kundera, “a instituição é um mecanismo que obedece a suas próprias leis, que foram programadas não se sabe mais por quem, nem quando, que não têm nada a ver com os interesses humanos e que são, portanto, ininteligíveis”. O relatório do serviço secreto adquire status de verdade incontestável, configurando a verdade como secreta ela mesma. O relatório é a única realidade, logo, nada mais é real! Assim, tanto os personagens de Kafka quanto o engenheiro de Praga “não são senão sombras de suas fichas; são ainda muito menos do que isto; eles são as sombras de um *erro* num dossiê, isto é, sombras não tendo nem mesmo direito à sua existência de sombras”.

Na realidade que supomos conhecer, quem comete um crime pela primeira vez se sente tão culpado que procura a punição, na conhecida situação da falta procurando o castigo. Em Kafka, a lógica se inverte. Quem é punido não sabe por que o é. Para encontrar a paz, o acusado justifica para si mesmo a punição, realizando a inversão: o castigo então procura a falta. O engenheiro, acusado injustamente de fugir do país, foge do país: o castigo finalmente encontra a falta.

Para Kundera, as situações kafkianas se resumem “na concentração progressiva do poder tendendo a se divinizar; na burocratização da atividade social que transforma todas as instituições em *labirintos a perder de vista*; na resultante despersonalização do indivíduo”. Ora, qualquer semelhança com a crítica radical de Vilém Flusser à sociedade dos aparelhos e dos aparatos não é decerto mera coincidência, mas sim confirmação do advento da filosofia pós-Kafka. Talvez apenas essa filosofia, de substrato fenomenológico, seja capaz de perceber tanto as inversões kafkianas quanto as inversões das relações sociais.

No início do romance, a irmã, a mãe e o pai de Gregor se apresentam como boas pessoas, mas fracas. Aos poucos, os três se revelam cada vez mais fortes e cruéis. Para Nabokov, o pior membro da família não é o pai mas sim a irmã: ela é aquela que Gregor mais ama e também a que o trai primeiro. A família de Gregor se torna o que é a família burguesa desde sempre, na perspectiva kafkiana: conjunto de clichês gosmentos cobrindo o núcleo de denegação e repressão. Por contraste, a passividade totalmente submissa do caixeiro-viajante se revela o seu contrário. O

protagonista, desprezado como inseto asqueroso pela família, pela empresa e pela sociedade, se torna *realmente* um inseto asqueroso. Quando Gregor se *insetiza*, ele na verdade desencadeia revolta devastadora contra a violência simbólica dos outros personagens. Ao vivenciarem a revolta, os leitores transferem o nojo de Gregor para a família de Gregor. A pusilanimidade da família, à medida que se desvela, provoca repugnância maior ainda. Como diria André Gide: “*famille, je vous hais!*” – em português, “família, eu vos odeio!”.

De acordo com Hélio Pellegrino, no artigo “A honra de ser inseto”, publicado no *Jornal do Brasil*, em 9 de junho de 1968, Gregor assume sua alienação ao assumir a forma com que o veem: “Desta forma, Gregor Samsa é um alienado que se desaliena através da coragem de proclamar-se alienado, pagando o preço de sua alienação. Além disso, assumindo-se como vitimado, destruído, insetizado, revela o caixeiro-viajante vocação de integridade pessoal que, vulnerada em sua última raiz, deságua no desastre existencial. A desumanização de Gregor Samsa representa o soluço profundo de sua humanidade ferida e negada.”

O personagem não vive como pessoa porque se encontra mergulhado na estrutura social que nega a pessoa. Antes de ser, Gregor obedece: ao pai, à mãe, à irmã, ao gerente, ao patrão, à pátria, à obediência mesma. Sua obediência “ganha, entretanto, a forma contraditória de uma adesão ensandecida. Gregor Samsa desobedece por excesso de obediência”. O regime “precisa de insetos apenas simbólicos, de pessoas cuja metamorfose alienadora não chegue ao ponto de nelas se destruir, visceralmente, a mecânica da condição humana. Tal regime exige que sejam preservados os ritos formais da pessoa, embora a estes nada venha a corresponder de vivo, original e profundo”. Gregor, no entanto, ainda conforme Hélio Pellegrino, usa o corpo para se rebelar: “A rebelião de Gregor Samsa consiste em que ele se transformou verdadeiramente num inseto e, com este ato de terrorismo, rompeu as regras do jogo social, destruindo-as por tê-las levado às últimas consequências. Ao transmudar-se em inseto, encarnando até a loucura as forças sociais que o alienavam, deixou o caixeiro-viajante de servi-las, para delas compor um retrato monstruoso e fiel. Gregor Samsa, até o momento de sua metamorfose, era uma pessoa que padecia de um câncer psicológico, social e existencial. A partir de sua transformação em inseto, passou a ser o próprio câncer, liquidando-se como pessoa para, através desse ato de desespero, desobedecer e acusar.”

A metamorfose, no entanto, é mortal. Gregor Samsa morre, ou seja: cumpre a última metamorfose de todos os seres. A “coisa”, segundo a empregada e a irmã, morre. A dramática narração dos seus últimos momentos chama a atenção para a completa ausência de ressentimentos. Gregor declara amor pela família, apesar de tudo, e ainda destaca o belo contraste entre o seu fim e “o alvorecer geral do dia lá fora”. Essa narração é feita a partir do ponto de vista do homem que, cansado de tanto rolar a bosta alheia para a frente, torna-se ele mesmo um

besouro rola-bosta, ou seja, um *Mistkäfer*, como vemos no original e na tradução de Marcelo Backes:

*“Und jetzt?“, fragte sich Gregor und sah sich im Dunkeln um. Er machte bald die Entdeckung, daß er sich nun überhaupt nicht mehr rühren konnte. Er wunderte sich darüber nicht, eber kam es ihm unntürlich vor, daß er sich bis jetzt tatsächlich mit diesen dünnen Beinchen hatte fortbewegen können. Im Übrigen fühlte er sich verhältnismäßig behaglich. Er hatte zwar Schmerzen im ganzen Leib, aber ihm war, als würden sie allmählich schwächer und schwächer und würden schließlich ganz vergehen. Den verfaulten Apfel in seinem Rücken und die entzündete Umgebung, die ganz von weichem Staub bedeckt waren, spürte er schon kaum. An seine Familie dachte er mit Rührung und Liebe zurück. Seine Meinung darüber, daß er verschwinden müsse, war womöglich noch entschiedener, als die seiner Schwester. In diesem Zustand leeren und friedlichen Nachdenkens blieb er, bis die Turmuhr die dritte Morgenstunde schlug. Den Anfang des allgemeinen Hellerwerdens draußen vor dem Fenster erlebte er noch. Dann sank sein Kopf ohne seinen Willen gänzlich nieder, und aus seinen Nüstern strömte sein letzter Atem schwach hervor.*

“E agora?“, Gregor perguntou a si mesmo e olhou a escuridão à sua volta. Logo descobriu que não podia mais se mexer nem um pouco. Não se admirou com o fato, antes pareceu-lhe pouco natural que até então tivesse conseguido se mover com tanta facilidade, tendo perninhas tão finas. Quanto ao resto, ele até se sentia relativamente confortável. Ainda tinha dores pelo corpo todo, mas parecia-lhe que elas pouco a pouco iam se tornando mais fracas e ao fim desapareceriam por completo. A maçã podre em suas costas, assim como a região inflamada em volta dela, que estava inteiramente coberta por uma poeira leve, quase não o incomodava mais. De sua família, ele se recordava com amor e comoção. Sua própria opinião de que deveria desaparecer era, talvez, ainda mais decidida do que a da irmã. Permaneceu nesse estado de reflexões vazias e pacíficas até que o relógio da torre bateu três horas da madrugada. Ainda vivenciou o início do alvorecer geral do dia lá fora, além da janela. Em seguida, sem que ele o quisesse, sua cabeça inclinou-se totalmente para baixo e das suas ventas brotou, fraco, o último suspiro.

A morte de Gregor Samsa, todavia, não significa a morte de Gregor Samsa, quer porque toda personagem ressuscita no instante em que relemos a sua história, quer porque essa morte retorna, reconfigurada, na filosofia de Vilém Flusser.

É Flusser quem entende que toda decisão parece um gesto absurdo dentro de um labirinto de Kafka. Os personagens de Kafka abrem portas, atravessam corredores, usam intermediários e subornam guardas, mas não chegam. Por mais que recomecem, retornam ao ponto de partida e não passam do umbral. O que existe além do umbral é algo que só se conhece por ouvir dizer. Não se conhece a lei, mas apenas a história do guardião da lei. Se não existem verdades que não sejam relativas e hipotéticas, portanto ficcionais, também o sentido da narrativa não se encontra fora do texto da narrativa.

A errância dos personagens de Kafka reforça a concepção de Flusser: toda decisão implica o além do sentido. Para o filósofo, a decisão específica de ler um texto ficcional implica três níveis de suspensão: a suspensão da descrença (quando tomamos a ficção por real, para melhor fruí-la), a suspensão da suspensão da descrença (quando voltamos a desconfiar da realidade da ficção, para melhor criticá-la) e, enfim, a suspensão da crença. Trata-se aqui da suspensão da crença nos mapas, vale dizer: na teoria, na filosofia e na ciência. Essa suspensão constitui a *epoché* flusseriana que já se anunciava no artigo “Esperando por Kafka”, cujo título faz paródia do título da peça *En attendant Godot* (*Esperando Godot*, 1952), do irlandês Samuel Beckett.

No artigo, Flusser convida o leitor de Kafka a assumir atitude de simpatia. A simpatia ajuda a atravessar a atmosfera da língua em que Kafka escreve, o alemão burocrático de Praga, impregnado pelo impacto contínuo do tcheco, de gramática muito diversa. O filósofo exemplifica com pergunta comum na obra de Kafka: *Was ist dir in das hinein?* A pergunta equivale a “que é para ti nisto para dentro?”, que significa, mais ou menos: “não te intrometas”, ou: “o que você tem a ver com isso?”. Ora, ler “que é para ti nisto para dentro?” provoca a mesma sensação de exclusão do que ler “não te intrometas”, mas com a adição de estranhamento importante. A sensação de exclusão se alarga. Os tradutores de Kafka acabam por trai-lo em dobro porque, atrapalhados com construções assim, terminam por corrigi-las, emprestando fluência ao que Kafka conscientemente truncara.

Modesto Carone explica que o idioma germânico praticado em Praga é uma espécie de língua de cerimônia subvencionada pelo Estado, o que facilita o exame à distância de cada palavra. Este exame se dá pelo recuo narrativo, pelo rigor vocabular e pela sintaxe empertigadamente irônica. Adquire o texto de Kafka, em consequência, a atmosfera pesada que lhe é peculiar. Essa atmosfera é reforçada pela ironia sardônica que chamamos, via de regra, de kafkiana. O adjetivo “sardônico” caracteriza escárnio ou desdém. A ironia sardônica é cruel em dobro porque afeta objeto e sujeito: ela é, na raiz, auto-ironia.



Kafka, para Flusser, “utiliza autenticamente o clima de inautenticidade que lhe é imposto pela língua inautêntica na qual pensa, com a finalidade de destruir essa inautenticidade, destruindo-se a si mesmo nesse processo”. De certo modo, aliás como de praxe, Kafka é Gregor. Quer através do clima árido e estéril da língua burocrática n'*O Castelo* e n'*O Processo*, quer por meio do clima da conversa familiar e burguesa n'*A Metamorfose*, abre-se abismo intransponível entre a forma e o significado das frases. Se a mensagem aponta para tragédia insuportável, o código afigura-se ridículo e grotesco. Ora, da incongruência entre código e mensagem surge a vivência do do que não se pode vivenciar, isto é: do absurdo.

Para o filósofo tcheco-brasileiro, a mensagem que Kafka lançou em nossa direção ainda não nos alcançou. Essa mensagem é ou prematura ou profética. Suas situações narrativas básicas — fugir da perseguição impessoal de funcionários insignificantes, perder a identidade ou tornar-se parafuso dentro de um aparelho — agrupam-se ao redor de situação-mestra: a do homem esquecido pelo aparelho administrativo onipotente, sim, mas relaxado e incompetente. Este homem se esforça sem sucesso, e sem o mínimo sentimento de revolta, em ser lembrado. Kafka nos ensina que a vida humana é uma procura frustrada do saber. A vida humana nada tem de heroica. O homem não é rebelde. A procura à qual nos dedicamos não passa de tatear dócil e humilde. O saber que procuramos é o da nossa própria perdição. Tal ordem de ideias não concorda com a imagem do homem que nos acostumamos a projetar, não concorda com as sucessivas capas de herói que jogamos sobre os ombros — mas concorda com a vivência íntima que temos de nós mesmos nos momentos de recolhimento.

Kafka ensina, ainda, que as forças divinas compõem uma máquina administrativa superorganizada, mas ao mesmo tempo pedante, corrupta, mal conservada e nojenta. Esta ideia da Divindade como corrompida soa repulsiva tanto para o crente quanto para o ateu, mas, de novo: concorda com a vivência íntima que temos das forças que nos regem. Se não, pergunta Flusser, por que rezamos, a não ser para subornar a instância inferior da hierarquia divina? Por que nos ajoelhamos, a não ser para enganar o funcionário celeste encarregado do nosso caso? Por que praticamos boas obras, senão para obter “um lançamento a crédito na nossa conta corrente celeste, temendo, ao mesmo tempo, que algum contador incompetente faça o lançamento errado?”

O Deus de Kafka, quando encontrado, revela-se Nada. No lugar em que a fé postula Deus, a vivência kafkiana descobre o abismo do nada. O pensamento sente vertigem porque percebe, constata Flusser, que “Deus não passa de uma reflexão desse próprio pensamento na superfície calma e abismal do nada, à beira da qual o pensamento agora se encontra”. Para o filósofo que se quer pós-Kafka, esta seria, *in nuce*, a mensagem de Kafka: “o Deus pedântico, superorganizado, ridiculamente falível, e que tem nojo e tédio de si mesmo, não passa de uma série progressiva de

reflexões do pensamento humano sobre o nada.” O nojo e o tédio são o lado avesso da angústia, enquanto Deus se torna o lado avesso do pensamento. Deus ocupa, por conseguinte, o próprio centro do labirinto. Em algum momento, Ele tem, de fato, o rosto desesperado do Minotauro. Naturalmente, é possível reverter os atributos encontrados por Flusser na narrativa e no pensamento de Kafka, atribuindo-os ao texto e ao pensamento do próprio Flusser. Ao convidar os leitores a esperar por Kafka, Vilém Flusser nos convida a esperar por Vilém Flusser. Mas é preciso cuidado: a dificuldade de interpretar Kafka se replica na dificuldade de compreender Flusser, cuja filosofia é tão irônica e auto-irônica quanto a do romancista. A dificuldade de interpretar Kafka deriva do dilema em que seu texto coloca quem o lê, fazendo-o ver-se se vendo – o que não deveria ser possível. De algum modo, Kafka interpreta a interpretação moderna e assim amarra o leitor dentro da sua própria interpretação, e não fora. Esse (ab)uso da verdade assustou, a seu tempo, a direita e a esquerda: comunistas e fascistas queriam proibir a sua leitura, como aconteceria mais tarde com o próprio Flusser.

Mas, se hoje Kafka faz parte do cânone da literatura ocidental, sua desqualificação se dá quando se traveste de homenagem. Em aeroportos e estações de trem, em Praga, vendem-se, à guisa de *souvenir*, camisetas com o rosto e o nome do escritor. No cemitério judeu de Straschnice, onde se encontra enterrado, grupos do mundo inteiro visitam seu túmulo, deixando bilhetinhos patéticos do tipo: “a tua solidão é a minha; ajuda-me” e “eu desejo para mim que a menina que eu gosto também goste de mim”. A censura ou a peregrinação de turistas a seu túmulo, o que é pior? O que seria mais irônico? Nessa ordem de reflexão, faz sentido aproximar Flusser de Kafka, embora com o cuidado de não transformar o filósofo também numa fonte de *souvenirs*. Não viveram na mesma época: Vilém Flusser nasce em 1920 e Franz Kafka morre em 1924. Mas, de resto, as semelhanças são incômodas. Ambos são praguenses, judeus, intelectuais e escreveram naquele alemão burocrático. Ambos nasceram e morreram em Praga. Para Flusser, tudo o que brotou das ruas tortas de Praga, às margens do seu rio torto, indicia a secular procura de Deus através do Diabo, que não deixa de ser o caminho de Kafka.

Vilém, em artigo publicado n'O *Estado de São Paulo* de 28 de outubro de 1961, vê Praga como uma cidade situada na fronteira entre o gótico e o barroco, entre os alemães e os judeus, entre a fé e a demonologia. Em Praga, o espaço da rua se encontra ligado ao ambiente privado por passagens internas que levam de uma rua a um pátio, ou de um labirinto a outra rua. As passagens internas da cidade sugerem vasos comunicantes que articulam o convívio do passado com o presente. Dessa topografia incomum tira proveito a trama kafkiana: o tribunal que persegue Josef K. tem acesso a qualquer domínio público ou particular, invadindo sem cerimônia a moradia do herói, emergindo sem aviso na sala dos fundos de uma casa de cômodos, deslocando sem transição cartórios para sótãos imundos, e decretando a condenação numa

catedral gótica mergulhada no escuro. Nos apartamentos da cidade não é incomum que um espaço invada o outro, como o quarto de Gregor Samsa que, através de portas sem corredores, põe o inseto rejeitado em contato direto com o quarto dos pais, o quarto da irmã e a sala de jantar.

Mas a principal fronteira de Praga, para Flusser, é aquela que divide os espíritos em intelectuais e meditativos, forçando-os a coexistir com igual força, o que produz cinismo voltado tanto contra o intelecto quanto contra a intuição. À acusação corrente de que o povo de Praga coopera com qualquer sistema de governo, o filósofo responde: “é uma cooperação oportunista, irônica, cínica, feita com uma reserva mental nunca percebida pelo potentado”. Esta mistura de cooperação e resistência se pode encontrar tanto no guarda quanto no camponês do conto “Diante da lei”, assim como em Gregor Samsa. Gregor é tão cooperativo com o explorador que põe do avesso toda a exploração. Tratado como inseto, Gregor se conforma mas, sem perder a condição humana, torna-se um gigantesco e nojento inseto, a escorrer gosma quando recebe nas costas a maçã do paraíso familiar. Ele se torna o discurso dos outros e por isso funda a própria insuportabilidade. A desobediência de Gregor Samsa ganha a forma contraditória de uma adesão ensandecida. O personagem desobedece por excesso de obediência. Ao submeter-se às forças que o alienam, dá-lhes vitória de tal modo radical que as desmascara e as anula.

Os interesses do regime capitalista — na nomenclatura de Flusser, do aparelho — exigem insetos apenas simbólicos. A metamorfose alienadora não pode destruir a mecânica da condição humana, não pode deletar os ritos formais da pessoa, embora a estes nada corresponda de vivo, original, profundo ou autêntico. Quando, num ato de terrorismo ingênuo, Gregor transforma-se no inseto, ele destrói as regras do jogo social porque as leva à última consequência. Até o momento da metamorfose, Gregor padecia de um câncer psicológico, social e existencial. Ao se transformar, “passou a ser o próprio câncer, liquidou-se como pessoa para, através desse ato de desespero, desobedecer e acusar”, como diagnostica Hélio Pellegrino. A devastadora metáfora do *Ungeziefer* lateja, por toda a história, como monumento de seis patas à inautenticidade do discurso. Franz Kafka não viu a invasão do seu país em 1939. Mas via bem, na Europa do entre-guerras, o crescimento continental do ódio aos judeus, bem como a impotência cada vez maior do indivíduo frente aos ditames absurdos do Estado e das leis. Vilém Flusser viu a invasão do seu país em 1939, fugindo logo em seguida. No Brasil, soube que, dos 40 mil judeus que viviam em Praga à época, 36 mil foram mortos nos campos de concentração, inclusive seu pai, Gustav Flusser, sua mãe e sua irmã.

Talvez se possa considerar a mensagem de Vilém Flusser tão prematura quanto a de Kafka: as suas ideias e o estilo com que as monta não encontram de imediato os melhores interlocutores.

## Referências

- Carone, Modesto (1983): “O parasita da família”. In: Kafka, Franz (1915-1924). *Essential Franz Kafka*. Seleção, tradução e comentários de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- Flusser, Vilém (1961): “Praga, a cidade de Kafka”. In: São Paulo, O Estado de São Paulo, 28 de outubro de 1961.
- Flusser, Vilém (1967): “Esperando por Kafka”. In: *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Comissão Estadual de Cultura.
- Guldin, Rainer / Krause, Gustavo Bernardo (2017): *O homem sem chão: a biografia de Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume.
- Hašek, Jaroslav (1921): *Aventuras do bravo soldado Švejk*. Tradução de Dalton Boechat. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- Kafka, Franz (1915): *Die Verwandlung*. Mit einem Kommentar von Vladimir Nabokov. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 2014.
- Kafka, Franz (1915): *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- Kafka, Franz (1915): *A metamorfose*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- Konder, Leandro (1979): *Kafka, vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Kundera, Milan (1986): “Em algum lugar do passado”. In: \_\_\_\_\_ (1986). *A arte do romance*. Tradução de Teresa Bulhões da Fonseca & Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- Pellegrino, Hélio (1968): “A honra de ser inseto”. In: Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 09/06/1968.