

Nas garras de Praga

Modesto Carone

Professor da Universidade Estadual de Campinas

Resumo

Praga não aparece na ficção de Kafka através dos nomes de ruas, praças ou monumentos. As marcas das garras dessa cidade são bem mais profundas.

Palavras-chave

Literatura e cidade; ficção moderna; Franz Kafka.

Abstract

Prague doesn't appear in Kafka's fiction through the names of streets, squares or monuments. The signs of this city's claws are even deeper.

Keywords

Literature and city; modern fiction; Franz Kafka.

Existe um mapa que serve de guia para a Praga de Kafka. Nele estão assinalados com precisão os quinze lugares onde morou e escreveu e outros dezenove que vão do portal barroco da casa natal no centro da cidade até o cemitério judaico em que está enterrado com os pais num bairro distante. Entre o ponto de partida e o túmulo é possível descobrir, entre outras coisas, o prédio em que o escritor aprendeu, aos dois anos de idade, a língua tcheca com uma governanta, os lugares onde fez o primário, o liceu e a Faculdade de Direito em língua alemã e as casas que viram o nascimento de *O processo*, *O castelo*, dos contos, novelas e cartas, além do clube de leitura, da sede dos anarquistas e de pelo menos três cafés que freqüentou com os amigos interessados em filosofia e literatura.

Não faltam também as indicações sobre o salão de Berta Fanta (na praça mais extraordinária de Praga), do qual foi *habitué* em 1910-11 para ouvir as preleções de Albert Einstein, nem sobre o local das firmas em que trabalhou até se aposentar como jurista especializado em seguros contra acidentes de trabalho – sem falar de uma escola de remo e natação à beira do rio Moldava onde tinha um barco e da quadra da ilha Sofia em que jogava tênis.

Apesar de tudo, não há comparação possível com a relação que se estabeleceu entre Dublin e Joyce ou entre o Rio de Janeiro e Machado de Assis. Ao contrário do que acontece nas narrativas destes escritores, não aparece na ficção de Kafka nenhuma menção aos nomes de ruas, becos, praças, jardins, monu-

mentos ou igrejas da cidade. É verdade, por outro lado, que de vários pontos de Praga pode ser avistado o Castelo iluminado em cores até tarde da noite como um Xanadu boêmio que, visto pelo ângulo do romance kafkiano, tem um aspecto sinistro, mas olhado como cartão-postal pode virar *kitsch*. Ainda assim há quem afirme que o modelo para o castelo de Kafka não é este e se de fato ele deriva de uma realidade imediata sua localização tem de ser no campo. De qualquer modo, a semelhança existe e a experiência daquele que sai da cidade velha para chegar à parte baixa pela ponte de Carlos e depois começa a subir a ladeira calçada de pedras vendo o castelo surgir e desaparecer a cada curva é (conforme o caso) a de recompor através de sugestões sucessivas os passos do agrimensor K. no primeiro capítulo de *O castelo*. Nessa mesma linha de cogitação não escapa ao observador que a vista da janela do quarto onde Kafka escreveu este *Fausto* do século XX, na esquina da Rua Paris com o anel da Cidade Velha, abre para a maciça presença da torre do relógio medieval, para uma igreja barroca e para as agulhas da catedral que do alto da colina dominam as muralhas do burgo até hoje ocupado pela administração do Estado.

Não é menos expressiva a proximidade entre os cenários de *O processo*, as vias de comunicação urbana e um tipo de arquitetura remanescente da antiga capital do reino. As cidades em geral destacam o espaço interno do externo separando casas, ruas, avenidas, praças e bairros. Mas no miolo de Praga, o espaço aberto está ligado ao ambiente privado por inúmeras “passagens internas” (em alemão, *Durchhaeusern*), que levam o cidadão, debaixo de abóbadas, de uma rua a um pátio, a um labirinto ou a outra rua pelo interior das residências. Esse traçado não deve ser equiparado sem especificações às galerias pelas quais o *flâneur* baudelairiano de Benjamin passeava sob o olhar das mercadorias que o espiavam das vitrines como armadilhas de consumo e modernidade. As passagens internas de Praga

sugerem, antes, os vasos comunicantes que articulam o convívio da cidade ancestral com a metrópole, e do ponto de vista utilitário elas podem oferecer ao passante um itinerário alternativo onde são plausíveis algumas considerações históricas. Dessa topografia pouco comum, que na terra de Kafka é habitual, parece tirar proveito estético a trama espacial do grande romance kafkiano. Assim, o tribunal que persegue Josef K. tem acesso a qualquer domínio público ou particular, podendo invadir a moradia do herói, emergir sem aviso na sala dos fundos de uma casa de cômodos do subúrbio, deslocar os cartórios judiciais para sótãos imundos, estar representado na água-furtada de um pintor de paisagens e magistrados e fazer baixar a condenação sobre o acusado numa catedral gótica mergulhada no escuro. Um passo adiante, vale a pena recordar que o herói ou anti-herói desta obra-fragmento é executado por dois carrascos vestidos de cartola numa pedreira fora da cidade com uma faca de açougueiro, que eles giram duas vezes no coração do réu, que não sabe por que nem por quem foi processado, mas que nem por isso deixa de morrer como um cão.

Insistindo mais um pouco, também os apartamentos de Praga podem ser *diferentes*, uma vez que não é sempre que neles se vêem corredores isolando os aposentos, como seria de esperar, ou seja: é muito comum que um espaço *entre* no outro, como acontece no domicílio classe média da família Samsa, em *A metamorfose*, no qual o quarto de Gregor, através de três portas, põe o inseto rejeitado em contato direto – sob o mesmo teto – com o quarto dos pais, com o da irmã e com a sala de jantar até então calma e recatada.

Num ensaio clássico sobre o escritor, Walter Benjamin afirma que em Kafka as deformações são precisas; não é para menos. Nessa direção, talvez não seja um impulso de fantasia imaginar que a estrutura interna da cidade e sua posição de posto avançado do velho império habsburguês na confluência dos caminhos cruzados da Europa têm algo a ver com

a maneira literária que se manifestou na Escola de Praga em fins do século XIX e começo deste — da qual, aliás, Kafka poderia ser representante já aos vinte anos se uma originalidade de pertinaz não o tivesse mais tarde impedido de fazê-lo.

Seja como for, não é razoável assimilar sem cautela a escrita e os temas kafkianos à cadência intimista do primeiro Rilke (que por sinal falava de um “espaço interno do mundo” — *Weltinnenraum*), aos transbordamentos de Werfel, à mística de Meyrinck ou ao erotismo *art nouveau* de Brod. Por menos que pareça — a idéia vem de uma comparação feita por Roberto Schwarz —, Kafka está mais próximo do *Bravo soldado Schweik* do tcheco Hacek do que dos esforços estetizantes dos seus companheiros de geração. Ao invés destes, que buscavam superar o beco-sem-saída do alemão cartorial da classe dirigente através de uma inventividade verbal postíça, o autor da *Carta ao pai* foi pelo caminho inverso, assumindo a linguagem desvitalizada da burocracia como instrumento inesperado de criação literária.

Klaus Wagenbach descreveu o idioma germânico praticado em Praga como uma língua de cerimônia subvencionada pelo Estado — e foi dele que saiu, como pão do forno, o famoso *protocolo* kafkiano. Pois era justamente aquele tipo de esclerose lingüística que vinha facilitar o exame à distância de cada palavra (coisa que talvez um dialeto não permitisse), circunstância que transparece no recuo narrativo, no rigor vocabular e na sintaxe empertigada de Kafka, principalmente a partir de *O veredicto* (1912), ponto de inflexão de sua obra.

Falando de outro modo, é como se a Dupla Monarquia, já agonizante, estivesse dando o melhor de si para compensar a derrocada que se ia consumir logo depois em Sarajevo. Mas havia outros motivos para essa desforra intelectual — um dos que contam foi a emancipação dos judeus na metade do século XIX. Os avós de Kafka pertenceram

completamente ao mundo dos guetos, mas o mesmo não aconteceu com o pai Hermann, que se impôs como comerciante e *self-made man* implacável, capaz inclusive de infernar o filho com comparações supostamente desabonadoras, segundo consta na *Carta ao pai*. A outra face da moeda é que tanto Franz (homenagem ao imperador Franz Josef) como os seus amigos mais ilustrados receberam o benefício da emancipação política (relativa e sujeita a graves retrocessos) e da acumulação material alcançada pelos pais. Isso possibilitou que eles se voltassem para as artes e o pensamento com rebeldia, ardor e maior ou menor grau de talento, buscando quem sabe recuperar a espiritualidade dos avós por uma via secularizada: não surpreende que quase todos tivessem simpatia pelo povo tcheco explorado e pelas posições políticas de esquerda.

Evidentemente todo esse trançado corre paralelo à tensão entre as três culturas — alemã, tcheca e judaica — que conviviam e colidiam umas com as outras em Praga. Transformada de periferia dos Habsburgos em capital do reino, ela foi até o fim do século XIX (Kafka é de 1883) uma cidade mais alemã do que tcheca, mas antes ainda da Primeira Guerra Mundial, que selou o fim da monarquia do Danúbio, Praga já era predominantemente tcheca, o que se consolidou de uma vez na República de Masarik.

Embora oficial, a língua alemã era o veículo de uma minoria, tanto a da classe governamental quanto da parte abastada da comunidade judaica, que a adotou depois de atraída pela ascensão social, o que a tornava alvo dramático da hostilidade, potenciada pelo anti-semitismo, da maioria tcheca e dos próprios alemães. Sob títulos diferentes Kafka nunca deixou de definir a si mesmo como alguém que pertencia a esse triângulo das Bermudas centro-europeu: à minoria alemã pela cultura e pela língua em que escrevia, à população tcheca cujas aspirações legítimas apoiava e aos judeus com quem mantinha os laços de origem. No primeiro capítulo de *O*

processo, Josef K. fica perplexo ao constatar que entre os representantes do tribunal incumbidos de detê-lo — o que afinal não acontece, porque ele fica solto até o fim do livro — figuram três funcionários do banco onde trabalha: Kullich, nome tcheco, Rabensteiner, nome judeu, e Kaminer, nome alemão. A alusão é sibilina, mas está lá; como se sabe, Kafka impediu, na sua obra, qualquer identificação fácil com a realidade histórica.

Voltando a Praga, uma das suas experiências mais desnorteantes é que a heterogeneidade das culturas que ela abrigava acabou por torná-la um lugar de *desabrigados* (em alemão, *Heimatlose*, cifra riliana), onde, no limite, ninguém conseguia garantir para si mesmo um lar definido e muito menos definitivo. Para quem fazia literatura em língua alemã no país dos tchecos, a sensação de desenraizamento correspondia taco a taco à realidade: Franz Werfel afirmava que Praga não tinha realidade e Paul Kornfeld a descreveu como um hospício metafísico. A tradução idealizada desse estado de coisas foi, durante muito tempo, a fórmula “Praga mágica”, que ninguém menos que Thomas Mann usou ao definir a cidade como a mais mágica do mundo. Mas a leitura a contrapelo dos paradoxos que marcavam a capital da Boêmia e mais tarde da Tcheco-Eslôvquia ficou a cargo de exilados como Malte Laurids Brigge e dos personagens-forasteiros de Kafka, fossem eles Karl Rossmann, Gregor Samsa, Josef K. ou K.

Exílio e expulsão são experiências que se complementam. Num de seus aforismos praguenses, Kornfeld dispara que a porta pela qual o homem foi expulso do Paraíso dava para uma delegacia de polícia. A imagem revive a contigüidade de espaços incompatíveis em termos de repressão social, embora o que veio depois tenha sido muito, muito pior. Em última análise, o desterramento da literatura alemã de Praga foi vivido de maneira irreparavelmente dolorosa pela última geração de judeus que escaparam à fúria cega do nazismo, mas não ao horror de saber que sua

cidade chegou a ser pensada como sede do hediondo museu da raça extinta.

Não espanta, portanto, que nas invenções de Kafka o narrador de *O processo*, depois de apresentar a seco a macabra execução de Josef K., feche o romance declarando que “era como se a vergonha devesse sobreviver a ele”. É pertinente lembrar que a obra foi escrita entre agosto de 1914 e janeiro de 1915, editada em 1925 por Max Brod, caçada pelos nazistas e posta no ostracismo pela estética oficial stalinista. Ela no entanto resistiu, e a história da prosa universal lhe assegurou a posteridade: na Alemanha do pós-Segunda Guerra o seu teor de verdade foi imediatamente reconhecido diante da brutalidade inconcebível dos fatos recentes e agora faz muito tempo que ela consta das leituras obrigatórias de qualquer cidadão civilizado — seja onde for.

Mas como eram as relações pessoais de Kafka com Praga? É raro que um escritor passe praticamente a vida inteira em alguns quilômetros quadrados de uma cidade, como foi o caso do maior artista literário da língua alemã neste século. É conhecido que Kafka podia ler a história desse lugar a partir das velhas paredes dos prédios que ele conhecia na palma da mão. Mas o comportamento afetivo profundo passava por outros caminhos que não os do conhecimento factual e é possível que encontrasse sua expressão mais complexa e matizada no ódio-amor (em alemão, *Hassliebe*) que o ligava àquele pedaço do “coração da Europa”. No conto “O brasão da cidade” fala-se da nostalgia pelo dia profetizado em que a cidade será destruída por um punho gigantesco com cinco golpes em rápida sucessão; por isso no brasão dela figura um punho.

A associação com Praga no plano subjetivo não é forçada e remete a analogias materiais contundentes. Nas suas memórias, Willy Haas afirma que “sem dúvida Kafka disse tudo que nós [escritores alemães da cidade] tínhamos para dizer e não dissemos, não pudemos dizer (...). Não posso imaginar como um homem

possa compreendê-lo se não nasceu na Praga dos anos 1880-90". A forma literária criada por Kafka generalizou a experiência que ele internalizou para torná-la inteligível em toda a parte, sem dispensar indícios e vestígios relevantes. Mas mesmo sob o aspecto estritamente individual, o escritor não perdeu a oportunidade para exprimir o que sentia pela cidade natal que conservou o portal da casa onde ele nasceu e ali fixou uma placa comemorativa. A frase

que resume esse sentimento é famosa: *Praga laesst nicht los. Das Muetterchen hat Krallen* (Praga não solta. A velhinha tem garras). Dificilmente a obra de Kafka teria sido o que foi sem as feridas que ele recebeu dessa bela cidade.

Publicado originalmente na *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 jan. 1993, caderno "Mais!", p. 4-5.

Uma poética da fronteira

Jacques Leenhardt

Professor da École de Hautes Études

It is manifest that men possess nothing deserving the name of literature until they begin to build cities.

Robert Vaughan, *The age of great cities*, 1843

Resumo

Sem minimizar a importância simbólica da cidade como centro, trata-se aqui de estudar a emergência na cultura de um outro mito urbano, este centrífugo: o mito da fronteira, da zona periférica. Um novo sentimento do urbano descobre e privilegia fronteiras internas, passagens. Representação e discurso procuram dar equivalentes visuais ou narrativos dessa nova experiência espaço-temporal.

Palavras-chave

Cidade; cultura; discurso; representação.

Abstract

The author here studies the emergency of another, centrifugal, urban myth in culture, the border myth, of peripheral zone, without reducing the symbolic value of the city as a center. A new feeling of urban discovers and privileges the inner borders, passageways. Representation and discourse try to find visual or narrative equivalents of this new experience of space and time.

Keywords

City; culture; discourse; representation.

Wittgenstein comparava a linguagem a uma cidade antiga:

Um labirinto de ruelas e de pequenas praças, de velhas e novas casas, e de habitações ampliadas em épocas mais recentes, sendo o todo circundado por uma quantidade de numerosos bairros de ruas retílineas ladeadas de casas uniformes.

Estudando a linguagem, utilizava esta metáfora para marcar sua heterogeneidade, a qual, por sua vez, sublinhava a historicidade e a multifuncionalidade da língua tal como estava inscrita em seu tecido. A linguagem, como a cidade, é um tecido, uma textura.

Hoje consideramos a questão de outro ponto de vista, não mais interrogando a linguagem através da metáfora da cidade, mas a cidade como sistema de comunicação. Wittgenstein pensava nas cidades antigas enquanto rede espacial; nós pensamos nas cidades modernas enquanto rede de comunicação. A particularidade da rede espacial consiste em concentrar substâncias históricas, biológicas e culturais múltiplas e diversas na forma e na origem, na idade e na função. A cidade era uma superfície sobre a qual, como em um palimpsesto, estava escrita a história. Deste ponto de vista, o mito de Paris é exemplar.

Roma, diz-se, mas também Paris, não foram feitas em um dia; porém, se o tempo é essencial para a constituição desses meios urbanos quintessenciais, é pelo fato de have-