

METAMORFOSES

uma investigação sobre FRANZ KAFKA



© Jiří Votruba

KAROLINA WATROBA

CRÍTICA

TRECHO ANTECIPADO PARA DIVULGAÇÃO. VENDA PROIBIDA.

METAMORFOSES

uma investigação sobre FRANZ KAFKA

CRÍTICA

KAROLINA WATROBA

Tradução

Rafael Rocca

CRÍTICA

TRECHO ANTECIPADO PARA DIVULGAÇÃO. VENDA PROIBIDA.

Copyright © Karolina Watroba, 2024
Copyright © Editora Planeta do Brasil, 2024
Copyright da tradução © Rafael Rocca, 2024
Todos os direitos reservados.
Título original: *Metamorphoses: in Search of Franz Kafka*

Coordenação editorial: Sandra Espilotro
Preparação: Fernanda Guerriero Antunes
Revisão: Ana Maria Fiorini e Ligia Alves
Diagramação: Negrito Produção Editorial
Capa: Isabella Teixeira
Imagem de capa: Jiří Viotruba

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Angélica Ilacqua CRB-8/7057

Watroba, Karolina
Metamorfoses: uma investigação sobre Franz Kafka / Karolina Watroba; tradução
de Rafael Rocca. - São Paulo: Planeta do Brasil, 2024.
192 p.

ISBN 978-85-422-2869-4
Título original: *Metamorphoses: in Search of Franz Kafka*

1. Kafka, Franz, 1883-1924 - Crítica e interpretação I. Título II. Rocca, Rafael

24-3745

CDD 809

Índice para catálogo sistemático:

1. Kafka, Franz, 1883-1924 - Crítica e interpretação



Ao escolher este livro, você está apoiando o
manejo responsável das florestas do mundo

2024

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA PLANETA DO BRASIL LTDA.

Rua Bela Cintra, 986, 4º andar – Consolação

São Paulo – SP – CEP 01415-002

www.planetadelivros.com.br

faleconosco@editoraplaneta.com.br

TRECHO ANTECIPADO PARA DIVULGAÇÃO. VENDA PROIBIDA.

OXFORD

O Kafka inglês

Migrações

Uma noite, eu jantava com colegas e acabei conversando com uma professora visitante de História Medieval dos Estados Unidos, que me perguntou no que eu estava trabalhando. “Um livro sobre Franz Kafka”, eu respondi. Ela sabia quem ele era: um escritor fantasticamente influente, um judeu de língua alemã que viveu há cem anos em Praga, cuja língua predominante era o tcheco, autor de clássicos modernistas como *O processo*, *O castelo* e *A metamorfose*, muitas vezes descritos como livros atmosféricos e enigmáticos sobre burocratas inescrutáveis, tribunais misteriosos e protagonistas aprisionados chamados “Josef K.” ou simplesmente “K.”.

“Estou tentando compreender Kafka por meio das histórias de seus leitores”, expliquei à minha comensal. “Que fascinante”, respondeu. Ela tinha feito um curso sobre Kafka na faculdade e adorado a escrita dele. Havia, porém, algo que eu deveria explicar em meu livro, ela acrescentou de imediato: quão *engraçado* Kafka é. Ela achava que as pessoas o levavam muito a sério; perdem o humor satírico, sombrio e autodepreciativo dos judeus da Europa Central na virada do século XX. Aquela professora percebia isso porque fora criada assim: as famílias de seus pais eram de judeus da Europa Central que fugiram da perseguição nazista para os Estados Unidos. Na realidade, acrescentou ela com certa timidez, será que eu sabia que ela mesma era parente distante de Kafka? A cunhada

da sua bisavó era prima em segundo grau de Kafka – próxima o bastante para ter ido ao seu funeral há quase um século.

Lá estava eu, comendo risoto de cogumelos no refeitório de uma faculdade de Oxford, ao lado de uma mulher cujos parentes haviam assistido ao funeral de Kafka fazia cem anos. Raramente me senti mais próxima dele – e do misterioso mecanismo que é a afinidade cultural. Os livros têm o poder de nos emocionar e de nos unir de maneiras inesperadas. Para a minha companheira de jantar, as obras de Kafka capturavam e preservavam o humor torto que é central para a forma como ela pensava sobre a própria família – sua história e sua sobrevivência diante das grandes catástrofes do século XX. Para mim, Kafka rapidamente se tornava uma estranha obsessão.

A princípio parecia um interesse perfeitamente comum para uma estudiosa da literatura alemã. Afinal de contas, Kafka foi um dos escritores de língua alemã mais famosos de todos os tempos, se não o mais famoso. E, ainda assim, minha ligação com ele parecia especial. Eu não era judia, mas, se tivesse nascido na época dele, Kafka e eu teríamos sido compatriotas. Assim como Praga no século XIX e no início do século XX, minha cidade natal, Cracóvia, ficava no extremo norte do Império Austro-Húngaro. Eu nasci mais de cem anos depois dele, muito à frente da dissolução do Império Habsburgo – e, ainda assim, éramos como vizinhos: agora eu moro e trabalho em Oxford, bem ao lado da Biblioteca Bodleian, que abriga a maioria dos manuscritos remanescentes de Kafka. Na Inglaterra do pós-Brexit, com todo o papo sobre tornar a Inglaterra grande de novo, a hostilidade contra os imigrantes e etnias e grupos religiosos não dominantes, e tendo o governo tirado a prioridade do ensino de línguas e de culturas estrangeiras nas escolas e nas universidades, é difícil não ter a sensação de que nenhum de nós faz muito sentido aqui.

Este livro é a minha tentativa de extirpar essa sensação de uma vez por todas e mostrar como podemos escrever história cultural de modo a incluir em vez de excluir; como podemos priorizar as interações e as sobreposições entre culturas em vez de pintar um quadro de culturas separadas e trajetórias nacionais desconexas; e como podemos prestar atenção às maneiras pelas quais livros de tempos e de lugares distantes ganham vida nas mãos de leitores individuais. A forma como pensamos a história da literatura muda se começamos a pensar nos livros e em

seus autores como pertencentes a leitores, e não a nações – para além das fronteiras do espaço, do tempo e da língua.

Por um lado, isso me escusa de não começar estas páginas contando sobre o nascimento de Kafka no verão de 1883, em Praga. Cheguei a Praga num capítulo posterior, mas primeiro me deixe explicar por que razão não creio que possamos – ou devamos – pular direto para a vida de Kafka. No modelo de história literária que quero partilhar, que os estudiosos por vezes chamam de estudo da recepção, a leitura é sempre uma relação entre um livro e o seu leitor. O leitor deve primeiro refletir sobre a sua própria posição e a sua identidade; caso contrário, seus pressupostos não examinados e suas experiências anteriores – tanto de vida como de literatura – podem obscurecer sua relação com o livro. Por outro lado, isso não significa que a identidade do leitor seja um obstáculo para seu envolvimento com o livro. Como veremos várias vezes, e como já vimos pela minha companheira de jantar, uma avaliação séria da origem dos leitores – tanto literal como figurativamente – pode nos ajudar a ver com muito mais clareza por que e como os livros são importantes.

Começo por onde devo – bem onde estou, com uma fileira organizada de livros de Kafka disposta na estante atrás de mim: meus estudos em Oxford, quase dez anos depois de ter chegado aqui vinda de Cracóvia, uma cidade polonesa cerca de 400 quilômetros a leste de Praga.

Com toda a ansiedade de uma estudante e imigrante recém-formada, rapidamente enchi minha agenda com os eventos acadêmicos daquele mês de outubro. O maior deles foi realizado no Teatro Sheldonian, onde eu acabara de me matricular como aluna do primeiro ano de Literatura Alemã. Oxford celebrava a compra conjunta – com o Arquivo de Literatura Alemã em Marbach – de uma coleção de cartas e cartões-postais que Franz havia escrito à sua irmã favorita, Ottilie, conhecida como Ottila. Uma palestra acadêmica e uma leitura de *Kafka's Dick*, peça irreverente de Alan Bennett em que Kafka visita um casal de Yorkshire, acompanharam a exposição das cartas recém-adquiridas. Outros manuscritos de Kafka de propriedade da Biblioteca Bodleian também estavam em exibição: dois de seus três romances, *O desaparecido* (também conhecido como *América*) e *O castelo*, bem como *A metamorfose*, a história mais famosa de Kafka, que foi uma das minhas leituras obrigatórias naquele ano.

Andando sob a Ponte dos Suspiros em uma manhã fresca de outono, levando nas mãos meu exemplar de *A metamorfose*, a caminho de dar uma espiada naqueles preciosos manuscritos através de uma caixa de vidro em uma das maiores e mais antigas bibliotecas do mundo, eu tinha muitas perguntas. Como é que eu, uma adolescente polonesa apaixonada por livros e línguas estrangeiras, mas sem nenhum conhecido na Inglaterra, vim parar aqui? E o mais importante: como é que os manuscritos de alguns dos livros mais famosos do século XX, escritos por Kafka em alemão, em Praga, não muito longe do lugar de onde vim, e também sem nenhuma ligação óbvia com a Inglaterra, acabaram aqui? Em outras palavras: por que Oxford tinha tantos manuscritos de Kafka? E por que exatamente as pessoas despendiam tanta atenção – e dinheiro – em pedaços velhos de papel quando qualquer um que de fato quisesse lê-los poderia comprar uma edição moderna impecável? Essa reverência por objetos antigos que outrora pertenceram a alguém importante lembrava a devoção com que os crentes se aproximavam de relíquias religiosas, e, como eu tinha acabado de me revoltar contra a Igreja Católica, era impossível isso não me deixar pê da vida.

O que já estava claro na época, porém, era que a escrita de Kafka era realmente muito especial, diferente de tudo que eu já tinha lido antes. Sua força magnética – seu misterioso domínio sobre tantos leitores – ficou evidente quando vi o grande público reunido no Sheldonian. Gerações de acadêmicos e de críticos se esforçaram para responder o que torna Kafka único e, no entanto – como acontece com todos os grandes escritores –, não pareciam tê-la esgotado. Levei algum tempo, mas agora – uma década mais tarde e depois de muitas horas quebrando a cabeça, debruçada sobre os textos oníricos de Kafka sob as torres oníricas de Oxford – estou pronta para voltar a essa questão e àquele dia especial no Sheldonian.

Trancada fora da biblioteca

Com o passar dos anos, descobri que a melhor maneira de compreender um escritor é entender seus leitores. À medida que o centenário da morte de Kafka, em 1924, se aproxima, leitores de todo o mundo

recorrerão a seus livros ou os lerão pela primeira vez. Quero conhecê-los – e não apenas os acadêmicos. Quero encontrar livros, filmes e peças em várias línguas que atualizem Kafka para o século XXI, tal como Alan Bennett fez com *Kafka's Dick* na década de 1980. Quero escutar as pessoas em clubes de leitura discutindo seus textos, ler resenhas em blogs pessoais, visitar museus que contam a história de Kafka um século depois da sua morte e ler os bilhetes deixados por seus leitores em seu túmulo em Praga.

Elaborei esse plano no início de 2020. Contudo, todos sabemos o que veio a seguir: a pandemia global de covid-19. Por mais de um ano, eu não sairia de Oxford. Estou aqui, no mesmo lugar em que me vi pela primeira vez, pensando nos escritos de Kafka. Mas, numa reviravolta bastante kafkiana, quando decidi que era hora de ir à Bodleian examinar de perto os lendários manuscritos de Kafka pela primeira vez durante a minha década em Oxford, entramos num confinamento nacional. Os portões da biblioteca se fecharam. Não estou autorizada a entrar.

Felizmente, não vivo em nenhum dos contos apavorantes de Kafka, e 2020 logo nos ensina que podemos encontrar novas formas de acessar coisas que pareciam inacessíveis. No final de março, a Bodleian organiza um webinar sobre conservação de museus e os manuscritos de Kafka. Eu me inscrevo e logo me vejo sentada em frente ao meu notebook, apenas uma pessoa em uma plateia de algumas centenas de pessoas, olhando fotos em alta resolução dos manuscritos de Kafka e ouvindo Fiona McLees, a restauradora que está trabalhando nessas “peças de celebridade” – como ela os chama – nos últimos anos. Descobrimos que apenas duas ou três pessoas por ano têm acesso aos manuscritos e que, de fato, a biblioteca não recebe muitos pedidos para vê-los. Independentemente disso, os curadores têm um cuidado carinhoso com os manuscritos num esforço de preservar o papel frágil dos discretos cadernos *in-octavo* e *in-quarto* que Kafka costumava usar para escrever e outros maços de páginas manuscritas.

Ao ouvir McLees, fico impressionada com um ponto em particular: ela não sabe alemão e por isso não consegue ler os manuscritos; no entanto, a sua vida profissional é dedicada a garantir que esses documentos sobrevivam. Quão estranhamente apropriado para um escritor visto por muitos como o símbolo da inescrutabilidade literária, um escritor de

enigmas: a única pessoa cujo trabalho é olhar para os seus manuscritos literalmente não os consegue ler.

Em sua palestra, McLees cita longamente um artigo de Philip Larkin – aqui na condição de bibliotecário, não de poeta. Um dos termos de Larkin em que McLees está particularmente interessada é o “valor mágico” de um manuscrito. “Todos os manuscritos literários têm dois tipos de valor: o que pode ser chamado de valor mágico e o valor significativo”, disse Larkin num artigo apresentado ao Grupo de Manuscritos da Conferência Permanente de Bibliotecas Nacionais e Universitárias, em 1979. “O valor mágico é o mais antigo e universal: este é o papel em que [o escritor] escreveu, estas são as palavras tal como ele as escreveu, surgindo pela primeira vez com esta combinação milagrosa e particular.”

Como diz McLees: “Manusear os manuscritos tão intimamente nos dá uma noção – talvez imaginária – da pessoa que os produziu”. Parece nos aproximar do mistério da criação literária. Afinal, eu não estava tão longe quando pensei, vendo pela primeira vez os manuscritos de Kafka, que eram exibidos como relíquias religiosas. Há muito se discute que, no século XX, a arte se tornou uma forma de religião secular. Os leitores chegam a valorizar os manuscritos da mesma maneira que os católicos valorizam as relíquias dos santos. Decerto, a própria McLees não evita usar linguagem religiosa quando fala sobre os manuscritos. Ela descreve uma linha de costura partida em um dos cadernos de Kafka como uma “reliquia preciosa” e, embora admita que pode parecer “absurdo”, depois fala novamente de “reliquias”, “adoração” e “objetos sagrados”.

Andrew Motion glosou a teoria do valor de Larkin ao falar de uma “emoção primitiva e visceral” que se sente quando se é confrontado com um manuscrito produzido por um autor famoso. Mas Larkin – como McLees – não para por aí. Aqui, outro tipo de valor também está em jogo: o “valor significativo”, que é “de origem muito mais recente e significa o grau até o qual um manuscrito ajuda a ampliar nosso conhecimento e nossa compreensão sobre a vida e a obra de um escritor”, escreve Larkin. “Um manuscrito pode mostrar as supressões, as substituições, as mudanças em direção à forma final e ao significado final. Um caderno, simplesmente por ser uma sequência fixa de páginas, pode fornecer evidências cronológicas. Obras não publicadas, obras inacabadas, até mesmo anotações sobre obras não escritas, tudo isso contribui

para nosso conhecimento das intenções de um escritor; suas cartas e diários aumentam o que sabemos sobre a sua vida e as circunstâncias em que escreveu.” Kafka é um exemplo disso, como Malcolm Pasley, o editor-chefe da primeira edição crítica de seus escritos – baseada em um extenso estudo dos manuscritos –, demonstrou de forma memorável.

Os manuscritos de Kafka

O romance mais famoso de Kafka, *O processo*, conta a história enigmática de Josef K., um homem preso e processado por um tribunal enigmático por um crime cuja natureza nunca é esclarecida ao leitor – ou, ao que parece, nem mesmo para o próprio Josef K. Para Umberto Eco, *O processo* é um exemplo paradigmático de obra literária “aberta” – a que precisa ser construída por seus leitores tanto quanto por seu autor. Malcolm Pasley é um caso extremo de leitor ativo, um leitor que, por meio de seu trabalho editorial, influenciaria inúmeros leitores futuros. Em “*Der Process* de Kafka: o que o manuscrito pode nos dizer”, uma palestra proferida em Oxford em 1990, ele relatou seu estudo íntimo do manuscrito de *O processo* no final da década de 1980, quando ainda era guardado nas “entranhas mal iluminadas de um banco de Zurique”, onde teve de trabalhar “sob o olhar de sua dona” – Esther Hoffe, uma mulher que se viu na posse dos papéis de Kafka como resultado de um processo quase tão misterioso quanto o próprio *Der Process*. Ao contrário do português, a palavra alemã que dá título ao romance significa tanto “juízo” quanto “processo”. Essa é uma das grandes revelações feitas aos alunos de graduação quando estudam o romance no original: ela abre uma série de novos caminhos interpretativos, sugerindo que aquela não é apenas a história de um julgamento, mas também do processo de escrita em si, de contar histórias.

Pasley trabalhou muito para avolumar essa ideia. Examinando de perto as páginas individuais do manuscrito, não muito diferente de um investigador contratado por um tribunal desconhecido, ele foi capaz de reconstruir uma quantidade surpreendente de informações sobre o notoriamente complicado processo de escrita de Kafka. Kafka nunca terminou o trabalho em *O processo*, muito menos publicou o romance; tudo

o que ele deixou foram “cerca de 160 folhas soltas” (Pasley as contou), as quais não estavam organizadas em uma ordem determinada. Algumas delas formavam capítulos mais longos e coerentes; outras eram apenas as linhas iniciais de seções mais longas e inacabadas. Será que os editores da obra de Kafka – ou mesmo leitores individuais – teriam de decidir por si próprios em que ordem as colocariam? Na década de 1990, uma pequena editora germano-suíça elaborou uma edição não convencional do romance: dezesseis capítulos em maços soltos colocados em uma caixa, para serem organizados e reorganizados pelo próprio leitor.

O que interessou Pasley, porém, foi o fato de Kafka originalmente ter escrito *O processo* em uma série de cadernos e só mais tarde tê-los desmontado. “Por que ele fez isso? Enigma nº 1”, escreve Pasley. Examinando atentamente as folhas soltas, ele notou que quase todas elas tinham marcas-d’água e – o que é mais importante – que “a posição da marca-d’água variava de caderno para caderno e de livro para livro”. Essa descoberta e uma série de comparações cruzadas com outros manuscritos mantidos em Oxford permitiram a Pasley verificar que várias seções de *O processo* haviam sido escritas em cadernos contendo outros rascunhos. Kafka precisava desmontá-los para poder reunir todos os pedaços de seu romance num só lugar. Enigma nº 1 resolvido.

No entanto, havia o enigma nº 2: em que ordem Kafka escreveu as diferentes seções de *O processo* espalhadas por aqueles vários cadernos? Para responder a essa questão, Pasley decidiu examinar outra característica do manuscrito que estava ausente das edições impressas: o tamanho da caligrafia de Kafka, que “sofreu uma mudança marcante durante os cerca de cinco meses em que ele esteve envolvido com *Der Prozess*”. Era necessária uma nova contagem.

Pasley estabeleceu que, nos dois anos antes de Kafka começar a trabalhar em *O processo*, ele escrevia cerca de 200 palavras em média em cada página de seus cadernos, que tinham o tamanho padrão. Nos sete anos seguintes ao abandono do rascunho, porém, ele escrevia cerca de 350 palavras numa página do mesmo tamanho. Uma comparação com outros rascunhos da década em questão, mais fáceis de serem datados, confirmou que “a contração da escrita ocorreu de modo progressivo e linear”. Depois de um “passeio bastante doloroso pela matemática”, como ele disse, Pasley concluiu que Kafka escreveu a maior parte do

manuscrito nos primeiros dois meses de trabalho no rascunho – e depois empacou.

“Evidentemente não era apenas o *Processo* de Josef K. que estava indo mal: ‘o *processo*’ de Franz Kafka” – seu processo de escrita – “também enfrentava sérios problemas”, diz Pasley. Kafka, contudo, habituado a se atormentar com rascunhos inacabados, parece ter previsto esse imprevisto. Ele decidiu começar por escrever as sequências de abertura e de encerramento do romance – a prisão e a morte de Josef K. Esta foi a descoberta mais significativa que Pasley fez: analisando o papel com marca-d’água e o número de palavras por página, ele conseguiu provar que aqueles dois trechos foram escritos um após o outro.

E assim, escreve Pasley, “o *processo* no qual Josef K. está envolvido e o processo de sua invenção e escritura parecem misteriosamente interligados”. Ele cita a passagem final do romance, na qual Josef K. se pergunta: “será que podem dizer de mim que no início do processo eu quis terminá-lo e agora, no seu fim, quero reiniciá-lo?” [p. 225]. Mas, no original alemão, conforme demonstrou a pesquisa meticulosa de Pasley, essa frase também descreve o processo de escrita de Kafka. Ele escreveu o final do romance quando estava começando a trabalhar nele – e, uma vez que essa conclusão foi posta no papel, era hora de voltar ao início da trama. Essas são as deliciosas descobertas que os manuscritos podem produzir: um exemplo perfeito de seu valor significativo.

Precioso como um papiro

No webinar sobre os manuscritos de Kafka, Fiona McLees acrescenta um terceiro tipo de valor ao esquema de Larkin: o valor material. Ele pode ser difícil de engolir para os leitores que gostam de pensar nas obras de Kafka como arte pura e transcendente, cujo valor não pode ser medido em dinheiro. Mas o fato é que seus manuscritos – mesmo cartões-postais ou pequenas notas manuscritas – rendem enormes somas em leilões. Em 1988, o Arquivo de Literatura Alemã em Marbach supostamente pagou quase US\$ 2 milhões pelo manuscrito de *O processo*, uma quantia que o *The New York Times* identificou na época como “o preço mais alto já pago por um manuscrito moderno”. Uma metáfora

mercantil surge na palestra de McLees: ela menciona repetidamente “*stakeholders*”, ou “partes interessadas”, ao falar sobre as pessoas que investem sua energia nos manuscritos, e ao mesmo tempo que faz isso pede desculpas por usar o termo.

Mas talvez seja de esperar: normalmente discorremos sobre valores nesses termos – acabei de falar em pessoas que *investiram* nos manuscritos –, e a mesma coisa fez Kafka. Por exemplo, a palavra alemã para culpa – “Schuld” – também significa dívida, inclusive no sentido literal, monetário. Em *A metamorfose*, Gregor Samsa pensa com apreensão na “Schuld” de seu pai, que ele tenta ajudar a liquidar fazendo horas extras; o contexto imediato sugere que está em jogo uma dívida monetária, mas, no contexto da história como um todo, é justo afirmar que um sentimento de culpa metafísica mal definida também afeta Gregor e seu relacionamento tenso com a família.

Ao mesmo tempo, Kafka não tratou seus manuscritos como objetos com valor material, mas sim como rascunhos de trabalho, conforme McLees deixa claro. Ela gosta do que disse o biógrafo de Kafka, Reiner Stach: “Nenhum autor do início do século XX – muito menos o próprio Kafka – poderia ter imaginado que seu legado escrito seria em breve medido, fotografado e descrito como se fosse um conjunto de rolos de papiro retirados de uma câmara funerária egípcia”. Na verdade, ele não parecia achar que deveriam sobreviver.

Fato famoso, Kafka pediu a seu amigo mais próximo, Max Brod, que queimasse seus manuscritos depois de sua morte, mas Brod desconsiderou esse pedido e publicou os escritos de Kafka postumamente. No entanto, a verdade pode ser mais complicada. Kafka sabia que Brod era seu maior defensor, sempre entusiasmado com a sua escrita e tentando persuadi-lo a publicar mais, providenciando a publicação dessa ou daquela história aqui e ali, agarrando-se a cada fragmento de texto que Kafka lhe dava. E tudo isso apesar de Brod ser ele mesmo um escritor, na verdade bem mais conhecido e mais bem-sucedido do que Kafka naquela altura, o que reforça sua dedicação altruísta ao legado do amigo. Após a morte de Kafka, Brod afirmou que este deve ter percebido que nunca seria capaz de queimar aqueles manuscritos: ao lhe pedir, entre todas as pessoas, que realizasse seu suposto desejo, Kafka, na realidade, garantiu sua sobrevivência. Brod acabou entrando para a

história principalmente como o leitor mais importante de Kafka, e não como um escritor por mérito próprio.

Ele guardou os manuscritos de seu amigo enquanto fugia às pressas de Praga para a Palestina no último trem antes de os nazistas fecharem a fronteira tcheca em 1939. Os oitenta anos seguintes veriam vários maços desses preciosos papéis se deslocarem entre Israel, Alemanha, Suíça – e Inglaterra. A história dos manuscritos “poderia ser tema de um romance ou filme de aventura inteiro”, escreve o germanista Osman Durrani. Ao escutar McLees, penso no curioso capítulo da história que levou a parte mais substancial dos manuscritos para Oxford.

Em 1960, um jovem aristocrata britânico – nascido na Índia durante o rajado britânico, então bolsista de Alemão no Magdalen College – descobriu por meio de um dos seus alunos de graduação que o sobrinho-neto de Kafka cursava Direito em outra faculdade de Oxford. O germanista em questão não era outro senão Malcolm Pasley, que em breve seria o estudioso e editor dos manuscritos de Kafka mais famoso do mundo. Houve mais descobertas: a mãe do estudante, Marianne Steiner, morava em Londres, e ela e os outros poucos parentes sobreviventes de Kafka eram os proprietários legais da maioria de seus manuscritos, embora tenha sido Brod quem os conservara consigo por muitos anos. Na verdade, ele havia colocado grande parte deles em um cofre de um banco suíço alguns anos antes, temendo por sua segurança em Israel durante a crise do Canal de Suez. Os herdeiros de Kafka concordaram com a sugestão de Pasley, a de que os manuscritos fossem transferidos de Zurique para Oxford e depositados na Biblioteca Bodleian. Outros documentos logo surgiram de outras fontes. Desde então, alguns passaram para a posse da biblioteca e outros são de propriedade conjunta da Bodleian e dos filhos de uma das irmãs de Kafka.

Em 1961, os principais manuscritos chegaram. Mas como, exatamente? De acordo com o que Pasley escreveria no primeiro artigo que listava todos esses textos para outros estudiosos interessados, “a chegada um tanto inesperada a este país desses notáveis documentos” foi precedida de “uma série de vicissitudes e peregrinações nada inapropriadas”. Ele não especificou seu próprio papel nisso, que não se limitou a conversar com os herdeiros de Kafka. Pasley trouxe pessoalmente os manuscritos para Oxford, em seu próprio carro. Como mais tarde Jim Reed, um

de seus colegas em Oxford, se recordaria, “a sua viagem se tornou uma lenda entre os estudiosos da língua alemã”.

Durante uma viagem de esquí pelos Alpes, Pasley recebeu a notícia de que os últimos obstáculos burocráticos haviam sido vencidos e os manuscritos estavam prontos para serem coletados em Zurique. Ele empacotou os esquis, comprou uma mala extra, foi até o banco (“a chegada do inverno e o confronto com os funcionários tinham ecos atmosféricos de *O castelo* e de *O processo* de Kafka”, comentou Reed), fez um seguro em uma agência de viagens na mesma rua, entrou em seu pequeno Fiat (considerando que um dos manuscritos que ele transportou foi *A metamorfose*, é uma pena que não tenha sido um Volkswagen Beetle [“Volskwagen Besouro”, nome internacional do Fusca], como Reed apontou) e foi embora.

Kevin Hilliard, outro colega de Pasley em Oxford, perguntou-se como “esse cavalheiro-modelo entendia a mente de um dos escritores mais idiossincráticos e radicais do século XX melhor do que qualquer outra pessoa em seu tempo”. A mesma dúvida paira em um artigo sobre Pasley intitulado “Meio-irmão de Kafka”, escrito por um repórter do jornal alemão *Die Zeit* que visitou Pasley em sua casa no norte de Oxford em 1992. Naquela época, Pasley havia se tornado membro da Academia Britânica e herdado o título de baronete de seu pai. Este é o mistério da afinidade cultural: por meio da leitura, podemos habitar pela imaginação mundos muito diferentes do nosso. Ao traçar a história de investimentos extraordinários – tanto reais quanto metafóricos – nos manuscritos de Kafka que seus leitores fizeram ao longo do último século através das fronteiras de língua, nacionalidade, história e classe, podemos começar a apreciar quão inadequadas são as histórias literárias tradicionais quando se recusam a seguir os textos atravessando essas fronteiras.

Também podemos começar a entender melhor que o significado dos livros muitas vezes está nas razões pelas quais os leitores os consideram pessoalmente significativos. Matriculei-me no Magdalen College exato meio século depois da chegada dos manuscritos a Oxford, embora não soubesse disso à época. Não conheci Pasley: ele se aposentou da docência em 1986 e morreu em 2004, depois de anos padecendo de esclerose múltipla. No entanto, sinto sua presença, pelo menos editorial, toda vez que abro minha edição de *O processo* ou *A metamorfose*. Pasley liderou

a equipe editorial que trabalhou na edição crítica padrão das obras de Kafka. Mas, embora eu tenha muita admiração por esses dois clássicos, sempre me senti especialmente atraída pelo romance menos conhecido de Kafka, *O desaparecido*, a enigmática história de Karl, um adolescente imigrante do Leste Europeu que viaja sozinho para os Estados Unidos e tem de se orientar nesse novo país. No mundo de Kafka, há espaço para todos os tipos de personagens – e de leitores.

Leitura pandêmica

À medida que a pandemia do coronavírus se espalhava pelo mundo, um texto em particular parecia ganhar destaque: *Die Verwandlung* – ou, como é conhecido no mundo lusófono, *A metamorfose*. Talvez seja só porque a história de Gregor Samsa, um caixeiro-viajante que “certa manhã [...] acordou de sonhos intranquilos” apenas para se descobrir “metamorfoseado”, ali mesmo, em sua cama, em algum tipo de “inseto monstruoso”, escrita em 1912 e publicada em 1915, é o conto mais lido de Kafka. No entanto, penso que há algo a mais: a metáfora violenta de uma pessoa aparentemente comum se transformando num inseto monstruoso que agora tem de ser confinado ao seu próprio quarto parece ressoar tanto com a pandemia como com o Brexit, a outra crise que assolava a Grã-Bretanha à época, embora de maneiras diferentes.

É assim que eu teria contado o enredo de *A metamorfose* antes de 2020: um dia, Gregor Samsa acorda no corpo de um “*ungeheures Ungeziefer*”. O termo “*Ungeziefer*” designava inicialmente animais considerados “impuros” e, portanto, inadequados para sacrifícios religiosos, e mais tarde insetos ou roedores; também era usado como um insulto. “*Ungeheuer*” tem o mesmo prefixo negativo e significa “gigantesco” ou, em alemão medieval, “inquietante”. É difícil imaginar como seria exatamente esse “inseto monstruoso”, embora a descrição deixe claro que se trata de algum tipo de inseto; mas a curiosa falta de especificidade da locução “*ungeheures Ungeziefer*” pode encorajar os leitores a tratar essa criatura, em vez disso, como um símbolo ou uma metáfora. O próprio Gregor não passa muito tempo contemplando a sua estranha transformação, nem a sua família, embora fiquem chocados. Todos

eles se concentram nos desafios práticos impostos pela transformação de Gregor. Ele consegue se mover? (Primeiro com dificuldade, depois com mais conforto, à medida que aprende a controlar seu novo corpo.) Ele consegue falar? (Na verdade não: sua voz está irreconhecível, e ele logo para de tentar se comunicar dessa forma.) Ele consegue ir trabalhar? (Apesar de uma esperança no início de ainda conseguir pegar o trem matinal, ele desiste depois de uma visita desastrosa do gerente de seu escritório.) O que ele consegue comer? (Comida fresca não tem um gosto bom, mas ele gosta de todo tipo de resto meio podre.) Como suportar olhar para ele? (Gregor começa a se esconder debaixo do sofá quando outras pessoas entram em seu quarto para poupá-las desse dilema.) Qual a melhor forma de arrumar seu quarto agora que ele é um inseto monstruoso? (Aqui, os desejos de Gregor vão contra os desígnios de sua irmã Grete; quando ela tenta remover todos os seus móveis e pertences, aparentemente a fim de lhe fornecer mais espaço para que rasteje, Gregor fica perturbado.)

Embora Grete, pelo menos de início, cuide do irmão, sua mãe frágil e doente geralmente se mantém afastada, e seu pai idoso e fraco o espeta com a bengala para forçá-lo a voltar a seu quarto. Lentamente, contudo, a família também passa por uma transformação. Por um lado, o pai arranja um emprego, embora durante anos Gregor tenha acreditado que estivera doente e, por isso, trabalhado arduamente para sustentar toda a família. Ele também parece ficar mais forte: após o incidente com a bengala, Gregor torna a sair do quarto, porém o sr. Samsa atira maças nele, ferindo o filho gravemente com uma delas. Grete, por sua vez, também se torna mais independente e começa a negligenciar o irmão. Uma noite, ela toca violino – atividade que Gregor sempre apoiou – para os três grotescos inquilinos que a família acolhe. Quando Gregor sai de seu quarto a fim de se aproximar de Grete e de sua música, os inquilinos o notam e abandonam o apartamento indignados. É aí que Grete decide que todos já estão fartos: a família deve se livrar dele – ou melhor, daquilo (no manuscrito, Kafka riscou o pronome masculino e substituiu-o pelo desumano “aquilo”). Gregor sente vergonha e morre de madrugada, deixando a família aliviada e feliz, cheia de esperança no futuro.

Quando reli a história em 2020, porém, vários detalhes novos chamaram a minha atenção. Gregor Samsa acorda trancado no seu quarto

– “um pouco pequeno demais” – numa casa em frente a um hospital, um mostruário de tecidos sobre a mesa, os quais costuma vender todos os dias como caixeiro-viajante: “Entra dia, sai dia”. Mas algo tinha acontecido com o seu corpo durante a noite; alguma coisa estava errada. Gregor pensa em anunciar “que está doente”, mas está mesmo? Ele acha que não. Porém sua voz, então, soa esquisita porque há nela algum “pipilar” estranho, como se viesse “de baixo”; deve ser o início de um “resfriado” – fácil de pegar quando se viaja e se conhecem pessoas novas o tempo todo. Gregor tosse para tentar limpar a garganta. Luta para levantar o corpo e sair da cama; então, fica imóvel por mais um tempo, “com a respiração fraca”.

Gregor sabe que é provável que perca o emprego por causa de tudo isso – embora “o que ele estava vivendo” também possa “acontecer com o senhor chefe”. No entanto, a firma para a qual Samsa trabalha é rigorosa: “época para não fazer nenhum negócio não existe, senhor Samsa, não pode existir”, dizem-lhe. Gregor teme que perder o emprego possa colocar em risco o sustento de toda a sua família. Seus pais são vulneráveis: o pai é idoso e obeso; a mãe tem asma e muitas vezes sente dificuldade para respirar. Tentando convencer o gerente a mantê-lo no emprego, Gregor tenta voltar à ideia de que está doente – sim, está se sentindo mal há alguns dias: “Mas sempre se pensa que se vai superar a doença sem ficar em casa”. Sua voz, porém, está tão deformada que se torna ininteligível; por isso, a família de Gregor chama um médico. Ele deve estar realmente muito doente; ninguém ousa entrar em seu quarto. Na casa dos Samsa, “ocorreu uma grande desgraça”.

A vida de Gregor está totalmente perturbada. Ele é tratado como um “paciente grave” e seu quarto é trancado com cuidado, de modo que seu único vislumbre do mundo exterior é através das janelas. Em pouco tempo ele literalmente está subindo pelas paredes. Quando sua irmã Grete entra duas vezes ao dia para limpar o quarto, ela primeiro corre para abrir as janelas e ventilar o espaço. Os pais de Gregor não o visitam em seu quarto há duas semanas, e ele teme que o ver possa deixar a mãe doente, até mesmo causar a morte dela; suas dificuldades respiratórias aumentam. A certa altura, ela passa a “tossir, em som surdo, na mão espalmada”, mas a família ainda espera em breve ver “uma pequena melhora” no estado de Gregor.