

Recalque e representação em *O veredito* de Franz Kafka: para uma poética do expressionismo clássico

Repression and representation in Franz Kafka's *The judgment*: towards a poetics of classical expressionism

Martín I. Koval*

Resumo: Este artigo analisa *O veredito* (1912), de Franz Kafka, como o momento de inflexão [Durchbruch] na consolidação do seu estilo narrativo. Por meio de uma comparação com o esboço anterior, *O mundo urbano* (1911), evidencia-se como Kafka abandona o narrador autorial e realista em prol de uma rigorosa narrativa de perspectiva única (ou, em termos mais precisos, focalização interna). Presos à mente do protagonista Georg Bendemann, os leitores experienciam a distorção da realidade externa provocada por seus processos inconscientes. O texto argumenta que a desproporção causal entre os fatos e a condenação, assim como o choque perante a severidade paterna, só se tornam inteligíveis quando recuperamos o conteúdo recalcado – personificado na figura do amigo na Rússia. Finalmente, demonstra-se como Kafka transforma o conflito psíquico entre vontade consciente e repressão em pura forma literária, fundando a poética do seu expressionismo clássico.

Palavras-chave: Crise da representação realista; Recalque; Focalização interna; Expressionismo clássico.

Abstract: This article analyzes Franz Kafka's *The judgment* (1912) as the turning point [Durchbruch] in the consolidation of his narrative style. Through a comparison with the earlier sketch, *The urban world* (1911), it demonstrates how Kafka abandons the authorial and realistic narrator in favor of a rigorous single-perspective narrative (or, more precisely, internal focalization). Confined to the mind of the protagonist Georg Bendemann, readers experience the distortion of external reality caused by his unconscious processes. The text argues that the causal disproportion between the events and the condemnation, as well as the shock at the paternal severity, only become intelligible when we recover the repressed content—personified in the figure of the friend in Russia. Finally, it demonstrates how Kafka transforms the psychic conflict between conscious will and repression into pure literary form, founding the poetics of his classical expressionism

Keywords: Crisis of realistic representation; Repression; Internal focalization; Classical expressionism.

Introdução

A narrativa *O veredito*, composta em 1912 e publicada em 1913, ocupa um lugar bastante central nos diários e cartas do Kafka do período médio, diferentemente do que ocorre com a enorme maioria de suas outras obras, sobre as quais fala pouco ou nada. É, por outro lado, praticamente a única dentre suas narrativas que Kafka considerava realmente bem-sucedida; isso se deve, em grande medida, ao fato de a

* Doutor em letras pela Universidade de Buenos Aires (UBA). Professor titular visitante da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: martinignaciokoval@gmail.com.

ter escrito, segundo ele mesmo assegura, totalmente “concentrado”, sem o concurso das distrações de que costumava padecer habitualmente em seu trabalho criativo, sobretudo devido ao seu emprego no Instituto de Seguros contra Acidentes de Trabalho para o Reino da Boêmia em Praga. Com efeito, a narrativa foi redigida “de um só fôlego”, na noite de domingo, 22, para segunda-feira, 23 de setembro de 1912. Na famosíssima entrada de seus diários correspondente a essa mesma segunda-feira, dia 23, Kafka anota:

Escrevi esta história, *O veredito*, de um só fôlego, na noite de 22 para 23, das dez da noite às seis da manhã. Quase não conseguia tirar as pernas de debaixo da escrivaninha, pois haviam adormecido de tanto ficar sentado. A terrível tensão e a alegria de ver como a história ia se desenvolvendo diante de mim, como eu abria caminho por um corpo de água. Várias vezes durante esta noite suportei meu próprio peso sobre as minhas costas. Como se pode ousar tudo, como se está preparado para todas, para as mais estranhas ocorrências, um grande fogo no qual morrem e ressuscitam [...]. A convicção confirmada de que, com a escrita do meu romance, encontro-me nas vergonhosas baixezas da escrita. Só assim se pode escrever, só numa continuidade semelhante, com semelhante abertura total de corpo e alma. A manhã na cama. Os olhos sempre claros. Muitos sentimentos que me acompanharam durante a escrita, por exemplo, a alegria de que terei algo belo para a *Arkadia* de Max, pensamentos sobre Freud, naturalmente, numa passagem sobre *Arnold Beer*, noutra sobre Wassermann, numa sobre *A gigante* de Werfel, e, claro, também sobre o meu *O mundo urbano*. (KAFKA, 1948/1949, pp. 293-4)

A crítica acadêmica costuma considerar unanimemente a escrita de *O veredito* como a grande “irrupção” ou “ruptura” [*Durchbruch*] poético-literária de Kafka; a emergência de seu estilo, do *estilo kafkiano*, dessa particularíssima forma de escrever que permite reconhecer com relativa facilidade quando um autor escreve sob o seu influxo. Por vezes, sugeriu-se que a expressão *Durchbruch* foi empregada pelo próprio autor em vida para se referir àquela obra (MÜLLER, 1995, p. 10). Em todo caso, o êxtase expresso por Kafka em sua anotação nos diários evidencia em que medida *O veredito* é algo “novo” inclusive para o próprio autor. A narrativa parece representar para ele a primeira vez em que consegue plasmar na realidade concreta a sua concepção da arte da escrita como representação da vida interior anímica: a metáfora do parto, do avançar “por um corpo de água” ou a menção às “estranhas ocorrências” aludem — em uma boa hipótese — a isso.

Das referências apontadas por Kafka ao final da citação, cabe recordar que a *Arkadia* é uma revista editada por Max Brod — na qual, de fato, se publicou finalmente *O veredito* em 1913 —, que o *Arnold Beer* é um romance de Brod, publicado em maio de 1912, que Jacob Wassermann (1873-1934) era um romancista judeu alemão contemporâneo de Kafka e que *A gigante. Um instante da alma* (*Die Riesin, Ein*

Augenblick der Seele, 1912) é uma novela de Franz Werfel. No que se segue, contudo, referir-nos-emos unicamente a *O mundo urbano*, em primeiro lugar, e ao menos em parte a Sigmund Freud e à psicanálise, em segundo termo, porque acreditamos que são determinantes para entender em que consiste aquela “irrupção” (aquele *Durchbruch*) do estilo kafkiano, aquela ruptura que marcaria um antes e um depois na sua produção artística e que, em definitiva, faria de Kafka o autor universalmente famoso que é hoje.

O mundo urbano como protoversão de O veredito

O fragmento em prosa *O mundo urbano* [*Die städtische Welt*] conservou-se no segundo caderno dos diários, entre as entradas de 21 de fevereiro e 26 de março de 1911; é o texto mais antigo de todos os manuscritos conhecidos nos quais o autor tratou da relação intergeracional entre pais e filhos. Existem notáveis paralelismos entre *O mundo urbano* e, acima de tudo, *O veredito*, mas também podem ser apontadas evidentes linhas de continuidade com *A metamorfose* e a famosa *Carta ao pai*. Neste tópico, contudo, trataremos de identificar apenas as mudanças, especialmente formais, operadas por Kafka entre *O mundo urbano* e *O veredito*; veremos que, por esta via, torna-se possível classificar o fragmento *O mundo urbano* como uma versão “verde”, imatura, por assim dizer, da famosa narrativa sobre o destino funesto de Georg Bendemann. A seguir, transcrevemos o início:

Oskar M., um estudante já de certa idade — se olhado de perto, alguém se assustaria com os seus olhos —, deteve-se numa tarde de inverno, em meio a uma nevasca, numa praça vazia, com a sua roupa de inverno coberta por um sobretudo, um cachecol no pescoço e um gorro de pele na cabeça. Piscava de tanto pensar. Tão perdido estava em seus pensamentos que de repente tirou o gorro e esfregou o rosto com a pele áspera. Finalmente pareceu chegar a uma conclusão e, com um giro de dança, empreendeu o caminho de volta para casa.

Ao abrir a porta da sala de estar de seus pais, viu seu pai, um homem bem barbeado de rosto carnudo e pesado, sentado diante de uma mesa vazia, virado para a porta.

“Até que enfim”, disse este, assim que Oskar colocou um pé no aposento, “fica junto à porta, eu te peço, pois tenho tanta fúria de ti que não respondo por mim mesmo”.

“Mas, pai”, disse Oskar, e só ao falar notou o quanto havia corrido.

“Silêncio”, gritou o pai, levantando-se, com o que tapou uma janela. “Exijo silêncio. E guarda os teus ‘mas’, entendes?”. Ao dizê-lo, pegou a mesa com as duas mãos e a arrastou um passo mais para perto de Oskar. “Simplesmente já não suporto tua vida dissipada [*Lotterleben*]. Sou um homem velho. Pensei ter em ti um consolo para a velhice, e no entanto és para mim pior que todas as minhas doenças. Que nojo de filho, que por preguiça, esbanjamento, maldade e (por que não te dizer francamente?) estupidez, empurra seu velho pai para o túmulo!”.

Aqui o pai emudeceu, mas continuava movendo o rosto como se ainda falasse.

“Querido pai”, disse Oskar, aproximando-se com cautela da mesa, “acalma-te, tudo dará certo. Hoje tive uma ideia que fará de mim um homem ativo, tal como tu o desejas”. (KAFKA, 1948/1948, pp. 45-6)

Já estão presentes, aqui, vários dos elementos próprios de *O veredito*: o enfrentamento do filho com o pai, que realiza uma crítica implacável contra aquele. Além disso, o personagem de Oskar encarna traços que se deveria atribuir não tanto à figura do artista kafkiano, mas àquilo que constitui a sua condição de possibilidade: isolamento, fracasso ou inutilidade social (“um estudante já de certa idade”), alienação (“[t]ão perdido estava em seus pensamentos”) e (muito provavelmente) solteirice. Se a isso acrescentarmos que se encontra numa praça vazia “em meio a uma nevasca”, podemos ver que Oskar se parece muito com o amigo que Georg Bendemann tem na Rússia, em *O veredito*. Aqui já se opera um deslocamento importante: Oskar, descrito de maneira convencional e realista por um narrador autorial de perspectiva externa, vai se converter — conforme veremos — naquele amigo a cuja imagem só temos acesso de forma mediada, pelo filtro de outro personagem (Georg) — reconstrução que é fortemente questionada por outro personagem (o pai).

Se em *O mundo urbano* Kafka recorre a um narrador latentemente autorial com perspectiva predominantemente externa, em *O veredito* já usa a focalização interna (perspectiva figural) de maneira sistemática, o que torna o leitor totalmente dependente — em termos de orientação — de Georg enquanto personagem refletor exclusivo da narrativa. A consequência disso é que, no primeiro caso, o narrador ainda nos diz como as coisas são vistas de fora, em vez de nos fazê-las vivenciar a partir de dentro da consciência do personagem. No esboço de 1911, temos acesso às circunstâncias do mundo narrado tal como o narrador as descreve por meio de caracterizações diretas (o pai é “um homem bem barbeado de rosto carnudo e pesado”); em *O veredito*, só as conhecemos de acordo com a forma como Georg as vê, na medida de suas possibilidades: isso faz com que tudo se torne mais difuso, ambíguo, “subjetivo” no sentido em que está tingido e desfigurado pelo modo como este personagem percebe e interpreta os fatos.

Ao depender de maneira fundamental daquela perspectiva externa, o choque entre os personagens do filho e do pai em *O mundo urbano* sustenta-se quase exclusivamente em um diálogo entre ambos, mediado cenicamente como no drama. Essa troca verbal entre pai e filho não é relativizada, por exemplo, por meio de *insights* nas mentes de ambos ou na de algum deles. Ou seja, é um choque frontal, um toma lá dá cá sem as nuances, as ironias e o refinamento narrativo que terá, apenas um ano

depois, *O veredito*, no qual o diálogo cênico se complexifica e se deforma porque é representado, por assim dizer, a partir do interior da mente de Georg, com o que o narrador em terceira pessoa se permite dar conta tanto das reações conscientes quanto das sensações e sentimentos que atravessam a mente do protagonista de maneira involuntária.

O pai — que vemos apenas através dos olhos de Georg — também se torna um personagem menos translúcido em relação ao pai de Oskar em *O mundo urbano*: é mais evasivo e seus sentimentos em relação ao filho, bem como suas intenções a seu respeito, são muito menos compreensíveis à primeira vista, mais dificilmente desvendáveis; sua representação a partir da perspectiva do filho apavorado é o que permite a Kafka sua grotesca transformação em uma figura “gigante” (é assim que ele aparece para Georg, que se assombra com o espaço que o pai ocupa no quarto), de contornos míticos, à maneira dos muitos pais tiranos do expressionismo alemão¹. Kafka transgredisse assim o marco da descrição quase costumbrista, de raiz realista — que remonta à tradição do drama burguês na Alemanha — do enfrentamento entre o filho inútil e o pai autoritário em *O mundo urbano*, para deformá-la num sentido que busca ser mimético em relação à distorção perceptiva do filho no decorrer do enfrentamento.

A isso se vincula a adoção, em *O veredito* e exemplarmente a partir dele, do que foi chamado de um *estilo narrativo hipotético* (*hypothetischer Erzählstil*; Allemann, 1963, p. 39), que dá conta da radicalizada falta de certezas a respeito da realidade, ou de alguns aspectos desta, por parte do protagonista e, concomitantemente, do narrador. Esse recurso também se converteria numa verdadeira marca registrada do estilo kafkiano. Assim, na passagem a seguir, ainda que cheguemos a saber concretamente que, desde a morte da mãe, Georg Bendemann “vivia com seu velho pai sob uma mesma economia doméstica”, que o negócio dos Bendemann “havia prosperado [...] nestes dois anos”, que “[f]oi preciso duplicar o pessoal” ou que “o volume de vendas havia quintuplicado”, de qualquer modo, compartilhamos a mesma falta de certezas do jovem Bendemann em relação aos verdadeiros vínculos lógico-causais entre os fatos:

No decurso destes três anos [...] muitas coisas haviam mudado precisamente para Georg. Da morte da mãe de Georg, ocorrida há cerca de dois anos e desde a qual Georg vivia com o seu velho pai sob uma mesma economia doméstica, o amigo ainda chegou a saber; este, por carta, havia-lhe expressado os seus pêsames com uma segura

¹ Uma diferença importante é que, no caso de Kafka, o pai aparece como detendo um poder que não lhe pode ser arrebatado. Dentre os dramas expressionistas, pode-se pensar em *O filho* [*Der Sohn*], o drama expressionista do dramaturgo alemão Walter Hasenclever (1912; publ. 1914), no qual um filho mata seu pai tirânico para abrir caminho no mundo; também, em *O mendigo* (*Der Bettler*, 1912), de Reinhard Sorge.

cujo motivo apenas poderia residir no fato de que a dor por um tal acontecimento resulta totalmente impossível de conceber no estrangeiro. Desde então, Georg assumira o comando do seu negócio, bem como de tudo o mais, com maior determinação. Talvez, em vida da mãe, o pai o tivesse impedido de desenvolver uma atividade realmente própria, ao considerar válida no negócio apenas a sua própria opinião. Talvez, desde a morte da mãe, o pai se tivesse tornado mais retraído, ainda que continuasse a trabalhar no negócio; talvez — o que era, inclusive, muito provável — uma série de felizes casualidades desempenhasse um papel muito mais importante; em todo caso, o negócio havia prosperado de forma totalmente inesperada nestes dois anos. Foi necessário duplicar o pessoal, o volume de vendas havia quintuplicado e não restavam dúvidas de que se devia esperar um progresso ulterior. (KAFKA, 1994, p. 46)

Para além daquilo que efetivamente apreendemos da narrativa, emergem diversas dúvidas, as quais nós, leitores, compartilhamos com o próprio Bendemann: a que se deve a “secura” da carta de pêsames do amigo — presumindo-se que ela tenha sido realmente “seca”? Qual a causa da súbita e positiva guinada nos negócios? Resultaria de alguma das razões elencadas por Georg, do conjunto de todas elas, ou de nenhuma, mas sim de um fator totalmente distinto? No tocante a este último questionamento, a incerteza é intensificada pela repetição do advérbio de dúvida “talvez” [*vielleicht*], o qual direciona o foco precisamente para a ausência de certezas quanto aos motivos ensejadores dessa mudança “inesperada”. Inexiste, em toda a extensão do texto, um narrador autorial capaz de dirimir com precisão aquilo que, na perspectiva de Bendemann, configuram-se como afirmações com pretensão de verdade carentes de plena justificativa, ou que não passam de meras hipóteses e conjecturas.

Cabe a Friedrich Beißner o mérito de ter alcançado um avanço decisivo na análise da técnica narrativa do período médio de Franz Kafka, e em particular de *O processo*, com a sua conferência de 1952 “O narrador Franz Kafka” (*Der Erzähler Franz Kafka*). Numa época em que a importância da perspectiva narrativa já era conhecida, mas ainda não se havia consolidado numa terminologia sistematizada — as contribuições de Gérard Genette são das décadas de 1960 e 1970 —, Beißner adentrou um terreno ainda pouco explorado com as suas explicações sobre a chamada “narração de perspectiva única” ou “narração unívoca” [*einsinniges Erzählen*] de Franz Kafka. Nas suas observações muito citadas a esse respeito, Beißner resume a questão da seguinte forma:

Kafka não deixa ao narrador nenhum espaço ao lado ou acima dos personagens, nenhuma distância em relação à ação. Portanto, em sua obra não há reflexões sobre os personagens nem sobre suas ações e pensamentos. Existe apenas a ação que narra a si mesma (paradoxalmente, no pretérito): daí a sensação de inelutabilidade no leitor, de encadeamento mágico a esses acontecimentos que

absorvem tudo e que parecem absurdos; daí o tão atestado efeito de opressão. Kafka, se bem o entendemos, não apenas transforma a si mesmo no personagem principal, mas também o leitor. Não sai nem por um único instante desse contexto centrado na vida anímica interior do protagonista e construído em torno dela, e tampouco deixa o leitor sair dali, não o solta. (BEIßNER, 1983, p. 42)

A partir de *O veredito* (e até 1917), nos textos de Kafka temos acesso apenas ao modo como a realidade externa é apreendida pela mente de um personagem focal, mas não, ou apenas em um grau muito limitado, à realidade objetiva em si. Além disso, em geral, esse personagem é alguém desorientado, ou que vai se desorientando progressivamente, razão pela qual a realidade externa representada, filtrada por sua mente, torna-se cada vez mais estranha para o nosso senso de realidade cotidiana convencionalmente entendida. Em outra passagem de seu ensaio, Beißner relaciona essa caracterização do estilo kafkiano com uma reflexão que o próprio Kafka faz em seus diários, em 6 de agosto de 1914, sobre o sentido de sua criação poética e, em suma, de sua vida. Nessa citação, amplamente utilizada, o autor de *O veredito* confessa (a si mesmo) o seguinte:

Visto desde la literatura, mi destino es muy simple. El sentido para la representación de mi vida interior onírica ha relegado todo lo demás a un plano secundario, y esto se ha atrofiado de un modo terrible y no cesa de atrofiarse. Ninguna otra cosa podrá satisfacerme jamás. [*Von der Literatur aus gesehen ist mein Schicksal sehr einfach. Der Sinn für die Darstellung meines traumhaften innern Lebens hat alles andere ins Nebensächliche gerückt, und es ist in einer schrecklichen Weise verkümmert und hört nicht auf, zu verkümmern. Nichts anderes kann mich jemals zufriedenstellen.*] (KAFKA, 1948/1949, p. 420)

O que Kafka diz em seus diários é fundamental: no Kafka do período médio, o do *estilo kafkiano*, a realidade exterior, objetiva e concreta, encontra-se muito rebaixada; as ações externas são, em geral, muito banais; além disso: parecem ser muitas vezes apenas uma projeção do que está acontecendo em um determinado momento no interior da mente do protagonista, uma função de seus processos psíquicos: daí que frequentemente os objetos, lugares e pessoas representados resultem inverossímeis ou pouco confiáveis num sentido às vezes até mesmo ontológico. Isso é precisamente o que Walter Sokel denomina — em diferenciação ao expressionismo declamatório, de contornos messiânicos de um Franz Werfel ou de um Johannes Becher — o “expressionismo clássico” de Kafka (SOKEL, 1964).

Assim, Kafka nos encerra na mente do protagonista sem nos deixar olhar a realidade para além dos limites desta. No caso de *O veredito*, não há nenhum narrador externo, autorial, que nos explique, por exemplo, qual é a verdadeira natureza da relação de Georg com o amigo na Rússia, nem, sobretudo, por que realmente a) a condenação resulta tão severa ou se há de fato uma condenação e b) Georg

Bendemann a aceita tão cegamente. A desproporção entre os fatos representados e o desfecho é o que resulta chocante, inverossímil no marco do realismo nesta novela: a lógica causal parece rompida, ou ao menos nos vemos levados à situação de suspeitar que há algo não dito ou dito apenas muito veladamente, de que estamos diante de algo como um *missing link*, um elo perdido entre o desfecho, o *fatum* que acomete Georg e os fatos anteriores de sua biografia. E este *missing link* se vincula à noção psicanalítica do recalco.

O recalco

O outro traço específico da perspectiva pessoal ou focalização interna kafkiana é o seguinte: o personagem refletor ou focal não é completamente confiável no modo como a realidade é representada. As percepções, interpretações e valorações do protagonista não apenas se revelam em parte errôneas, mas também deixam entrever — numa segunda leitura atenta — conteúdos recalcos, que o próprio personagem não quer ou não pode ver conscientemente. O que ocorre é que o narrador em terceira pessoa registra apenas o que se encontra acessível à consciência do protagonista e silencia sobre o que este recalco e que ficou relegado, por conseguinte, ao plano inconsciente (ENGEL, 2019, p. 62). E a questão é que apenas a partir do não dito, desse conteúdo recalco, podemos entender o que sucede realmente na narrativa. Se não recuperarmos esse conteúdo “apagado”, o relato resulta enigmático: tão enigmático quanto tudo resulta para o plano consciente da psique do protagonista.

Em 1895, Sigmund Freud e Josef Breuer publicaram seus *Estudos sobre a histeria*; em 1900, foi publicada *A interpretação dos sonhos*, de Freud, e, um ano mais tarde, *A psicopatologia da vida cotidiana* (1901). Em 1905, *O caso Dora, Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* e *Os chistes e sua Relação com o inconsciente*. Essas obras, e a psicanálise de modo geral, exerceram uma notória influência na vanguarda intelectual da Europa Central naqueles anos, e Praga não foi exceção. Numa carta a Willy Haas, de 19 de julho de 1912, Kafka declara conhecer pouco de Freud, mas muito de seus discípulos: pode-se pensar, quanto as fontes que nutriram Kafka, nos artigos de Wilhelm Stekel no *Prager Tageblatt* (1912) ou nos de Theodor Reik na revista *Pan* — lida por Kafka — desde o outono de 1911².

Em *A interpretação dos sonhos* (1900), o recalco [*Verdrängung*] é resultado

² Entre as revistas que Kafka lia, já em 1910 a *Die neue Rundschau* havia abordado a psicanálise com relativa amplitude, por meio de um ensaio do psicólogo e médico Willy Hellpach. Esse também era, comprovadamente, tema de conversa no salão praguense de Berta Fanta — que Kafka frequentava esporadicamente —, no qual se debatia filosofia e psicologia, e não menos nos encontros regulares com seus amigos Max Brod e Felix Weltsch.

da rejeição, por parte do ego, de um desejo que este considera incompatível com as suas necessidades de reconhecimento parental e social. O desejo recalçado, quando suficientemente forte, no entanto, não desaparece, mas desloca-se para o inconsciente, de onde busca reemergir à consciência. A mente, assim, desdobra-se entre o nível consciente, que se nega a reconhecer o conteúdo recalçado, e o nível inconsciente, onde o que foi recalçado, por assim dizer, “sobrevive” e busca retornar ao nível consciente. No caso em que o desejo recalçado é muito forte, o ego deve chegar a uma espécie de compromisso com ele: admite-se que o desejo venha à superfície, mas apenas sob uma forma que não seja reconhecível. O conteúdo manifesto do sonho, precisamente, é um produto da concessão mútua entre o nível inconsciente e o ego. O sintoma somático é outro dos produtos dessa concessão. É de supor que essas noções não fossem, de modo algum, alheias a Kafka (SOKEL, 1980, pp. 150 ss).

Diante disso, impõe-se a questão central: qual é, afinal, o conteúdo recalçado por Georg Bendemann? Em outras palavras, o que o texto se recusa a representar de forma explícita em sua superfície, deixando aflorar apenas como sugestão nas entrelinhas? Qual seria, enfim, esse *missing link* capaz de preencher o abismo causal entre os eventos narrados e a fatalidade do desfecho que acomete o herói deste relato? É precisamente essa articulação oculta que procuraremos elucidar a seguir. A fim de começar a avançar nessa direção, recordemos os dois parágrafos iniciais de *O veredito*:

Era uma manhã de domingo no auge da primavera. Georg Bendemann, um jovem comerciante, estava sentado no seu quarto, no primeiro andar de um dos prédios baixos, de construção leve, que se estendiam em longa fila ao longo do rio, diferentes um do outro quase só na altura e na cor. Tinha justamente acabado de escrever uma carta a um amigo que se achava no estrangeiro, fechou-a com uma lenticção lúdica e depois, o cotovelo apoiado sobre a escrivaninha, olhou da janela para o rio, para a ponte e para as colinas da outra margem, com o seu verde sem vigor.

Ficou pensando como esse amigo, insatisfeito com suas perspectivas na própria terra, já fazia anos havia literalmente se refugiado na Rússia. Tinha agora uma casa comercial em São Petersburgo, que a princípio havia caminhado muito bem, mas que parecia há muito ter estacionado, conforme se queixava o amigo nas suas visitas cada vez mais raras. Assim é que ele se desgastava inutilmente no estrangeiro: a exótica barba cheia ocultava mal o rosto tão conhecido desde os anos de infância, e a cor amarela da pele parecia apontar para uma moléstia em evolução. Como ele contava, lá não mantinha nenhuma ligação autêntica com a colônia dos seus conterrâneos e quase nenhum contato social com as famílias do lugar, de maneira que se encaminhava definitivamente para a vida de solteiro. (KAFKA, 1994, pp. 43-4)

O início da história mostra Georg no apogeu de sua existência burguesa.

Sentado em “seu quarto”, ele termina “uma carta a um amigo que se achava no estrangeiro”, na qual, como se saberá mais adiante, comunica-lhe seu noivado. O protagonista desfruta dessa situação de consolidação profissional e social, pois posterga o fechamento da carta “com lentidão lúdica”, antes de, apoiando os cotovelos em sua sólida escrivaninha como que para se certificar, “olhar” pela janela para a cena da vida exterior. Georg seguiu os passos do pai, substituindo-o na prática nos negócios desde que este largara as rédeas há dois anos, após a morte de sua esposa e mãe de Georg; desde então, o negócio prosperou enormemente: “o volume de vendas havia quintuplicado” (46), informa-se mais adiante.

Com esse “olhar” pela janela, que marca a distância óptica entre o âmbito doméstico e o espaço longínquo, o texto não apenas alude ao desfecho oposto — expulso de casa, Georg afundará no rio —, mas também ilustra as condições prévias que conduzem a esse final. O doméstico será subvertido e o distante se tornará próximo. De fato, essa mesma tensão e oscilação entre o lar e a distância caracteriza também a correspondência (entendida tanto em seu sentido de “intercâmbio epistolar” quanto de “vínculo” subjacente) de Georg com o amigo emigrado para a Rússia. Esse personagem, conhecido desde a infância, porém tornado estranho, passa agora ao primeiro plano a partir do segundo parágrafo. Este, por sua vez, representa uma ruptura nas expectativas de representação realista geradas pelo parágrafo inicial: daqui em diante, a narrativa adentrará o mundo mental do protagonista.

À medida que o protagonista mergulha nessa correspondência com o amigo na Rússia por meio de lembranças e reflexões — às quais associa, simultaneamente, explicações e justificativas sobre o motivo de ainda não lhe ter escrito para informar sobre seu noivado —, fica claro até que ponto esse amigo distante deixa de funcionar como um personagem com identidade idiossincrática (um personagem “redondo”, na velha terminologia de E. M. Forster [FORSTER, 1955 [1927], pp. 43-82]). Ele atua, antes de tudo, como um ponto de referência para a própria existência de Georg, representando hiperbolicamente o fracasso social: solteiro e na ruína econômica. Trata-se de uma “criança crescida” [*ein altes Kind*], alguém que não deu o salto para a vida adulta. Esse quadro contrasta diametralmente com o de Georg, que está prestes a consumir seu “ingresso” bem-sucedido na sociedade por meio do iminente casamento com Frieda. O solteirismo definitivo — vale lembrar — é o emblema do fracasso absoluto na vida, que Kafka descreve em um esboço de seus diários (14/11/1911)³.

De todo modo, o amigo na Rússia é mais do que um ponto de comparação para

³ Este esboço viria a ser publicado posteriormente no livro *Contemplação* sob o título “A infelicidade do solteiro” [*Das Unglück des Junggesellen*].

avaliar e ponderar melhor o próprio sucesso social. O isolamento, o solteirismo absoluto, o celibato, o fato de viver em um país de clima frio, gélido, a vinculação com o infantil, a insolvência econômica, sua condição frágil e doentia (fala-se da “cor amarela da pele) etc., são elementos que remetem ao que Sokel denomina o “eu puro” [*reines Ich*] na obra de Kafka, que é um modo de existência que constitui a condição de possibilidade para a arte. Esse eu puro relaciona-se a uma tendência interna e associal de seus protagonistas, já bastante evidente em seus primeiros textos, como em *Descrição de uma luta* (1902/1904-1907) e *Preparativos de casamento no campo* (1906-1907; ambos foram publicados postumamente), e que encontra o seu exato oposto no “eu integrado”, o eu socialmente bem-sucedido, representado, por exemplo, em *O veredito*, pelo próprio pai de Georg.

O motivo do “amigo russo” está presente em alguns textos anteriores, sob a forma da “solidão russa” ou simplesmente do frio gélido. Por vezes, esses amigos “russos” “chamam” explicitamente o eu, o protagonista, para que os acompanhe e deixe para trás o conforto acolhedor do seio familiar e da falsa ou enganosa integração na comunidade: Sokel (1964) refere-se ao “chamado do eu puro” [*Ruf des reinen Ichs*]. Isso fica muito claro em *Descrição de uma luta*, narrativa na qual o “eu” — que possui vários dos traços do amigo de Georg — “convida” um homem, alguém aparentemente bem-sucedido na sociedade, chamado simplesmente de “conhecido”, para um passeio ao monte Laurenziberg no meio de uma noite gélida de inverno, levando-o a abandonar uma reunião acolhedora. Embora possa passar despercebida como um mero detalhe, em *O veredito* configura-se uma situação semelhante.

Em dado momento, lê-se, com efeito, que esse amigo “havia querido persuadir Georg a emigrar para a Rússia” (KAFKA, 1994, p. 46), e as razões alegadas para a recusa do chamado por parte de Georg são estritamente de ordem econômica: afirma-se que, ao permanecer na pátria, ele ganhou muito mais dinheiro do que jamais poderia ter ganhado em Petersburgo. Georg rejeitou o “chamado” do amigo na Rússia: deixou-o sozinho para empreender um caminho de integração social que, supostamente, culminará no casamento. Optou pelo caminho “fácil”, o da “felicidade”, uma felicidade que chega a lançar em rosto ao amigo ao lhe anunciar seu noivado. A partir das próprias reflexões de Georg sobre se deveria ou não anunciar o noivado ao amigo, fica claro que o anúncio efetivo do futuro casamento — pelo qual ele finalmente se decide — só pode implicar a renúncia total a esse vínculo de amizade, e inclusive o abandono e a morte do amigo.

A narrativa demonstra que existe uma conexão muito íntima — dir-se-ia fora do comum, “antinatural” ou, ao menos, alheia a um vínculo “normal” de amizade entre

duas pessoas — entre Georg e seu amigo na Rússia, e que o “amadurecimento” de Georg rumo à vida adulta implica necessariamente a destruição tanto do vínculo quanto das possibilidades de salvação daquele curioso amigo. Isso fica bastante claro nas conversas entre Georg e sua noiva, Frieda, que o narrador apresenta em discurso direto por meio de excertos que reproduzem diálogos habituais entre ambos a respeito, justamente, do conflito entre o amigo e o iminente casamento. Assim, explica-se que Georg falava com frequência com a noiva sobre a peculiar relação epistolar que mantinha com o amigo:

“Então ele não virá ao nosso casamento”, dizia ela, “e, no entanto, tenho o direito de conhecer todos os seus amigos”. “Não quero incomodá-lo”, respondia Georg, “entenda bem, provavelmente ele viria, pelo menos assim acredito, mas se sentiria obrigado e prejudicado, talvez me invejasse e, decerto insatisfeito e incapaz de jamais superar essa insatisfação, voltaria sozinho. Sozinho... você sabe o que é isso?”. “Sim, mas ele não pode ficar sabendo do nosso casamento por outros meios?”. “Isso não posso evitar, mas é improvável, tendo em vista o seu modo de vida”. “Se você tem amigos assim, Georg, não deveria de modo algum ter ficado noivo”. “Sim, nisso nós dois temos culpa; mas tampouco agora eu gostaria que fosse diferente”. E quando, em seguida, respirando ofegante sob os beijos dele, ela acrescentava: “Na verdade, isso me ofende”, parecia-lhe realmente inofensivo contar tudo ao amigo. (KAFKA, 1994, p. 48; grifo meu)

A parte final desse diálogo é surpreendente; a narrativa mostra, quase de passagem, por meio das palavras de Frieda, que a relação com o amigo e o casamento são radicalmente incompatíveis. O que Frieda diz é, contudo, ambíguo: ela se refere ao fato de que ele não deveria ter ficado noivo porque isso coloca em risco a relação e até mesmo a vida de um amigo assim? Ou ao fato de que ter um amigo assim leva a supor que há algo na natureza mais íntima do próprio Georg que é inconciliável com o casamento? O fato de Frieda se sentir ofendida, por mais que Georg a convença com seus beijos de que está tudo bem, levanta a suspeita de que ela, na verdade, se sente enganada pelo noivo: não tem certeza de que Georg queira ou possa realmente levar adiante um casamento com ela; intui que talvez Georg a esteja usando. O certo é que, como se vê, o próprio Georg se reconhece “culpado” e estende essa culpa também a Frieda.

Mas culpado de quê? De traição, sem dúvida (ao amigo, cujo chamado ele ignorou); mas também de engano: Georg enganou Frieda, a quem manteve oculto o amigo e/ou um aspecto íntimo do seu próprio ser, de sua identidade, que é “incompatível” com o casamento⁴. Frieda é copartícipe dessa simulação; é nesse

⁴ Por trás disso, escondem-se motivações autobiográficas. É sabido que Kafka dedicou o conto, publicado pela primeira vez em 1913, a Felice Bauer. No contexto da revisão das provas tipográficas,

sentido que Georg afirma que ela também é “culpada”. Começa a se delinear, assim, a partir do que o próprio texto diz, uma possível resposta prematura às duas indagações feitas acima, e muito antes que Georg entre no quarto do pai e seja por ele acusado. O que Frieda deixa entrever com a frase “Se você tem amigos assim, Georg, não deveria de modo algum ter ficado noivo” é algo que ele manteve oculto; diríamos: um conteúdo recalcado que Georg — por alguma razão inconfessa — não quer trazer de volta à consciência. É por essa razão que ele “abafa” a censura com beijos que visam calar e subjugar a resistência de Frieda.

O noivado com Frieda, do qual a carta dá conta, representa um passo em direção à definitiva socialização bem-sucedida de Georg, a qual se erige, então, sobre a base de um vínculo rompido, negado e silenciado com o amigo na Rússia e tudo o que ele representa. O amigo vive *in der Fremde*, “no estrangeiro” e possui agora o seu aspecto muito conhecido desde a infância, mas também “estranho” [*fremd*]. Assim, fica claro que o amigo constitui um vínculo com a infância de Georg, aquilo que este precisamente está deixando para trás em seu processo de socialização e de “substituição” (natural, biológica) do pai, já idoso e quase em estado senil. Em certo sentido (ao menos funcionalmente), ele é um duplo de Georg: é uma imagem do passado de Georg, de sua existência pretérita como “eu puro”; daí a incompatibilidade da existência do amigo com o casamento e com a integração de Georg, na qualidade de adulto, à sociedade.

Sob essa ótica, o amigo não opera como um personagem construído à maneira realista, mas sim como uma projeção da própria realidade psíquica de Georg, um *Doppelgänger* recalcado de seu mundo consciente: daí o seu aspecto, que, em termos freudianos, caberia qualificar como infamiliar [*unheimlich*]. Em seu ensaio *O infamiliar* (*Das Unheimliche*; 1919), Freud postulará precisamente que o infamiliar é o próprio familiar e doméstico [*heimlich*] que, ao ser recalcado ou ocultado (na infância) no inconsciente, torna-se aterrorizante ou ameaçador quando “retorna” à superfície sob outro aspecto (na vida adulta), sob um aspecto estranho [*fremdartig*], como a barba do amigo (FREUD, 1975, pp. 220 ss). O curioso, então, é que Kafka descreve o amigo na

em 11 de fevereiro de 1913, Kafka revisita em seus diários alguns aspectos da narrativa e propõe uma interpretação anagramática dos nomes dos personagens Georg Bendemann e de sua noiva, Frieda Brandenfeld: “Georg tem o mesmo número de letras que Franz. No sobrenome Bendemann, o mann é apenas um reforço de Bende, antecipado com vistas a todas as possibilidades ainda desconhecidas da história. Mas Bende tem o mesmo número de letras que Kafka, e a vogal e se repete nos mesmos lugares que a vogal a em Kafka. Frieda tem o mesmo número de letras que Felice e a mesma inicial; Brandenfeld tem a mesma inicial que Bauer [*camponês*] e, por meio da palavra Feld [*campo*], também apresenta certa relação quanto ao seu significado” (KAFKA, 1948/1949, p. 297). Kafka conheceu Felice em 13 de agosto de 1912, um mês antes de redigir *O veredito*: é natural supor que o início desse relacionamento tenha representado para ele a concretização de desejos e temores (e de sentimentos de culpa) longamente incubados em seu íntimo no que tange à vida a dois e ao casamento.

Rússia nos mesmos termos: ele tem o rosto conhecido desde a infância, porém oculto sob uma barba estranha; é o conhecido que se apresenta sob uma luz diferente, o familiar que se torna não familiar, estranho.

Mas, então, qual é o desejo recalcado de Georg? Antes de tudo, pode-se pensar, ter a vida do “eu puro”, o que equivale a dizer: ter conservado o amigo para si ou, melhor dizendo, em si mesmo. Assim, a frase de Frieda (“Se você tem amigos assim, Georg, não deveria de modo algum ter ficado noivo”) pode ser entendida da seguinte maneira: *se o seu desejo mais íntimo era conservar o amigo consigo — o que significa, também, não se casar —, você, Georg, não deveria de modo algum ter ficado noivo.* Mas o recalque parece ter sido bem-sucedido: os beijos que ele dá em Frieda silenciam as censuras; a carta pôde ser terminada por Georg e ele já se dispõe a enviá-la. Assim, tudo marcha conforme o planejado rumo ao casamento. Até que, numa decisão imprudente, Georg decide dirigir-se ao quarto do pai, onde não entrava havia muito tempo; e o faz com traços visíveis de perturbação: menciona-se que está como “ausente” e, uma vez diante do pai, esquece-se de seus propósitos, responde fora de hora e mal, de modo incoerente.

O quarto luminoso da frente contrasta com a “caverna” em que habita o pai; trata-se de uma oposição espacial, topográfica, que possui um correlato evidente na psicologia de Georg. À luz do dia, da consciência diurna, Frieda assumiu o controle, e o amigo na Rússia perdeu significação e influência até tornar-se quase um obstáculo que precisou ser contornado. No âmbito governado pelo pai, em seu quarto que está às escuras, Frieda, contudo, é “varrida” por aquele, e simplesmente desaparece por ser insubstancial para a própria vida de Georg. O pai domina a mente de Georg, quase como se o que estivesse acontecendo não fosse real para o filho, mas sim fruto de um pesadelo. É sob essas condições de perda de controle que a lembrança recalcada do amigo comove Georg “como nunca antes”, o que denuncia a importância transcendental que ele tem, na realidade, na sua vida.

“Então você gosta de ficar na cama”, disse Georg, e ajustou melhor o cobertor ao seu redor.

“Estou bem coberto?”, perguntou o pai outra vez, e parecia prestar especial atenção à resposta.

“Fique tranquilo, você está bem coberto”.

“Não!”, gritou o pai, de tal modo que a resposta se chocou com a pergunta; atirou o cobertor para trás com tanta força que por um instante este se desdobrou por completo no ar, e ergueu-se sobre a cama. Apenas com uma das mãos apoiava-se levemente no teto.

“Você queria me cobrir, isso eu sei, meu filhinho, mas eu ainda não estou coberto. E embora sejam as minhas últimas forças, elas são

suficientes para você, são demais para você! Claro que conheço o seu amigo. Ele teria sido o filho que o meu coração desejava. É por isso que você o tem enganado durante todos esses anos. Por que mais seria? Você acha que eu não chorei por ele? Por isso você se tranca no seu escritório — que ninguém incomode, o chefe está ocupado — : apenas para poder escrever suas cartinhas falsas para a Rússia. Mas, por sorte, ninguém precisa ensinar o pai a sondar o íntimo de seu filho. Agora que você achou que o havia subjugado, a ponto de poder sentar-se sobre ele com o seu traseiro sem que ele se mexesse, eis que o meu senhor filho decidiu se casar!”.

Georg ergueu os olhos para o espantinho de seu pai. *O amigo de São Petersburgo, que o pai de repente conhecia tão bem, comoveu-o como nunca antes. Viu-o perdido na imensa Rússia. Viu-o diante da porta da loja vazia e saqueada. Entre as ruínas das prateleiras, as mercadorias feitas em pedaços, os braços de gás desabando, ele ainda se mantinha de pé. Por que ele teve de ir para tão longe?* (KAFKA, 1994, pp. 56-57, grifo meu)

Sob essa ótica, a acusação do pai e a aceitação incondicional da condenação por parte de Georg já não parecem tão absurdas quanto numa primeira leitura: Georg é culpado de não ter dado ouvidos à sua tendência interna, de ter construído uma vida sobre bases falsas e enganosas. A condenação é total porque foi o processo de socialização de Georg *in toto* que esteve mal construído, que foi mentiroso. O destino funesto, o *fatum*, que surpreende o herói, deixa, assim, de parecer inexplicável quando se recupera o conteúdo recalcado, o qual o narrador, acompanhando os movimentos da consciência do herói, deixou passar, quase que o “escamoteando” do leitor. O *veredito* é uma narrativa sobre o conflito entre os pensamentos conscientes e os processos inconscientes da psique de Georg, e não sobre uma realidade externa representada objetivamente. É quando se perde isso de vista que a narrativa se torna absurda, enigmática, devido à desproporção entre os fatos conhecidos e o desfecho.

À guisa de conclusão

À guisa de conclusão, podemos afirmar que *O veredito* constitui o verdadeiro *Durchbruch* estético de Franz Kafka precisamente porque assinala o abandono definitivo do arcabouço realista e do narrador autorial que ainda limitavam esboços anteriores como *O mundo urbano*. Ao inaugurar a sua característica narrativa de perspectiva única — que confina o leitor sem concessões na mente de Georg Bendemann —, Kafka opera uma revolução na representação literária. A desproporção dos fatos, o choque perante a implacável severidade paterna e a aparente ruptura da lógica causal deixam de ser lidos como absurdos de um mundo externo objetivado. Pelo contrário, essas anomalias revelam-se como fissuras por onde o conteúdo recalcado do protagonista necessariamente assoma. A maestria dessa nova poética reside em fazer com que a deformação da realidade não seja um mero capricho do

autor, mas a consequência estrutural e inevitável de um psiquismo fraturado que passa a ditar as regras do texto.

É exatamente neste ponto de intersecção entre a técnica narrativa e a sondagem abissal da psique que recobra todo o seu vigor a célebre definição de Kafka como o “*Dante da era freudiana*”, proposta por Walter H. Sokel (1980). Assim como o poeta florentino cartografou meticulosamente os círculos do inferno teológico, Kafka desdobra o complexo mapa do inframundo inconsciente do homem moderno. Ele o faz projetando tensões íntimas em figuras infamiliars — como o duplo fantasmagórico do amigo distante — e materializando a angústia do recalque na espacialidade asfixiante da casa paterna. O que denominamos o seu *expressionismo clássico* radica, em suma, nesta proeza: a capacidade de transformar o violento choque entre a vontade consciente de integração burguesa e a inescapável força do desejo recalcado em pura forma literária.

Referências bibliográficas

- ALLEMANN, Beda. Kafka. “Der Process”. In: ALLEMANN, Beda. **Zeit und Geschichte im Werk Kafkas** (=Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt, 75. Veröffentlichung). Göttingen: Wallstein-Verlag, 1998 [1963], pp. 37-99.
- BEIBNER, Friedrich. “Der Erzähler Franz Kafka”. In: BEIBNER, Friedrich. **Der Erzähler Franz Kafka und andere Vorträge**. Mit einer Einführung von Werner Keller. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, pp. 19-54.
- ENGEL, Manfred. “Kafka im Kontext modernen Erzählens”. In: HÖHNE, Steffen; WEINBERG, Manfred (Org.). **Franz Kafka im interkulturellen Kontext**. Köln: Böhlau, 2019, pp. 59-71.
- FORSTER, E. M. **Aspects of the novel**. Nova York: Harcourt, 1955.
- FREUD, Sigmund. “Lo ominoso”. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas v. 17: de la historia de una neurosis infantil y otras obras**. Trad. José L. Etcheverry. 7. reimpr. Buenos Aires: Amorrortu, 1975, pp. 217-51.
- KAFKA, Franz. **Drucke zu Lebzeiten**. Ed. de Hans-Gerd Koch (Kritische Ausgabe). Frankfurt am Main: Fischer, 1994.
- KAFKA, Franz. **Tagebücher 1910-1923**. Frankfurt am Main: Fischer, 1948/1949.
- MÜLLER, Michael. **Franz Kafka: Das Urteil. Erläuterungen und Dokumente**. Stuttgart: Reclam, 1995.
- SOKEL, Walter H. “Freud and the magic of Kafka's writing”. In: STERN, J. P. (Org.). **The world of Franz Kafka**. Nova York: Holt, Rinehart and Winston, 1980, pp. 145-58.
- SOKEL, Walter H. **Franz Kafka: Tragik und Ironie**. Munique; Viena: Albert Langen – Georg Müller, 1964.

Como citar:

KOVAL, Martín I. Recalque e representação em *O veredito* de Franz Kafka: para uma poética do expressionismo clássico. *Verinotio*, Rio das Ostras, v. 31, n. 1, pp. 480-495; jan.-jun., 2026.