

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

LIDIANY CAIXETA DE LIMA

VERDADE, CORPO DE DELITO E PUNIÇÃO NA *COLÔNIA PENAL*, DE
FRANZ KAFKA: ENCONTROS E DESENCONTROS ENTRE AS
TESSITURAS NARRATIVAS DOS DISCURSOS LITERÁRIO E JURÍDICO

UBERLÂNDIA/MG
2021

LIDIANY CAIXETA DE LIMA

VERDADE, CORPO DE DELITO E PUNIÇÃO NA COLÔNIA PENAL, DE
FRANZ KAFKA: ENCONTROS E DESENCONTROS ENTRE AS
TESSITURAS NARRATIVAS DOS DISCURSOS LITERÁRIO E JURÍDICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientadora: Profa. Dra. Maria Ivonete Santos Silva

UBERLÂNDIA/MG
2021

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

L732 Lima, Lidiany Caixeta de, 1985-
2021 Verdade, corpo de delito e punição Na Colônia Penal,
de Franz Kafka [recurso eletrônico] : encontros e
desencontros entre as tessituras narrativas dos
discursos literário e jurídico / Lidiany Caixeta de
Lima. - 2021.

Orientadora: Maria Ivonete Santos Silva.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de
Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.84>
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Silva, Maria Ivonete Santos,1955-,
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-
graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Av. João Naves de Ávila, nº 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pgletras.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPLET			
Defesa de:	Mestrado em Estudos Literários			
Data:	12 de fevereiro de 2021	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:
Matrícula do Discente:	11812TLT006			
Nome do Discente:	Lidiany Caixeta de Lima			
Título do Trabalho:	Verdade, corpo de delito e punição <i>Na Colônia Penal</i> , de Franz Kafka: encontros e desencontros entre as tessituras narrativas dos discursos literário e jurídico			
Área de concentração:	Estudos Literários			
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 2: Literatura, Representação e Cultura			
Projeto de Pesquisa de vinculação:	A humanidade e a desumanidade nos contos de Antônio Carlos Viana: perspectivas do conto brasileiro contemporâneo			

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos professores doutores: Maria Ivonete Santos Silva da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientadora da candidata (Presidente); Ana Maria Leal Cardoso da Universidade Federal de Sergipe / UFS; Paulo Fonseca Andrade / UFU.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Prof.^a Dr.^a Maria Ivonete Santos Silva, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(as) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Fonseca Andrade, Professor(a) do Magistério Superior**, em 12/02/2021, às 15:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Maria Ivonete Santos Silva, Professor(a) do Magistério Superior**, em 12/02/2021, às 15:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Lidiany Caixeta de Lima, Usuário Externo**, em 12/02/2021, às 18:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.](#)



Documento assinado eletronicamente por **ANA MARIA LEAL CARDOSO, Usuário Externo**, em 22/02/2021, às 19:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.](#)



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2564036** e o código CRC **0505B2CB**.

Dedico este trabalho aos meus pais, pelo estímulo,
carinho e compreensão.

AGRADECIMENTOS

"Em tudo dai graças" (1Ts 5:18). Agradeço a Deus, porque Ele é bom e compassivo. Agradeço as pequenas e as grandes bênçãos em minha vida, dentre as quais estudar, que é, com certeza, uma grande bênção.

Agradeço à minha família, meu pai Ezio, minhas irmãs Juliany e Liliany, pelo amor e carinho. Especialmente, à minha amada mãe Irani, por seu amor incondicional, sua fé e presença em minha vida.

À minha orientadora professora Maria Ivonete Santos Silva agradeço a partilha do conhecimento, o incentivo e a motivação nesta etapa de minha trajetória acadêmica. A todos os professores do Mestrado, em especial, aos professores José de Magalhães Campos Ambrósio e Paulo Fonseca Andrade, pelos apontamentos feitos quando do exame de qualificação.

Ao coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, sou grata por sua dedicação e seu trabalho à frente da coordenação.

Aos servidores técnicos administrativos do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Guilherme Augusto da Silva Gomes e Maiza Maria Pereira, pela presteza e solicitude no atendimento às demandas administrativas.

A todos os colegas do Mestrado, em especial: Tamira Fernandes Pimenta, Ana Cristina Zago de Mesquita Ciuffa, Gabriela Regina Soncini e Paulo Eduardo Pereira Lima, pelo conhecimento e vivências compartilhados. Também à colega professora Marília da Silva Freitas, doutoranda, pela paciência e por sua didática nas explicações. Agradeço imensamente à professora Marilia Simari Crozara, doutoranda, por sua cuidadosa revisão do texto desta dissertação.

Aos colegas de trabalho do Instituto Federal do Triângulo Mineiro – *Campus Uberaba*, especialmente, Cláudia Aparecida da Costa Vicente e os professores Rodrigo Afonso Leitão e Luís Fernando Santana, pelo incentivo ao estudo formal e também pela compreensão da importância da qualificação profissional do servidor público.

Ao professor André Karam Trindade, que um dia fez a seguinte dedicatória em um livro para mim: "A literatura liberta; o direito aprisiona". Suas palavras reavivaram a literatura, até então, um pouco na penumbra, em minha trajetória acadêmica.

Aos professores do curso de Direito da Universidade de Uberaba, especialmente às professoras Irene de Lima Freitas, Mara Cristina Piolla Hillesheim e Thaísa Haber Faleiros, por

me apresentarem os estudos interdisciplinares em Direito e Literatura, no *Grupo de Estudos Direito na Literatura*.

Aos colegas pesquisadores, professores e estudantes de graduação, do NEPEDILL – Núcleo de Estudos e Pesquisas em Direito e Literatura *Legis Literae*, da Universidade de Uberaba, pelos momentos de debate e interlocução dentro da abordagem “Direito na Literatura”.

Aos queridos amigos da corrida e da academia, pelo exemplo de perseverança, prosseguindo até alcançar o objetivo, apesar da dor e do cansaço. Lição que fica para além da atividade física, e estende-se aos estudos.

Agradeço imensamente o carinho e todas as orações dos amigos e familiares. Acredito no poder da oração e na intercessão de Santos Reis e Mãe Maria.

Aos meus estimados companheiros de romaria, Denys Vieira Godinho, Zama Caixeta Nascentes, Liliany Caixeta de Lima e Ezio Caixeta Nascentes. Desde 2015, percorremos juntos 60 quilômetros, a pé, até o Santuário de Nossa Senhora da Abadia, em Andrequicé-MG, agradecendo todas as graças alcançadas. Tornar-me mestre é, sem dúvidas, uma delas.

Aforismo 78. Punir e recompensar. — Ninguém acusa sem o pensamento oculto do castigo e da vingança — mesmo quando acusa seu destino, a si próprio. — Queixar-se é sempre acusar, alegrar-se é sempre louvar: podemos fazer uma coisa ou outra, inevitavelmente responsabilizamos alguém (NIETZSCHE, 2008, p. 42).

RESUMO

Ao longo desta pesquisa, procurei demonstrar as possíveis articulações entre os estudos literários e os jurídicos mediados pela análise da narrativa *Na Colônia Penal*, de Franz Kafka. Para isso, destaquei alguns aspectos importantes para uma abordagem do conto, no que se refere à minha percepção de uma crítica ao discurso jurídico e ao sistema punitivo, presentes no conto. Considerando esse direcionamento, discorri sobre como se apresentam os elementos composicionais da narrativa, considerando o discurso literário e o jurídico, relacionando-os à verdade, ao corpo criminoso e, também, à pena, presentes na narrativa em estudo. À medida em que os estudos avançavam, compreendi a intricada relação entre narrativa literária e a jurídica, tendo em vista o envolvimento do leitor pelo impacto da cena de execução do réu pelo *aparelho*, além da sensibilidade afetiva e emocional que as situações do enredo permitem sentir. Pelo olhar do *explorador*, o leitor de *Na Colônia Penal* tem a possibilidade de conhecer a Colônia Penal e o peculiar sistema de tortura, reconhecendo o fanatismo e a idolatria do *oficial* pelo *aparelho*, a resignação do *condenado*, a obediência cega do *soldado*. A experiência estética da narrativa viabiliza ao leitor que ele seja, assim como o *explorador*, um observador do *aparelho* e das personalidades que habitam o lugar, sendo levado, ao final da leitura, a tomar uma posição sobre a aplicação das normas punitivas pelo esdrúxulo *aparelho*, uma vez que o olhar do procedimento como tortura cabe ao estrangeiro e, em grande medida, ao leitor.

Palavras-chave: Verdade. Corpo de delito. Punição. Franz Kafka.

ABSTRACT

Throughout this research, I tried to demonstrate the possible links between literary and legal studies mediated by the analysis of the narrative *In the Penal Colony*, by Franz Kafka. For this, I highlighted some important aspects for an approach to the tale, with regard to my perception of a criticism of the legal discourse and the punitive system, present in the tale. Considering this direction, I discussed how the compositional elements of the narrative are presented, considering the literary discourse and legal discourse, relating them to the truth, the criminal body and, also, to the penalty, present in the narrative under study. As the studies progressed, I understood the intricate relationship between literary and legal narrative, in view of the reader's involvement by the impact of the defendant's execution scene by the device, in addition to the affective and emotional sensitivity that the plot situations allow to feel. Through the eyes of the explorer, the reader of *In the Penal Colony* has the possibility of getting to know the Penal Colony and the peculiar system of torture, recognizing the *officer*'s fanaticism and idolatry for the *apparatus*, the *prisoner*'s resignation, the *guard*'s blind obedience. The narrative's aesthetic experience enables the reader to be, like the *explorer (traveller)*, an observer of the *apparatus* and the personalities that inhabit the place, being led, at the end of the reading, to take a position on the application of punitive norms by the odd *apparatus*, since the view of the procedure as torture belongs to the foreigner and, to a large extent, to the reader.

Keywords: Truth. Offense boddyl. Punishment. Franz Kafka

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 PRIMEIRA SESSÃO: A TRAMA DIABÓLICA DO CONTO	17
1.1 Uma entrada no universo kafkiano.....	17
1.2 O conto <i>Na Colônia Penal</i>	25
1.3 Considerações sobre o gênero literário conto	33
2 SEGUNDA SESSÃO: EM BUSCA DA VERDADE <i>NA COLÔNIA PENAL</i>.....	46
2.1 Estudos de Direito e Literatura.....	46
2.2 Discursos literário e jurídico	50
2.3 A questão da verdade	53
3 TERCEIRA SESSÃO: NA PRÓPRIA CARNE	61
3.1 O corpo, um corpo	61
3.2 Corpo estranho	66
3.3 Corpo infame	71
4 QUARTA SESSÃO: UM APARELHO SINGULAR.....	82
4.1 O “método kafkiano” e a elaboração de um dispositivo de matar.....	82
4.2 Máquina de punição: mimese de sistemas de controle.....	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
REFERÊNCIAS.....	107

INTRODUÇÃO

Franz Kafka (1883-1924), importante autor do realismo fantástico alemão, desnudou diferentes paradoxos sociais em suas narrativas, grafando seu nome na literatura universal. Sua produção literária se destaca pela concisão e pelas situações inusitadas em que seus personagens são colocados.

Desse modo, a justificativa para a escolha deste escritor não é outra senão a interpelação provocada pelos textos e pelo modo de narrar do autor, mediante suas produções literárias. Nessa perspectiva, destaco o pensamento de Adorno, no texto “Anotações sobre Kafka” (1998), ao ratificar o fascínio que a narrativa kafkiana faz irromper. Para o estudioso:

Em nenhuma obra de Kafka, a aura da ideia infinita desaparece no crepúsculo, em nenhuma obra se esclarece o horizonte. Cada frase é literal e cada frase significa. Esses dois aspectos não se misturam como exigiria o símbolo, mas se distanciam um do outro, e o ofuscante raio da fascinação surge do abismo que se abre entre ambos (ADORNO, 1998, p. 240).

Mediante a figuração de acontecimentos considerados como inusitados ou “absurdos”, Kafka reconstrói situações passíveis de realidade, ocasionando a sensação de estranhamento em seu leitor. Tal fato viabiliza um olhar acurado na busca de debater as produções de sentido encontradas entre a literalidade do dizer e o fascínio que as imagens kafkianas provocam. Nesse sentido, se os escritos de Kafka ocasionam um desafio a partir da literalidade, suas obras viabilizam também um sem par de leituras e interpretações que provocam a experimentação estética do leitor.

Imensa é a fortuna crítica da obra de Franz Kafka. A respeito disso, Léo Gilson Ribeiro, em “O mundo demoníaco de Kafka” (1964, p. 32) destaca que, “diante de uma obra complexa, dúctil, tão amorfa no conteúdo”, abrem-se “disposições completamente novas dos mesmos elementos, são possíveis, realmente, mil maneiras de criticar, de interpretar, como mil serão as maneiras de sentir a sua obra”. Tendo em vista essas caleidoscópicas situações do absurdo em que se encontram os personagens de Kafka, realizei as análises presentes nesta dissertação de mestrado.

Giorgio Agamben (1999), no texto “Defesa de Kafka contra os seus intérpretes”, registra de forma irônica os questionamentos da crítica e da recepção do texto literário, além de destacar suas possibilidades de interpretação, nominando os críticos literários como “actuais guardiões do Templo”, cujo “Templo” seria a arte da literatura. Nas palavras de Agamben:

Sobre o inexplicável correm as mais diversas lendas. A mais engenhosa – encontrada pelos actuais guardiães do Templo ao remexerem nas velhas tradições – explica que, sendo inexplicável, ele permanece como tal em todas as explicações que dele foram e continuarão a ser dadas nos séculos vindouros. São precisamente essas explicações que constituem a melhor garantia da sua inexplicabilidade, o único conteúdo do inexplicável – nisto está a sutileza da doutrina [...] (AGAMBEN, 1999, p. 135).

No mesmo sentido, Léo Gilson Ribeiro (1964, p. 64) destaca a complexidade do texto ficcional de Kafka, o que “desencadeia uma avalanche de interpretações e de críticas mais díspares, que corresponderão às diversas tendências de cada espectador desse espetáculo inédito que é o desenrolar-se de qualquer de seus contos ou novelas”.

A partir dos encontros e desencontros entre os discursos literário e jurídico, este trabalho entrou no universo kafkiano não como o camponês da parábola *Diante da lei*, que, fascinado com a porta, bestificado com ela ou obediente ao porteiro, adianta sempre a sua entrada à lei, transformando a espera em um sempre *devir*. Antes, percorro a literatura de Kafka, em particular, o microcosmo presente na obra *Na colônia penal* como o personagem de *Um relatório para uma academia*, um símio metamorfoseado em ser humano, que reconhece a sua mudança, mas sabe do poder de transformação da literatura, além da tomada de consciência da condição humana.

Nesse sentido, o presente trabalho de análise tomou como *corpus* o conto *Na colônia penal*, de Franz Kafka, vislumbrando demonstrar a intrínseca relação entre a narrativa literária e a jurídica. Logo, esse caminho de leitura considerou a necessidade do envolvimento do leitor pelo impacto e pela sensibilidade afetiva/emocional com o tema abordado no conto.

Portanto, os procedimentos de análise aqui elaborados consideraram as articulações entre o discurso literário e o jurídico presentes em *Na Colônia Penal*, a fim de problematizar conceitos, tal como o de verdade, o de corpo criminoso e o de pena (punição). Para este trabalho de análise literária, utilizei a tradução brasileira de Modesto Carone do texto *Na Colônia Penal*, constante do livro *Essencial: Franz Kafka*, da editora Companhia das Letras, sendo 2011 o ano da edição.

A metodologia usada consistiu em pesquisa e levantamento bibliográfico sobre os estudos narrativos, especialmente referências teóricas a respeito do gênero “conto” e de elementos composticionais da narrativa. Dessa forma, foi condicional para a pesquisa buscar, em diversas fontes, esclarecimentos das problemáticas apresentadas ou sugeridas pelo texto literário analisado.

Além disso, o levantamento bibliográfico e as comparações pertinentes entre o discurso literário e o jurídico possibilitaram ressaltar críticas a esse discurso, elaboradas a partir da narrativa de Kafka, especialmente no que concerne à obra *Na Colônia Penal* e seu enquadramento em conceitos norteados pelos estudos teóricos do gênero conto.

Diante disso, minha dissertação de mestrado teve como ponto de partida os estudos sobre a narrativa, especificamente, sobre o gênero conto e sobre ficção, funcionando como balizas teóricas para a análise do *corpus*. Analisei, desse modo, os aspectos composticionais da narrativa, e, particularmente, da narrativa contemporânea¹ de Franz Kafka. No meu entendimento, tais elementos narrativos exemplificaram uma crítica ao discurso jurídico, pois a força enunciativa de Kafka emerge do contato entre a discursividade literária e a jurídica.

Por isso, analisei os seguintes elementos composticionais da narrativa: tempo, espaço, enredo, personagens e, também, o foco narrativo, para elaborar um estudo sobre o *corpus* selecionado. Ademais, outros recursos literários, a exemplo da comparação entre o auge e o declínio do *aparelho*, foram utilizados na elaboração de interfaces entre o discurso literário e o jurídico.

Também tecí reflexões sobre obras teórico-críticas que tratam da estrutura do conto contemporâneo, nas quais a produção de Kafka se encontra localizada. A compreensão crítica do Direito na obra kafkiana passa pela abrangência do poder e da força das narrativas, tanto as literárias propriamente ditas, quanto as jurídicas, haja vista este ser um autor que produziu um texto literário, o qual se reporta à Ciência Jurídica para assinalar as fragilidades do discurso jurídico.

Sendo assim, foi adotada uma divisão deste trabalho em quatro partes, interligadas pelo tema e pelo objeto da pesquisa, a saber: “A trama diabólica do conto”; “Em busca da verdade *Na Colônia Penal*”; “Na própria carne”; “Um aparelho singular”, além das Considerações Finais. Julgo importante ressaltar que nomeei as etapas desse estudo de “sessão” e não “seção”, pois seção ressaltaria o fragmento ou a parte; e, neste trabalho, busco destacar o caráter de reunião e interseção, considerando a semelhança existente entre os acontecimentos narrados no conto e os procedimentos que envolvem um processo judiciário injusto e, de forma específica, o detalhamento dos instantes da execução do *condenado*.

Na primeira sessão, “A trama diabólica do conto”, realizei uma apresentação do autor Franz Kafka, de seu universo literário, além de um breve resumo do conto *Na Colônia Penal*. Para tanto, apresentei uma investigação sobre o gênero “conto”, contrapondo-o à “novela”,

¹ Adiante, explicito os motivos pelos quais considero a narrativa de Franz Kafka como contemporânea.

tendo em vista os elementos composicionais que os aproximam e os afastam, segundo os Estudos Literários. Essa análise se mostrou fundamental para a classificação apresentada para o texto de Kafka, *Na Colônia Penal*, uma vez que a narrativa foi classificada como um conto e também viabilizou uma leitura para o lugar assumido por Franz Kafka na literatura, passível de ser considerado como contemporâneo.

Na segunda sessão, “Em busca da verdade em *Na Colônia Penal*”, realizei um estudo a respeito das contribuições dos estudos de Direito e Literatura e suas abordagens. Depois, tecí alguns apontamentos acerca dos encontros e desencontros dos discursos jurídico e literários, com base no conto *Na Colônia Penal*, de Franz Kafka. Apresentei também um debate sobre a busca da verdade empreendida no conto analisado. Nessa parte, busquei articular os conceitos de “verdade” e de “ficação” com o objetivo de destacar a relevância dos procedimentos narrativos, tanto para o discurso literário quanto para o discurso jurídico.

Na terceira sessão, “Na própria carne”, destinada à análise do corpo criminoso, identifiquei no conto os elementos que concorrem para a delimitação do corpo criminoso como um corpo outro, diferenciando-o dos demais. Também apresentei como a qualificação de criminoso no personagem do *condenado* corrobora a crítica ao discurso jurídico em *Na Colônia Penal*.

E, na última sessão, “Um aparelho singular”, abordei a problemática da punição, interpretando a pena em dois regimes de verdade no conto em análise.

Nas “Considerações finais” reiterei minhas análises sobre conto, no tocante à crítica ao discurso jurídico, além de ser o instante para apontamento de alguma ressalva quanto ao limite das análises aqui elaboradas ou quanto aos argumentos teóricos apresentados na presente dissertação de mestrado. Ademais, apresentei, além dos resultados deste estudo, as minhas inquietações como pesquisadora e as razões que motivaram a redação desta pesquisa.

1 PRIMEIRA SESSÃO: A TRAMA DIABÓLICA DO CONTO

Nesta primeira sessão, busco elaborar um quadro geral sobre o olhar lançado a Franz Kafka pela crítica especializada, no intuito de viabilizar uma apresentação do autor aos leitores, da obra *Na Colônia Penal*, bem como elaborar um estudo sobre o gênero conto, aspectos significativos para as análises da narrativa a serem investigados e que serão elaboradas nas sessões subsequentes.

A partir de tais entendimentos, torna-se possível o detalhamento de elementos constitutivos do enredo do conto em estudo, bem como investigar os fios que transpassam o tecido literário kafkiano, razão pela qual me valho da metáfora da “trama” no título do presente capítulo.

Ao dizer da trama diabólica do conto, não enfatizo um juízo cristão, comparando o bem ao mal e, nessa direção, relacionando o diabo a tudo o que é reles, sombrio ou ordinário, tampouco deus ao avesso dessa representação. O adjetivo diabólico para o conto em estudo visa a ressaltar o caráter de anjo decaído, como forma de apresentação daquele que se rebela contra uma ordem estabelecida. O conto, portanto, como gênero literário, é fugidio e rebelde às classificações que pretendem aprisioná-lo a um esquema ou forma.

Do emaranhado de intrigas urdidas em *Na Colônia Penal*, interessa-me as aproximações e os afastamentos entre os discursos literário e jurídico, viabilizando problematizações sobre a verdade, o corpo e a punição. Início, portanto, esse deslindar.

1.1 Uma entrada no universo kafkiano

Franz Kafka nasceu na cidade de Praga, na Boêmia (hoje República Tcheca), então pertencente ao Império Austro-Húngaro, no dia 3 de julho de 1883. De família judia, era filho de Hermann Kafka, comerciante, e de Julie Kafka (Carone, 2011). As produções literárias do escritor, muitas vezes, abordam temas angustiantes às sociedades, como o vazio existencial, a solidão e os diferentes labirintos burocráticos nos quais as pessoas mergulham.

Os biógrafos do escritor – como Modesto Carone, na apresentação da coletânea *Essencial Franz Kafka*, de 2011 – descrevem a existência de uma relação conturbada do autor

em estudo com o pai, evidenciada nos diários de Kafka, haja vista a figura paterna não reconhecer como legítima a carreira de escritor, escolhida pelo filho. Na busca por se dedicar efetivamente ao processo criativo, devido à sua falta de habilidade social, fruto dos conflitos familiares, Kafka nunca se casou, mas teve inúmeras namoradas e ficou noivo de algumas delas. Ademais, não teve filhos (Carone, 2011). Nas palavras do crítico literário, Luiz Costa Lima, em *Limites da voz*: Kafka, pode-se dizer que tal escritor “[...] procurava conjugar o que para ele era inconciliável: a mulher, a promessa de família e a literatura” (LIMA, 1993, p. 57).

A formação acadêmica de Kafka permeou a sua produção literária. Assim, os estudos do escritor em Direito, ocorridos em Praga, de 1901 a 1906, são representativos de sua criação literária, “tramas demoníacas” elaboradas por Kafka. Dois anos depois, ele trabalhou como advogado em uma companhia de seguros e depois no Instituto de Seguros contra Acidentes de Trabalho, vivências que também alimentaram o universo dos personagens kafkianos, influenciando a literatura do século XX. Com efeito, o crítico literário Léo Gilson Ribeiro, no texto “O mundo demoníaco de Kafka”, diz a respeito do referido contista que “[...] paralelamente, à sua vida diária de funcionário exemplar, ele, como escritor noturno, já no caminho de casa, arquitetava suas histórias, baseadas na observação dolorosa da realidade externa e condicionadas pelas suas premissas interiores” (Ribeiro, 1964, p. 18). O escritor faleceu em 3 de junho de 1924, aos 40 anos, na Áustria, quando se encontrava internado em um sanatório, perto de Viena, para tratamento de tuberculose.

Para Léo Gilson Ribeiro (1964, p. 18), “[...] Kafka foi, acima de tudo, um estrangeiro na terra, recusando-se a abraçar formalmente qualquer credo religioso ou político, a participar de uma vida burguesa, a exercer uma profissão comercial e negando-se a estabelecer laços afetivos com quem quer que fosse”. Diante do exposto, é possível dizer que Franz Kafka elaborou em suas narrativas um ambiente sombrio e conflituoso, semelhante aos fatos que circundam a própria biografia, posicionando seus personagens à margem da sociedade representada. Essa ambientação opressiva apresenta sujeitos emocionalmente impotentes e intimidados diante de autoridades, juízes, políticos, industriais, e também familiares.

Segundo as análises sobre a escritura do autor, é preciso considerar as ponderações de Deleuze e de Guattari, em *Kafka*: por uma literatura menor (2014), os quais afirmam que o contista deixou o legado de uma “literatura menor”. Esse conceito é colocado em oposição à “literatura maior”, composta pela tradição literária e autores considerados importantes pela crítica literária. Assim, a “literatura menor” se caracteriza por três elementos essenciais, a saber: a “desterritorialização”, a “condição política” e o “valor coletivo”.

O caráter de desterritorialização diz respeito ao fato de que toda língua se fixa a um território, em certa cultura e tradição, o que não acontece com a chamada “literatura menor”, “[...] uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (Deleuze; Guattari, 2014, p. 35). De fato, a partir do ruído, dos deslizamentos de sentidos pelas fissuras discursivas, tal caráter viabiliza o questionamento de acontecimentos canonizados, oferecendo um espaço de enunciação das histórias de minorias. O que interessa para esses filósofos no âmbito da desterritorialização diz respeito à relação entre as palavras e o modo com que elas representam minorias, fazendo a linguagem tornar-se outra mediante a escrita de um literato, questões passíveis de observação na escritura de Kafka.

A respeito desse conceito, Costa Lima (1993, p. 180) diz que “[...] a desterritorialização da língua não decorre de alguém fazer uso de uma em que se é estrangeiro, senão em se tornar ‘estrangeira’ a língua que usa. Dito de modo mais convencional: em contrariar os hábitos de sua posse”.

Outra característica de uma “literatura menor” é seu viés político, pois, segundo Deleuze e Guattari (2014 p. 36), “[...] seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política”. Desse modo, para os autores, a “literatura menor” é considerada um ato político, aspecto nem sempre presente na chamada “literatura maior”, uma vez que tal subalternidade se refere ao enfrentamento, bem como a uma forma de contestação de uma ordenação arquitetônica da sociedade tradicional, atuando como quebra de paradigma no funcionamento de um texto.

E, por fim, a terceira característica, quando uma dita minoridade literária angaria para si um valor coletivo. De acordo com Deleuze e Guattari (2014 p. 37), esta “[...] é a literatura que se encontra encarregada positivamente deste papel e desta função de enunciação coletiva, e mesmo revolucionária; é a literatura que produz uma solidariedade ativa”. Conforme as ponderações dos filósofos:

Não há tão grande, nem revolucionário, quanto o menor. Odiar toda a literatura dos mestres. Fascínio de Kafka pelos servidores e pelos empregados (mesma coisa em Proust pelos servidores, por sua linguagem. Mas o que é interessante, ainda, é a possibilidade de fazer um uso menor de sua própria língua, supondo que ela seja única, que ela seja uma língua maior ou o tenha sido. Ser *em* sua própria língua como um estrangeiro: é a situação do Grande Nadador em Kafka. Mesmo única, uma língua permanece uma papa, uma mistura esquizofrênica, uma roupa de Arlequim através da qual se exercem funções de linguagem muito diferentes e centros de poder distintos, ventilando o que pode ser dito e o que não pode sé-lo: jogar-se-á de uma função contra a outra, colocar-se-á em jogo os coeficientes de territorialidade e desterritorialização relativos (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 52).

No entendimento dos autores Deleuze e Guattari (2014), o adjetivo “menor” não é pejorativo em relação à oposição “literatura menor” e “literatura maior”, mas classifica um tipo específico de produção literária de grupos chamados minoritários. Maioria representa um estado de poder e de dominação, uma medida, enquanto pensar a literatura sob o viés da minoridade pressupõe o contrassenso, o discurso do oprimido, elaborando devires, como no caso da literatura de Kafka. Em outras palavras, ao trazer à tona as histórias cotidianas de personagens representantes de grupos minoritários, Kafka quebra os paradigmas antes ocupados por uma literatura tradicional.

A respeito das categorias ‘literatura maior’ e ‘literatura menor’ elaboradas pelos filósofos supracitados, concordo com as ponderações de Costa Lima (1993, p. 180) ao comentar que “[...] sendo ambas fieis à formulação kafkiana, a segunda, entretanto, abstrai o que havia de contingente em sua situação – um judeu-tcheco que escreve em língua metropolitana – pondo em maior evidencia sua potencialidade”. É desse lugar de sujeito à margem que escreve buscando apresentar figuras universais e representantes da grande massa a que chamam “minorias” que busco analisar o conto *Na Colônia Penal*, de Franz Kafka.

Retomando as ponderações do biógrafo Modesto Carone, em *Lição de Kafka* (2009), este comenta que Franz Kafka foi um autor quase desconhecido em vida e a maior parte de sua obra literária, entre contos, novelas, romances, cartas e diários, todos escritos em alemão, só foram publicados após sua morte. Títulos como *O foguista* (1913), *O veredito* (1913), *A metamorfose* (1915), *Um médico rural* (1918), *Na Colônia Penal* (1919) foram publicados ainda em vida pelo autor. Conforme Modesto Carone (2009), essas narrativas foram divulgadas em sete “magros volumes”, entre 1913 e 1924, ano da morte de Kafka. É preciso destacar que as revistas literárias da época expressionista alemã também veicularam os textos mencionados.

Entretanto, *O processo* e *O castelo* foram publicados, respectivamente, em 1925 e 1926, após a morte do ficcionista, pois as narrativas foram editadas pelo amigo e biógrafo de Kafka, Max Brod. Para Modesto Carone (2009), há, em torno da produção artística de Kafka, ares de comoção, motivada pelo fato de seus textos não terem sido destruídos por Max Brod, embora Kafka tenha recomendado a completa destruição dos escritos não publicados em vida.

Assim, Kafka é considerado pela crítica especializada um dos mais importantes autores da literatura mundial. De acordo com Costa Lima (1993, p. 57), “[...] a obra de Kafka se constitui em uma das decisivas pilares da literatura do século XX. Pois ela afeta nada menos que a maneira como hoje se concebe a obra literária”. Para o crítico, na literatura de Franz Kafka, há o rompimento com a univocidade do eu (princípio de unicidade) que se caracteriza

na ficção de Kafka pela presença de um narrador insciente², pois há na narrativa kafkiana a compreensão da impossibilidade de autoconhecimento.

Por sua vez, Günther Anders, em *Kafka: pró e contra* (2007), apresenta assim ao leitor o universo literário de Franz Kafka:

A fisionomia do mundo kafkiano parece desloucada. Mas Kafka *deslouca* a aparência aparentemente normal do nosso mundo louco, para tornar visível sua loucura. Manipula, contudo, essa aparência louca como algo muito normal e, com isso, descreve até mesmo o fato louco de que o mundo louco seja considerado normal (ANDERS, 2007, p. 15).

Com efeito, uma entrada na constística de Franz Kafka possibilita ao leitor desloucar-se, isto é, tirar-lhe camadas de percepção, com as tramas do universo kafkiano, em que o absurdo das situações degradantes parece normalizado. Esse modo de questionar as manipulações impostas aos sujeitos pelo mundo circundante corresponde a uma das perspectivas que leva Modesto Carone (2011) a afirmar que Kafka é o escritor mais lido e comentado da literatura alemã moderna. Com efeito, seu complexo universo literário possui características densas e tão peculiares que motivou o surgimento do adjetivo *kafkiano* para designar tudo aquilo de que nos escapa um sentido ou que não nos enseja qualquer plausibilidade.

Desse modo, o termo *kafkiano* refere-se ao absurdo, ao surreal e à alienação, situações vivenciadas pelos personagens em suas obras e pelo leitor delas. A respeito da constística de Kafka, Léo Gilson Ribeiro (1964, p. 29) comenta que:

Kafka dá ao pesadelo foros de realidade inegável. No cosmos kafkiano tudo é possível, o medonho, o absurdo, a loucura, a crueldade, a injustiça – ou a justiça que nós seres humanos não podemos compreender – estão sempre latentes, vigiando-nos, à espreita do nosso primeiro momento de distração para saltar sobre nós, suas presas indefesas.

O universo literário kafkiano é constituído de desatinos e aberrações, embora a atmosfera seja de normalidade, isto é, de que as coisas acontecem seguindo seu devido curso. O sentimento de impotência do indivíduo frente aos acontecimentos em que está envolto é compartilhado por personagens e leitor, de tal modo que a palavra “*kafkiano*” ultrapassou as fronteiras da literatura e passou a adjetivar situações diárias em que o inusual, o impenetrável se fazem presentes e qualificam os fatos vividos.

² Abordarei essa categorização elaborada por Modesto Carone (2009; 2011) nas páginas subsequentes.

Conforme Modesto Carone (2009), o adjetivo kafkiano sofreu, ao longo do tempo, um processo de hipertrofia pela crítica literária especializada, dando margem a leituras que desqualificam o realismo das obras de Kafka. Assim, este crítico e tradutor de Kafka classifica a literatura do contista como realista em oposição à categorização das obras do autor como literatura fantástica. Entretanto, tal categorização vincula-se a um realismo peculiar, não filiado ao realismo literário do século XIX e caracterizado pela onisciência do narrador.

Nesse sentido, há que se destacar a categorização de Modesto Carone (2009) sobre o narrador presente nas narrativas kafkianas. Nas palavras do pesquisador, este modo de narrar diz respeito a um narrador insciente, posto que este “[...] não sabe nada, ou quase nada, tanto quanto o seu anti-herói (que é derrotado pelos obstáculos em vez de derrotá-los) e não oferece ao leitor nada senão a clareza da alienação que precisa ser decifrada” (Carone, 2011, p. 7). Na narrativa kafkiana, portanto, esta forma de discurso faz com que o leitor creia que ele e o narrador sabem os mesmos fatos e descobrem os surpreendentes acontecimentos simultaneamente.

A visão parcial do narrador, dos personagens e do próprio leitor cria e mantém a tensão narrativa. Nesse sentido, o narrador não consciente revela o pouco que se sabe dos fatos que acontecem na Colônia Penal e também a atitude resignada dos personagens frente à truculência do sistema judiciário como mecanismo de dominação e poder.

Ainda a respeito da narrativa de Kafka, Modesto Carone (2009) comenta que ela é caracterizada por uma linguagem direta e sóbria, com uma sintaxe e uma dicção concisas, sem rebuscamientos ou subjetivismo. Para o estudioso:

Kafka sustenta com todas as letras que o conteúdo e a forma da frase devem coincidir de maneira precisa. Sua fé flaubertiana na linguagem usada com discernimento e responsabilidade o faz afirmar que “o sentimento infinito permanece tão infinito nas palavras como era no coração”. Para ele a palavra justa tem vida própria, que requer a maior vigilância, e o empenho para captá-la, ou capturá-la, é descrito com o humor e a agilidade típicos de quem conhece por dentro aquilo de que está falando: “Meu corpo inteiro me adverte diante de cada palavra; cada palavra, antes de se deixar escrever por mim, olha primeiro para todos os lados”. Em Kafka, como em Drummond, as palavras são fortes como o javali; e quem como eles se quer como artista, luta com elas mal rompe a manhã (CARONE, 2009, p. 80).

A forma utilizada por Kafka para mimetizar a realidade faz emergir discussões polêmicas acerca do Direito e da justiça³, além de outras questões sociais e existenciais,

³ As relações possíveis entre direito e justiça se mostram polêmicas, a meu ver, pois, conforme a perspectiva da hermenêutica jurídica adotada, direito e justiça podem ser equivalentes ou, em outros casos, manter uma relação diametralmente oposta. Não há um conceito unívoco de justiça. Por exemplo, no direito natural, o conceito de justiça está diretamente associado ao plano normativo do direito, fundindo-se a ele inclusive. No positivismo

fortemente abaladas pelos inúmeros acontecimentos que influenciaram o mundo contemporâneo, a exemplo das Grandes Guerras Mundiais⁴. Assim, as obras de Kafka foram escritas em um período histórico conturbado devido a crises relacionadas ao mundo moderno. Com efeito, esse período de Guerras, sua preparação e consequências, deixou marcas profundas nas principais nações europeias do século XX e nas suas populações.

Na direção desse pensamento, o tom de desesperança e pessimismo, especialmente no conto *Na Colônia Penal*, escrito em 1914, mas publicado somente em 1919, ambienta uma época em que o mundo europeu experimentou a I Guerra Mundial, nos anos de 1914 a 1918. Certamente, essa é uma obra que se abre para leituras a respeito do ser humano e da sociedade, alertando para as consequências da mecanização e da primazia da máquina na sociedade, instituída a partir dos eventos históricos mencionados, em detrimento do ser humano. Concordando com o pesquisador, esse lapso de cinco anos se deu também em função da “insatisfação de Kafka com a conclusão da história” (CARONE, 2011, p. 24).

Esses acontecimentos históricos que ecoam nas sociedades levam a um debate em torno do conceito sobre a contemporaneidade. Nesse sentido, destaco o pensamento do filósofo Giorgio Agamben, no ensaio “O que é o contemporâneo?” (2009), quando ele aponta para o conceito de contemporaneidade como:

[...] uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

A contemporaneidade, portanto, pode ser entendida pela relação que o contemporâneo estabelece com seu tempo presente, ou mesmo com outros momentos, não buscando viver em outro instante, mas enxergando a escuridão e as sombras de seu tempo. Para Agamben (2009), o sujeito contemporâneo é aquele consciente de seu tempo e que tem entendimento do presente vivenciado, mas, simultaneamente, situa-se a uma certa distância dos fatos a fim de compreender os meandros e incertezas dos fatos circundantes. Nas palavras do autor, “[..]

jurídico (direito positivo), o conceito de direito e de justiça estão desvinculados: o direito vale por si mesmo: Hans Kelsen, um dos principais juristas do positivismo, no livro *A justiça e o direito natural* (1979), aponta que “um direito positivo não vale pelo fato de ser justo, isto é, pelo fato de sua prescrição corresponder a uma regra de justiça – e vale mesmo que seja injusto. A sua validade é independente da validade de uma norma de justiça” (KELSEN, 1979, p. 90). Nessa perspectiva, a norma jurídica pode ser válida e justa; pode ser válida e injusta; pode ser inválida e justa ou, ainda, pode ser inválida e injusta.

⁴ A menção às Grandes Guerras Mundiais aqui se deve exclusivamente com o objetivo de apresentar o ambiente em que as obras kafkianas foram elaboradas. Não há, de forma nenhuma, o desejo de reduzir os eventos.

contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 64).

Nessa perspectiva, Franz Kafka pode ser considerado contemporâneo, uma vez que “[...] pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade” (Agamben, 2009, p. 63-64). Assim, Kafka é contemporâneo justamente por entrever a obscuridade de seu tempo, em uma época de conflitos políticos que ocasionaram guerras e destruição. Sob essa ótica, comprehendo que a obra de Kafka analisada é contemporânea, pois lança luzes sobre a violência e sobre sua naturalização, bem como evidencia pontos de escuridão e de penumbra presentes na sociedade ocidental.

Por sua vez, o leitor que hoje lê Kafka pode ser contemporâneo aos textos do autor, datados das primeiras décadas do século XX, na medida em que, reconhecendo o escuro do tempo presente – violências e ameaças à democracia, por exemplo – o leitor volta os olhos a outros momentos passados – origem, arcaico, *arké* –, a fim de jogar luzes, isto é, questionar o instante presente.

A respeito da recepção crítica dos textos literários de Franz Kafka no Brasil, Modesto Carone (2009) comenta que, a partir da década de 1940, houve três momentos relevantes. Um primeiro foi marcado por uma abordagem místico-religiosa, centrada em uma teologia da crise, que vigorou durante muito tempo não apenas em nosso país. Esta forma de pensamento seguiu a mesma linha interpretativa do amigo e testamenteiro de Kafka, Max Brod.

De acordo com Modesto Carone (2009), o segundo momento da recepção de Kafka no Brasil ocorreu a partir de um estudo do historiador Sérgio Buarque de Holanda, cuja análise compõe-se de dois pontos: um voltado para o resgate das críticas sobre o escritor Franz Kafka e outro, sustentado em omissões da crítica. Por fim, destaca-se o terceiro instante de recepção da obra de Kafka pelos estudiosos de literatura brasileiros, objetivando a percepção da materialidade textual, centrada em elementos ficcionais e categorias literárias.

Ainda é preciso destacar as possíveis relações entre diferentes obras do autor, bem como os efeitos que a experimentação literária provocou no público de meados do século XX. Segundo o estudioso Carone (2011), Kafka tinha consciência da relação de *Na Colônia Penal* com outros textos publicados antes, expressando a posição do autor Kafka sobre as obras *Na Colônia Penal*, *O veredicto* e *A metamorfose*. Modesto Carone (2011) afirma que, para Kafka, elas poderiam ter sido publicadas em um único volume, intitulado *Punições*.

No que concerne à primeira apresentação pública da obra em estudo, conta o tradutor de Kafka que “[...] o escritor leu a história aos amigos logo após sua composição. Apresentou-

a em leitura pública na Galeria Goltz de Munique e nessa ocasião duas senhoras desmaiaram com o impacto” (Carone, 2011, p. 24). É possível fazer algumas conjecturas a respeito da reação das senhoras à leitura do conto, uma vez que os desmaios podem, de fato, ter acontecido ou serem apenas uma anedota.

De toda forma, a tensão narrativa colocada pela oposição e diálogos entre os personagens – o *oficial* e o *explorador* – propiciariam um sentimento de ansiedade. Também as descrições minuciosas das engrenagens do *aparelho* e de seu funcionamento também provocariam asco. Em última medida, a sícope que acometeu as senhoras seria um efeito catártico do envolvimento com a narrativa do conto.

Para melhor compreender a trama diabólica que Kafka elabora *Na Colônia Penal*, teço as observações que seguem.

1.2 O conto *Na Colônia Penal*

A narrativa de *Na Colônia Penal* transcorre em terceira pessoa, mediante um narrador inscidente e as referências espaciais vagas remetem o leitor a um país distante, onde existe uma Colônia Penal. Para lá viajou um *explorador* que, por sua vez, é um observador internacional, com o objetivo de conhecer o *aparelho* e, por conseguinte, as formas de punição aplicadas na Colônia. O *explorador* foi conduzido por um *oficial* do Estado, responsável por lhe apresentar o referido objeto, mote da narrativa – uma engrenagem capaz de inscrever uma sentença, indicando o crime cometido e a punição no corpo do *condenado*.

Esse processo dura um total de doze horas. Nas seis primeiras, o *condenado* tem a sentença inscrita na carne e, continuando o suplício, ao final, o réu é vitimado com a pena de morte. Desse modo, toda violência perpetrada pelo instrumento de tortura é narrada no conto:

[...] vai escrevendo cada vez mais fundo durante as doze horas. Nas seis primeiras o condenado vive praticamente como antes, apenas sofre dores. Depois de duas horas é retirado o tampão de feltro, pois o homem já não tem mais força para fritar. Aqui nesta tigela aquecida por eletricidade, na cabeceira da cama, é colocada papa de arroz quente, da qual, se tiver vontade, o homem pode comer o que consegue apanhar com a língua. Nenhum deles perde a oportunidade. Eu pelo menos não conheço nenhum, e minha experiência é grande. Só na sexta hora ele perde o prazer de comer. Nesse momento, em geral eu me ajoelho aqui e observo o fenômeno. Raramente o homem engole o último bocado, apenas o revolve na boca e o cospe no fosso. Preciso então me agachar, senão escorre no meu rosto (KAFKA, 2011, p. 28).

Não é gratuita a narração detalhada de como funcionam as execuções pelo *aparelho* e o tratamento dado aos condenados submetidos à máquina diabólica. Assim, a tensão narrativa é mantida a cada detalhe e o leitor pode configurar as expectativas do *condenado* na execução de sua sentença. Com efeito, esse paulatino processo de violência contra os prisioneiros torna visível a relação sádica e, de certa maneira, espetacular que o *oficial* possui com a morte. Imprimir dor e sofrimento e admirar o processo lhe propiciavam contentamento, aspecto passível de ser notado a partir da maneira pela qual ele observava como os condenados se valiam do alimento.

O estrangeiro acompanha o julgamento de um sentinelas que havia dormido em serviço, quando fazia a guarda de um superior hierárquico. Ao guarda condenado foram imputados os crimes de desobediência e de insubordinação. A partir disso, foi-lhe imposta a pena de tortura, seguida da sumária execução no referido *aparelho*. Nesse espaço punitivo apresentado pelo narrador do conto, o acusado não tem conhecimento de seu crime, tampouco de sua condenação ou sua pena. Nessa direção, o sentinelas foi levado à presença do *oficial* por seu superior e dali ao *aparelho*, sem a oportunidade de apresentar outra versão para os fatos ou defesa. Essa forma de conduzir a sentença, também encaminha o leitor aos ares do sadismo presente no local, uma vez que o *condenado*, por desconhecer a própria situação, não exercia qualquer força contrária ao evento.

Como se pode notar, o *aparelho* é a figura central do conto, ocupando a posição de protagonista, enquanto os personagens propriamente ditos são qualificados a partir das relações que estabelecem com a máquina. Nessa perspectiva, os personagens não possuem nomes próprios, mas são caracterizados apenas pelas funções que desempenham: o *explorador*, o *oficial*, o *condenado* e o *soldado*, haja vista pouco importar ao sistema burocrático da Colônia Penal a singularidade de cada sujeito, nomes ou histórias.

Em vista disso, a caracterização dos personagens é representativa para o entendimento do enredo kafkiano. Para tanto, o *antigo comandante* é descrito como quem inventou o maquinário; o *explorador* só está na Colônia para conhecer a máquina; o *oficial* é o herdeiro do legado do *antigo comandante* e defensor do *aparelho* e das ideias do seu antigo superior, este chefe possui destaque como personagem, pois representa uma época em que o aparato foi a solução para a justiça da Colônia Penal; por fim, o *condenado* é aquele que passará por sofrimentos, suplícios e torturas no maquinário da justiça.

No decurso da narrativa, as identidades são construídas pela função e lugar ocupados pelos personagens como acontece em uma engrenagem de uma máquina, pois o sistema responsável pelo aprisionamento e tortura dos sujeitos é o que une *aparelho* e demais

personagens. Nessa perspectiva, o nome da peça pouco importa, interessa apenas seu desempenho para o funcionamento do sistema punitivo. Ademais, para essa estruturação existente na Colônia Penal, a troca de algum dispositivo, caso venha a atrapalhar a performance do equipamento.

Assim como em uma máquina, os personagens são como peças, razão pela qual não há sequer nomes próprios para os personagens, porque interessa apenas a função de cada uma, na sua relação com o sistema judicial adotado na Colônia Penal, que funciona como o sistema maquinal. A respeito dos personagens de *Na Colônia Penal*, Ricardo Timm de Souza, em *Kafka: a justiça, o veredito, e a colônia penal, um ensaio* (2011) tece o seguinte comentário:

O mundo em que seus personagens se movem é de algum modo opaco, diz apenas o que diz a uma racionalidade incapaz de perceber o que se esconde nas profundidades. Já o soldado é impessoal, quase uma máquina também; ele é, apenas, a função que ocupa. Aqui, a opacidade é completa (SOUZA, 2011, p. 55).

O título do conto, *Na Colônia Penal*, é expresso por uma locução adverbial de lugar, demarcando a importância do elemento espacial na narrativa. Embora não haja uma localização exata de onde o enredo se passa, o lugar é descrito como distante, nos trópicos. Tal espaço presidiário onde ocorrem as execuções é caracterizada como desértico, possuidor de uma paisagem inóspita. Portanto, o fato de o autor não especificar, geograficamente, um lugar para que a Colônia Penal exista revela que tais acontecimentos, aparentemente absurdos, poderiam ocorrer em qualquer outro local destinado para esse fim.

O próprio nome, Colônia Penal, evoca a ideia de colonialismo, praticado pelos países europeus, que se caracteriza pela máxima exploração dos recursos naturais e humanos de territórios, a exemplo da América do Sul, demarcando uma defasagem no desenvolvimento econômico e um atraso cultural das colônias, sob uma perspectiva eurocêntrica. Pelo colonialismo, a relação que se estabelece entre metrópole e colônia é de mútua dependência econômica, cultural e política, em que a metrópole explora as reservas naturais das colônias e impõe um modelo cultural e político considerado superior ou avançado em relação aos territórios colonizados. No conto, o *explorador* observa com o olhar do estrangeiro a Colônia Penal e qualifica os métodos punitivos do lugar como atrasados, os quais são, de alguma forma, herança do colonialismo.

Evidenciando o descaso do *atual comandante* pelo *aparelho*, o *oficial* tenta persuadir o *explorador*, de forma insistente, a respeito da justeza da máquina e de seus procedimentos, a

fim de garantir a manutenção do modelo de punição pelo *aparelho*. Na busca dessa manipulação, o personagem argumenta:

[...] Fiquei feliz quando ouvi que o senhor deveria assistir sozinho à execução. Essa decisão do comandante pretendia me atingir, mas agora eu a reverto em meu favor. Sem ser influenciado por falsas insinuações e olhares de desprezo — como não se poderia evitar no caso de uma participação mais ampla na execução — o senhor escutou minhas explicações, viu a máquina e agora está na iminência de assistir à execução. Certamente o seu julgamento já está firmado; se ainda houver pequenas dúvidas, elas serão eliminadas à vista da execução. E agora apresento ao senhor o seguinte pedido: ajude-me diante do comandante! (KAFKA, 2011, p. 31).

Entretanto, o *explorador* não se convenceu pela legitimidade de aplicação da pena a um *condenado* a partir de uma máquina, sem ter havido a oportunidade de defesa para o acusado. Nesse momento, aconteceu uma “grande reviravolta” (Kafka, 2011, p. 34) no conto. Nas palavras do *oficial*: “— Portanto chegou a hora — disse por fim e de repente dirigiu ao explorador um olhar iluminado que continha alguma exortação, algum incitamento no sentido de participar” (Kafka, 2011, p. 33). O *condenado*, por sua vez, hesitou, em primeira instância, na crença do que lhe fora informado. No entanto, à medida que compreendeu a concretude dos dizeres do *oficial*, passou ao anseio por existir para além da situação vivenciada.

O *explorador* não tomou nenhuma atitude para impedir os planos do *oficial*, pois este manteve-se até as últimas consequências coerente com as ideias do *antigo comandante*. É assim que o narrador insciente apresenta ao leitor as reflexões sobre o fato:

Se o procedimento judicial de que o oficial era adepto estava de fato tão próximo da supressão — possivelmente em consequência da intervenção do explorador, com a qual este por seu lado se sentia comprometido —, então o oficial estava agora agindo de um modo inteiramente correto; se estivesse no seu lugar não teria se conduzido de outra maneira (KAFKA, 2011, p. 34).

Por conseguinte, o *condenado* foi solto pelo *oficial* e este, por seu turno, se prendeu ao *aparelho*, submetendo-se à seguinte sentença: “Seja justo” (Kafka, 2011, p. 33), de modo a manter viva a ideia que o *oficial* possuía de justiça. No entanto, o *condenado*, em sua resignação, bem como o *soldado*, sempre obediente às ordens, não compreenderam de imediato o que estava prestes a acontecer. A efetiva percepção dos personagens sobre o entendimento de justiça frente ao sentimento de culpa trespassado no conto advém da elaboração da imagem do *oficial* nu realizada pelo narrador do conto:

[...] Só quando o oficial ficou completamente nu eles prestaram atenção. Principalmente o condenado parecia assaltado pelo pressentimento de uma grande

reviravolta. O que tinha acontecido com ele agora acontecia com o oficial. Talvez isso chegassem às últimas consequências. Provavelmente o explorador estrangeiro tinha dado ordens nesse sentido. Era portanto uma vingança. Sem ter sofrido até o fim, seria vingado até o fim. Apareceu então no seu rosto um sorriso amplo e silencioso que não desapareceu mais (KAFKA, 2011, p. 34).

Essa foi a última vez que o *aparelho* funcionou, de forma precária, rangendo as peças e se desfazendo, indicando a ruína do modo de punir da época do *antigo comandante* que idealizou o artefato. O *aparelho* fez justiça ao *oficial*, permitindo sua morte juntamente com o fim do sistema em que acreditava, e também fez, de algum modo, justiça ao *condenado*, vingando-o, pois de carrasco o *oficial* passou a vitimado.

Em função do sucateamento da máquina, ao iniciar a execução do *oficial*, as peças começaram a cair do *aparelho*, provocando a transfixação da testa do personagem por um estilete de ferro. Nesse caso, não houve a agonia das horas de tortura a fio, mas o assassinato a sangue frio do defensor máximo da engrenagem e do método punitivo que ela representa. O *explorador* também não pôde ver a iluminação/redenção na tez do militar, aspecto que o *oficial* dizia entrever no semblante dos cadáveres, quando submetidos ao aparelho. Eis o momento em que o *explorador* analisa o semblante do cadáver do *oficial* no *aparelho*:

[...] viu quase contra a vontade o rosto do cadáver. Estava como tinha sido em vida; não se descobria nele nenhum sinal da prometida redenção; o que todos os outros haviam encontrado na máquina, o oficial não encontrou; os lábios se comprimiam com força, os olhos abertos tinham uma expressão de vida, o olhar era calmo e convicto, pela testa passava atravessada a ponta do grande estilete de ferro (KAFKA, 2011, p. 34).

Como é possível notar no semblante do personagem, não existe arrependimento das atrocidades cometidas. Talvez, o *oficial* realizasse novamente todos os atos de tortura, se tivesse outra oportunidade. Depois da execução do *oficial*, o *explorador*, acompanhado pelo *condenado* e pelo *soldado*, foi até uma casa de chá na Colônia Penal, onde existia uma cripta. Nela foi enterrado o *antigo comandante* por seus soldados e seguidores, pois, segundo explicou o *soldado* ao *explorador*, o padre não permitiu que o corpo do *antigo comandante* fosse enterrado no cemitério. Antes do sumário assassinato do *oficial*, este tentou, por algumas vezes, na calada da noite, desenterrar o corpo do *antigo comandante*, sendo impedido pelos outros soldados, ação que evidencia a idolatria pelas atitudes coercitivas.

Na lápide escondida debaixo de uma mesa da casa de chá, lia-se uma inscrição com letras pequenas que deixava entrever uma profecia segundo a qual o *antigo comandante* retornaria e, evidentemente, os métodos punitivos do personagem. Portanto, o modelo considerado superado, na verdade, estava latente, apenas adormecido, ainda havendo pessoas

defensoras desse processo repressor, entretanto, sem fazê-lo publicamente, conforme o fez por toda a vida o *oficial* que, inclusive, se submeteu ao maquinário.

No final da história, o *explorador* partiu rapidamente da Colônia Penal e, ainda que o *condenado* e o *soldado* tivessem a intenção de acompanhá-lo, o personagem não permitiu e viajou sozinho:

[...] Enquanto o explorador negociava com um barqueiro a travessia até o navio a vapor, os dois desceram a escada a toda pressa, sem dizer nada, pois não ousavam gritar. Mas quando chegaram embaixo, o explorador já estava no barco e o barqueiro acabava de soltá-lo da margem. Ainda teriam podido saltar dentro da embarcação, mas o explorador ergueu do fundo do barco uma pesada amarra, ameaçou-os com ela e desse modo impediu que eles saltassem (KAFKA, 2011, p. 35).

O *explorador* parte da Colônia Penal, pois, como estrangeiro, está ali só de passagem e, afinal, não pertence à Colônia Penal. Diante dos fatos que presencia, a célebre partida do *explorador* é indício de que sua permanência poderia talvez modificar sua opinião sobre o *aparelho* e os métodos do *antigo comandante*. O *condenado* e o *soldado* tentam seguir o explorador, mas a deserção deles na Colônia Penal não foi permitida, evidenciando que não é possível a esses dois personagens evadir à lógica punitiva da Colônia Penal.

Como é possível notar, a narrativa de Kafka apresenta a injustiça a que estão submetidos os indivíduos da Colônia Penal, compreendida a partir do momento em que, tanto o narrador quanto o próprio leitor, tomam ciência de que uma máquina é utilizada para condenar, torturar e levar os réus à morte. Toda a injustiça do procedimento judicial realizado na Colônia Penal é feita com base no princípio de que a culpa é inquestionável, materializando a inscrição da sentença condenatória no corpo do *condenado* por meio de agulhas e estilete.

Na visão do *oficial*, a sentença é justa, pois ela é a expressão da verdade. Nos dizeres do personagem: “— Nossa sentença não soa severa. O mandamento que o condenado infringiu é escrito no seu corpo com o rastelo. No corpo deste condenado, por exemplo — o *oficial* apontou para o homem —, será gravado: Honra o teu superior!” (Kafka, 2011, p. 26). Na concepção do *oficial*, independente dos atos realizados pelos sujeitos há sempre uma culpa e, portanto, a imposição de uma pena com a finalidade de reparar um delito, seja qual for o custo da correção.

De acordo com Souza (2011, p. 54), “*Na Colônia Penal* é o relato da obliteração de toda justiça devido à obsessão pela ‘justiça absoluta’, através da paralisia da linguagem que se expressa no dito ‘a culpa é sempre indubitável’, frase central do texto”. Desse modo, naquele país não há um sistema judicial que se importe em aplicar os princípios da lei, mas somente

fazer valer a legalidade de punição como uma verdade inquestionável, beirando à vingança. Essa conduta esvazia o sentido da pena advinda de uma interpretação teleológica, que, de forma geral, objetiva prevenir o cometimento de novos delitos.

Essa injustiça se constitui a partir de um forte indício de que as ações e os procedimentos presentes nos atos de punição do conto *Na Colônia Penal* não obedecem aos princípios fundamentais de presunção de inocência e ampla defesa, os quais deveriam ser assegurados a todos os sujeitos. Sendo assim, a busca da verdade, presente no discurso jurídico como possibilidade discursiva, instiga o leitor a rever conceitos e a colocar em xeque concepções tidas como inabaláveis, contribuindo, a meu ver, para a realização de reflexões em torno da condição humana.

A escritura do conto por Kafka dista do leitor mais de um século e, não obstante a esse intervalo temporal, a leitura do texto torna-se inquietante para o leitor, haja vista ser possível perceber elementos que tornam a narrativa atemporal. Esse entendimento é plausível, seja pela posição de centralidade ocupada pela máquina no conto, aspecto passível de comparação à importância que a automação e os algoritmos possuem nas sociedades contemporâneas, seja pelo consequente processo de desumanização do ser humano, escravizado pelas tecnologias.

A obra de Kafka, *Na Colônia Penal*, transborda uma atmosfera de ansiedade e alienação, materializadas na brutalidade física e psicológica com que o “julgamento” do *condenado* é conduzido. Ademais, impressiona o leitor a forma como reagem os personagens em submissão às instâncias judiciais (no caso, o *aparelho*) e à truculência do sistema penal.

A despeito de certo desdém do *explorador* pela descrição do *aparelho* pelo *oficial*, ou até mesmo por esse desdém do personagem, vai sendo constituído o interesse do leitor em permanecer na leitura do conto como possibilidade de conhecer mais sobre origem, estruturas e funcionamento do *aparelho*, aspecto que relaciono no presente estudo à corrente filosófica do existencialismo.

Segundo essa corrente de pensamento, o ser humano vive uma realidade imperfeita e o indivíduo é marcado por situações de doença, fracasso, desonra e sofrimento, que geram medo e angústia. Na busca de discorrer sobre essa vertente filosófica, considero Jean-Paul Sartre um dos nomes representativos do existencialismo, tomado aqui a partir do texto *O existencialismo é um humanismo*, de 1964, uma das principais obras responsáveis pelo fomento do existencialismo ao lado de outros filósofos como Albert Camus e Simone de Beauvoir⁵. Diante da problemática da Colônia Penal em face a essa corrente filosófica, faz-se mister concordar

⁵ As ponderações aqui realizadas têm por objetivo recortar as concepções representativas para o desenvolvimento do presente trabalho.

com as reflexões de Sartre, quando comenta sobre a inescusável responsabilidade do ser humano pelo que ele é:

Mas se realmente a existência precede a essência o homem é responsável pelo que é. Assim, a primeira decorrência do existencialismo é colocar todo o homem em posse daquilo que ele é, e fazer repousar sobre ele a responsabilidade total por sua existência. E quando dizemos que o homem é responsável por si mesmo, não queremos dizer que ele é responsável estritamente por sua individualidade, mas que é responsável por todos os homens (SARTRE, 1964, p. 26).

Segundo a perspectiva existencialista, o ser humano primeiro existe, então se percebe no mundo e depois busca sua essência. O ser humano, diferentemente dos objetos, não possui uma essência pré-determinada. Isso significa que antes de o homem conceber-se a si mesmo, ele existe, ele está no mundo, e, a partir de sua existência, o homem é o que ele faz de si mesmo, pois possui liberdade para definir o que ele será, por meio de suas escolhas e ações.

Como visto, para o existencialismo, a existência precede a essência. A liberdade de pensamento e de ação é o âmago do pensamento de Jean-Paul Sartre (1964). Segundo o filósofo, homem está condenado à liberdade, pois não há um deus que possa salvá-lo de ser livre para escolher. Com efeito, a liberdade de fazer escolhas gera responsabilidade pelas decisões e o ser humano possui total responsabilidade que não é apenas de caráter individual. Nessa direção, a responsabilidade do homem é também coletiva, na medida em que o indivíduo faz parte do todo, da sociedade, da humanidade. Por ser dotado de liberdade, as decisões de um indivíduo repercutem no social. Ao fazer uma escolha, o ser humano escolhe também para a humanidade, não apenas para si próprio.

Nesse sentido, compreendo que a possibilidade de existência e ação do *aparelho* na Colônia Penal se explica pelo apoio da população que participava euforicamente das execuções, ainda que o mecanismo tenha sido inventado, manipulado e conservado por apenas um indivíduo, o *antigo comandante*, e depois, mesmo que, em vã tentativa, mantido pelo *oficial*. A responsabilidade coletiva de que nos fala Jean-Paul Sartre (1964) é intricada em uma rede social e pode ser atribuída a todos da Colônia Penal, na medida em que, em um primeiro momento, o *aparelho* foi consagrado pelas autoridades e populares; depois, em um outro momento, no qual o *aparelho* não encontra mais entre os habitantes da Colônia Penal apoiadores declarados.

O *explorador* poderia escolher entre apoiar o *oficial* em sua defesa do *aparelho* ou mostra-se contrário à máquina. O *oficial* ainda tenta persuadi-lo a manifestar apoio ao *aparelho* para convencer o *atual comandante* e a assembleia a manter em funcionamento a engrenagem de execuções. O *explorador* não demonstra apreço à prática judiciária feita pelo *aparelho* e vai

embora da Colônia Penal tão logo lhe é possível. As escolhas do *explorador* têm repercuções para além de sua experiência existencial. O fato de o *explorador* não apoiar o *oficial* gera o último ato de morte pelo *aparelho*. E a partida do *explorador* da Colônia Penal manifesta sua evasão do lugar e a queda de uma forma de punir.

A decisão do *oficial* em se colocar no *aparelho* é exemplo de liberdade de escolha. Ele poderia ter se esquivado de uma morte cruel. Sua escolha de ir ao *aparelho* tem implicações, por um lado, para sua vida, significando o seu perecimento, e, por outro lado, para a sociedade da Colônia Penal, que acompanha o ocaso das execuções pelo equipamento.

Após atravessar os meandros da trama constitutiva de *Na Colônia Penal*, bem como os aspectos representativos da crítica que envolve a escritura de Franz Kafka, passo a debater os aspectos representativos do gênero literário conto no fito de aprofundar as colocações sobre Kafka nesse estudo.

1.3 Considerações sobre o gênero literário conto

Desse ponto em diante, analiso obras teórico-críticas que tratam da narrativa e, de modo especial, da estrutura do conto contemporâneo no qual a produção de Kafka se encontra localizada. Ademais, saliento a dimensão crítica que os estudos sobre Direito possuem na obra kafkiana, pois é imprescindível para a compreensão da força que diferentes instâncias jurídicas de poder exercem nas produções literárias do autor.

Com isso, destaco que não há unanimidade por parte da crítica especializada, no tocante à classificação do gênero narrativo da obra *Na Colônia Penal*. Muitos estudiosos atribuem à referida narrativa a modalidade “conto”, outros, no entanto, a classificam como “novela”. Para problematizar esse impasse, elaboro algumas reflexões críticas sobre o gênero literário conto, ancorados em autores e obras cujas elaborações teórico-críticas a respeito do conto contribuem sobremaneira para a análise do *corpus* literário selecionado.

Muito embora a trajetória do conto remonte às origens da narrativa, objeto deste momento de investigação, somado à necessidade de otimização do tempo disponível para o aprofundamento de questões fundamentais e prioritárias relacionadas nesta pesquisa, o “recorte” estratégico/metodológico do referencial bibliográfico para tratar das questões que me são imprescindíveis foi determinante.

Desde um passado imemorial, os estudos sobre a História da Literatura comprovam, em âmbito universal, a existência de uma infinidade de narrativas na modalidade que, posteriormente, recebeu da crítica literária a classificação de “conto”. Assim, e a título de exemplificação, destacam-se os “contos primordiais”, os “contos de fadas ou extraordinários”, entre tantas outras modalidades que, com o passar dos séculos, foram adquirindo outras formas e incorporando outros elementos composicionais.

Não obstante a tautologia, o conto surgiu com o contar. Explico: o ser humano sempre contou histórias, sendo o gênero literário em estudo uma produção artística existente inclusive entre os povos que não possuíam escrita tal como as conhecidas na contemporaneidade, repassando os conhecimentos sociais pelas narrativas orais. O ato de contar e ouvir histórias era fundamental para manter os laços sociais de um grupo, funcionando como manutenção da memória coletiva, bem como dos traços culturais de uma comunidade.

A esse respeito, Robert Scholles e Robert Kellogg, em *A natureza da narrativa* (1977), apresentam a importância das histórias primordiais no fomento da literatura para o Ocidente. Parafraseando os pesquisadores, a literatura narrativa advém da oral, mantendo muitas características dessa forma primordial de contar histórias por algum tempo, como os aspectos constitutivos da narrativa heroica, conhecida como epopeia.

Nas palavras de Scholles e Kellogg (1977, p. 7), “[...] o aspecto mais importante da primitiva narrativa escrita é o fato da própria tradição. O contador épico de estórias está contando uma estória tradicional. O impulso primário que o incita não é histórico, nem criativo; é recreativo”. Essa maneira recreativa de narrar histórias se estendeu no Ocidente até meados da Idade Média, em que as pessoas se reuniam com o objetivo de contar grandes feitos e entreter a população mediante as histórias mitológicas que envolviam nomes relevantes de uma dada sociedade. Esse processo também era imbuído de um caráter educativo, haja vista os discursos disciplinadores da Igreja Católica, por exemplo, lançarem mão de parábolas, um tipo de texto narrativo, a fim de ensinar e, muitas vezes, apresentar possíveis punições a indivíduos que não seguissem tais premissas.

No decurso da história da humanidade, a literatura e, em especial, a narrativa altera sua formatação e intento. Nesse sentido, se num primeiro instante, o ato de contar uma história estaria vinculado à recriação, à memória coletiva, às perspectivas didáticas de um discurso, além de encontrar-se relacionada à poesia, em instantes posteriores esse caráter da narrativa, bem como sua estética altera-se, como se pode visualizar nas obras elaboradas a contar do século XVII e XVIII, mediante o advento da Revolução Francesa. Essa mudança viabilizará o

fomento do conto no século XIX e o aparecimento de contistas como Charles Dickens e Arthur Conan Doyle, entre outros nomes que figuram nesse cenário.

A partir do exposto, pode-se dizer que diferentes teóricos da literatura problematizam em seus estudos as características que permitiriam (ou não) a classificação de uma narrativa como conto. Nesse momento, cabe pontuar as reflexões de Edgar Allan Poe, em *A filosofia da composição*, no ano de 1846, pois os dizeres do escritor funcionam como um pilar para os estudos sobre o gênero literário conto ao longo dos próximos séculos. Segundo Poe, características como concisão, intensidade, brevidade e unidade são condicionais para a narrativa curta. Esses aspectos, de alguma forma, encontram-se traspassados no entendimento sobre a narrativa breve de diferentes estudiosos da Literatura.

Machado de Assis, ainda no século XIX, em “Instinto de nacionalidade”, demonstra a dificuldade de definição do conto como gênero literário, opondo-o ao romance, uma forma literária apreciada pelo Romantismo. Segundo Machado de Assis, o conto:

É gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor. Em resumo, o romance, forma extremamente apreciada e já cultivada com alguma extensão, é um dos títulos da presente geração literária. Nem todos os livros, repito, deixam de se prestar a uma crítica minuciosa e severa, e se a houvéssemos em condições regulares creio que os defeitos se corrigiriam, e as boas qualidades adquiririam maior realce. Há geralmente viva imaginação, instinto do belo, ingênua admiração da natureza, amor às coisas pátrias, e além de tudo isto agudeza e observação. Boa e fecunda terra, já deu frutos excelentes e os há de dar em muito maior escala (ASSIS, 1937, [s/p]).

Em “Contos e contistas”, Mário de Andrade se pergunta “o que é conto?” e apresenta um célebre enunciado de que “conto é tudo aquilo que seu autor batizou com esse nome” (Andrade, 2013, p. 50). Ao ironizar a crítica especializada e os críticos literários, Mário de Andrade chancela que é o autor o responsável por informar o gênero literário de um texto, posto que foi ele quem trouxe a lume a criação artística literária.

Na História da Literatura, ainda que exista dificuldade em definir essa modalidade de narrativa em função de múltiplas classificações e contextos históricos, Mário de Andrade (2013, p. 53), afirma que "em arte, a forma há de prevalecer sempre esteticamente sobre o assunto", referindo-se a autores como Maupassant e Machado de Assis.

Raimundo Magalhães Júnior, em *A arte do conto*: sua história, seus gêneros, sua técnica e seus mestres (1972), retoma o gracejo de Mário de Andrade sobre o conto. Por seu turno, este escritor diz que a narrativa breve pode ser tudo o que o leitor reconhece e aceita como tal, ainda que o autor diga o contrário dela. Para Magalhães Júnior, essa proposição é

igualmente verdadeira a de que “conto é o que o seu autor diz que é” (Magalhães Júnior, 1972, p. 12), embora seja elástica, e tão abrangente a ponto de toda narrativa poder ser um conto.

A respeito do gênero literário em estudo, Magalhães Júnior comenta que a finalidade do conto como uma forma de ficção literária é narrar uma história que tanto “[...] pode ser breve como relativamente longa, mas obedecendo num e noutro caso a certas características próprias do gênero” (Magalhães Júnior, 1972, p. 10). Para o autor:

O conto é uma narrativa linear, que não aprofunda no estudo da psicologia dos personagens, nem nas motivações de suas ações. Ao contrário procura explicar aquela psicologia e essas motivações pela conduta dos próprios personagens. A linha do conto é horizontal: sua brevidade não permitiria que tivesse um sentido menos superficial. Já o romance, em vez de episódico, como o conto, é, ao contrário deste, uma sucessão de episódios, interligados (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 10).

Sobre as denominações conto, novela e romance, o teórico diz que, no passado, elas se confundiam mesmo para narrativas consideradas curtas. Além disso, ao longo da História da Literatura, surgiram as diferenciações estabelecedoras de algumas fronteiras entre as formas narrativas conto, novela e romance. De acordo com Magalhães Júnior (1972), um dos meios utilizados pela tradição para diferenciar o romance do conto é a extensão existente entre eles. A esse respeito, o estudioso afirma que:

Uma das formas mais simplistas para distinguir entre o conto e o romance é a que toma como ponto de referência a extensão de um e de outro. Em face de tal critério, uma história longa é um romance. Se breve, é um conto. Se é tamanho médio, é uma novela (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 11).

Essa simplificação do entendimento do conto e do romance pela extensão em número de páginas nos remete, parcialmente, por exemplo, à reflexão em torno da brevidade, elaborada por Edgar Allan Poe, anteriormente mencionada nesse estudo. Como se sabe, a brevidade e intensidade de uma narrativa, não dependem da extensão de um texto, mas da organização dos elementos narrativos, conforme uma finalidade. Com efeito, o número de linhas de uma narrativa não pode ser o fator determinante para classificar como um gênero ou outro, embora a concisão e a unidade no conto sejam elementos relevantes.

A respeito da classificação do conto, o crítico literário Alfredo Bosi, no texto “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”⁶(2004), comenta que o conto já desnorteou vários críticos literários que tiveram ânsia de classificá-lo em “um quadro fixo de gêneros”. Para ele,

⁶ O ensaio “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo” é parte do livro *O conto brasileiro contemporâneo*, de Alfredo Bosi, cuja primeira edição é de 1975.

o conto como gênero funciona como uma espécie de “[...] poliedro⁷ capaz de refletir as situações mais diversas de nossa vida real ou imaginária” (Bosi, 2004, p.21). Sobre o conto e sua potencialidade de transpor as fronteiras dos gêneros lírico, narrativo e dramático, Alfredo Bosi tece o seguinte comentário:

Na verdade, se comparada à novela e ao romance, a narrativa curta condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção. E mais, o mesmo modo breve de ser compõe o escritor a uma luta mais intensa com as técnicas de invenção, de sintaxe compositiva, de elocução: daí ficarem transpostas depressa as fronteiras que no conto separam o narrativo do lírico, o narrativo do dramático (BOSI, 2004, p 7).

O teórico comenta a diferenciação entre os gêneros romance e conto, evidenciando o fato de que para ele o conto é “proteiforme” (Bosi, 2004), em outras palavras, pode tratar de temáticas semelhantes às apresentadas pelo romance, no entanto, mediado por uma linguagem sintética e intensa, fazendo convergir distintos “signos de pessoas e de ações” em um átimo de discurso. Desse modo, o conto se diferencia do romance, na medida em que a narrativa curta possui forte delimitação de uma situação, não havendo complicações no enredo. O romance, ao contrário, comporta o desenvolvimento de complicações no enredo.

Alfredo Bosi (2004) aponta que criação do conto não é um processo aleatório ou inocente. Assim, o conto se inicia por uma situação atraente e se desenvolve com os seguintes elementos: espaço, tempo, personagens, trama e ponto de vista. Para o crítico literário, esse gênero tem exercido papel privilegiado em “[...] situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo” (Bosi, 2004, p. 8), haja vista, num átimo de ficcionalização da vida, sintetizar problemáticas complexas à existência humana.

Por seu turno, André Jolles, em *Formas simples* (1976), elege oito dessas estruturas ao lado do conto, a saber: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável e chiste. O autor se refere à tal morfologia do contar quando:

[...] os gestos verbais estão dispostos de tal modo que podem, a qualquer instante, ser orientados de maneira particular e ter importância atual – sendo esses gestos verbais o lugar onde certos fatos vividos se cristalizaram de certo modo, sob a ação de certa disposição mental; também o lugar onde essa disposição mental produz, cria e significa os fatos vividos (JOLLES, 1974, p. 48).

⁷ No meu entendimento, mais que um poliedro, que, na matemática, é definido como um sólido geométrico limitado por polígonos, podendo ser uma pirâmide ou prisma, acredito que o conto se aproxima mais de um caleidoscópio, um objeto óptico que produz imagens coloridas, com diferentes formas simétricas e em constante movimento, o que exemplifica a profusão de formas e sentidos que o gênero literário pode produzir.

Para o referido teórico da literatura, essa configuração do narrar é aquela que permanece passados os tempos, sem perder sua estruturação e se opõe à forma artística, elaborada por um autor, possuindo, assim, uma singularidade, haja vista ser única e impossível de ser recontada sem perder suas peculiaridades. Ao fazer referência às diversas formas simples elencadas no estudo, Jolles (1974, p. 20) diz que essas formas “[...] não são apreendidas nem pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética, nem mesmo pela ‘escrita’, talvez”. Para o teórico, o conto como uma forma simples é em sua origem oral, breve e possui poucos personagens.

O autor apresenta também o conceito de forma simples atualizada, ocorrida quando, na criação literária, são adotados os gestos verbais e “[...] de orientação particular e de importância atual” (Jolles, 1974, p. 48). Para ele, a obra ganha então solidez e unicidade, mas perde em mobilidade e pluralidade. O conto, na acepção de Jolles (1976), só se determinou como uma forma literária a partir do momento em que os irmãos Grimm deram a uma compilação de narrativas o título de *Contos para crianças e famílias*, reunindo toda uma sorte de histórias em um conceito unificado (conto), aspecto adotado em coletâneas subsequentes.

Segundo Jolles (1976, p. 182), “[...] é costume atribuir-se a uma produção literária a qualidade de conto sempre que ela concorde mais ou menos (para usar uma expressão deliberadamente vaga) com o que se pode encontrar nos contos de Grimm”. Em vista disso, o elemento imprescindível e comum às narrativas curtas dos irmãos Grimm é o maravilhoso. Em tal perspectiva, os elementos composicionais não têm determinação histórica exata, pois são narrativas do tipo “era uma vez...”. Ainda de acordo com o teórico, a narrativa breve, justamente por ser uma forma simples, tem como características a fluidez, a mobilidade e a generalidade.

Ao passo que o conto é forma simples, a novela é classificada por Jolles (1976) como forma artística. Por conseguinte, essas duas formatações da narrativa se diferenciariam, na acepção do estudioso, quanto à linguagem, pois a simples se caracteriza por ser “fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante”, enquanto a artística possui uma linguagem “sólida, peculiar e única” (JOLLES, 1976, p. 195).

Destarte, a novela é uma forma que “[...] se esforça por narrar um fato ou um incidente impressionante, de tal modo que se julgue estar na presença de um acontecimento real e ser esse incidente mais importante, aparentemente, do que os personagens que o vivem” (Jolles, 1976, p. 192), enquanto o conto “manifesta tendência diversa”, porque:

[...] não se empenha mais em narrar um incidente impressionante, pois salta de incidente em incidente para descrever todo um acontecimento que não se encerra em si mesmo de maneira determinada, o que só ocorre no remate final ou desfecho da

narrativa”; [...] tampouco se empenha mais em representar tal acontecimento de modo a dar-nos a impressão de um acontecimento real, preferindo trabalhar constantemente no plano do maravilhoso (JOLLES, 1976, p. 192).

No domínio do conto, há diversos fatos interligados de tal maneira que só podem ser encontrados e ocorridos neste tipo de narrativa, de modo a viabilizar uma aplicação do “universo ao conto e não [d]o conto ao universo” (Jolles, 1976, p. 193). Em meu entendimento, o conto literário (contemporâneo) seria uma elaboração atualizada da forma simples “conto” a que Jolles (1976) se refere, pois a narrativa curta compõe um sistema coeso, sólido e fechado em si mesma, expressando a individualidade de uma função autoria, por meio de gestos verbais únicos e peculiares, ainda que dotado de características da matriz “forma simples” em análise nesse estudo, evidenciada pelas marcas da coletividade e de sinais de generalidade, mobilidade e pluralidade.

Segundo Jolles, a atualização das formas pode ser aplicada às consideradas como simples, bem como às artísticas. No que concerne à forma artística, “tal obra é única” (Jolles, 1976, p. 196), enquanto a simples atualizada estará ancorada “sempre na mobilidade, generalidade e pluralidade da própria forma” (Jolles, 1976, p. 196). Algumas particularidades do conto abordadas pelo estudioso são a ação, os personagens e o gesto verbal. A ação não tem uma localização nem um tempo definido: “Num país distante, longe, muito longe daqui; há muito, muito tempo” (Jolles, 1976, p. 202). Segundo o autor, os personagens são indeterminados e o acontecimento é ordenado pelo gesto verbal de modo apurado.

Essas características elencadas por Jolles (1976) são percebidas em *Na Colônia Penal*, obra que classifico, segundo a proposição do autor, como um conto literário, ou seja, uma forma simples atualizada, em que o tempo e o lugar não estão precisamente definidos; os personagens são, de certa maneira, indeterminados, pois não possuem maiores caracterizações que as suas funções na Colônia Penal e, em última análise, o gesto verbal é apontado pela singularidade de narrar os acontecimentos de forma objetiva.

A respeito do conceito de “disposição mental específica” do conto, segundo o qual o universo pode se transformar em tal narrativa curta, de acordo com Jolles (1976, p. 199), é “a ideia de que tudo deva passar-se no universo de acordo com a nossa expectativa”, que não se refere a uma ética filosófica, mas a uma ética da ação. Sob essa premissa, o julgamento da ética da ação (ou moral ingênua) é de ordem afetiva, isto é, segundo “nossa juízo sentimental absoluto” (JOLLES, 1976, p. 200).

Sob essa perspectiva de “disposição mental”, os leitores de *Na Colônia Penal* aceitam a existência de um “aparelho singular” como mecanismo para o julgamento e aplicação de

condenações no conto em estudo, segundo uma expectativa individual. Assim, o leitor pode avançar na leitura deste texto de Kafka em conformidade com uma ética da ação, aguardando a satisfação de um juízo sentimental absoluto, que valora o bom e o justo, segundo critérios íntimos, e não simplesmente estéticos ou sociais. Faz-se necessário destacar que esses dois últimos critérios também podem influenciar na ética da ação.

A respeito do processo de criação do conto, o escritor e crítico literário Julio Cortázar (1993), em “Alguns aspectos do conto”, no livro *Valise de cronópio*, tece o seguinte comentário:

Ninguém pode pretender que só se devam escrever contos após serem conhecidas suas leis. Em primeiro lugar, não há tais leis; no máximo cabe falar de pontos de vista, de certas constantes que dão uma estrutura a esse gênero tão pouco classificável; em segundo lugar, os teóricos e os críticos não têm por que serem os próprios contistas, e é natural que aqueles só entrem em cena quando exista já um acervo, uma boa quantidade de literatura que permita indagar e esclarecer o seu desenvolvimento e as suas qualidades (CORTÁZAR, 1993, p. 150).

Para o contista argentino, não há que se falar em leis gerais do gênero literário conto, mas em constantes, pois:

[...] um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência (CORTÁZAR, 1993, p. 150).

No entendimento de Cortázar (1993), não há no conto elementos decorativos ou gratuitos, pois a narrativa é trabalhada em profundidade, verticalmente, e o tempo e o espaço do conto estão submetidos a essa organização. Ele ainda acrescenta que as narrativas curtas da primeira metade do século XX tramam uma tensão interna, com fatos e objetos inexplicáveis, a exemplo da contística de Kafka.

A respeito da comparação entre conto e romance, Cortázar (1993, p. 151) comenta que “[...] o romance se desenvolve no papel, e portanto no tempo da leitura, sem outro limite que o esgotamento da matéria romanceada; [por sua vez], o conto parte da noção de limite e, em primeiro lugar, de limite físico”. Para auxiliar o entendimento sobre a diferença de extensão, bem como o modo de impacto no leitor existente entre essas duas formas literárias, o autor utiliza metáforas e comparações elucidativas, as quais apresento na sequência.

Cortázar, ao comparar o conto com o romance, faz a analogia de que este está para o cinema assim como aquele para a fotografia. Nela, o fotógrafo faz recortes de fragmentos da

realidade “[...] fixando-lhes determinados limites, mas de tal modo que este recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara” (Cortázar, 1993, p. 151). Nos termos do autor:

[...] numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR, 1993, p. 151-152).

Ao romancista-cineasta não basta o *frame*, ao contrário, interessa o encadeamento de cenas e cenários, a apreensão “[...] dessa realidade mais ampla e multiforme [...] alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos” (Cortázar, p 1993, 151-152). Por sua vez, o contista-fotógrafo delimita os elementos da composição do cenário, cuida da luz e da sombra (o dito e o não-dito), esmera-se em organizar o tempo e o espaço na fotografia-conto, funcionando como um retrato que dá acesso a um universo de possibilidades interpretativas por meio da participação do leitor.

Ainda sobre as diferenças entre os gêneros romance e conto, Cortázar (1993, p. 152) argumenta que “[...] o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases”. Nesse sentido, a narrativa curta, tendo em vista as dimensões que dispõe, não possui excessos na tessitura da trama, no que concerne ao número de personagens e espaços, por exemplo, bem como não pode desenvolver a estrutura do enredo de maneira tão vagarosa quanto o romance o faz. Portanto, o conto é feito do impacto no leitor de ações concentradas.

Continuando a observação da comparação elaborada por Júlio Cortázar entre ‘romance – cinema’ e ‘conto – fotografia’, ele destaca que no conto não predomina apenas o caráter estático da fotografia. Ela, efetivamente, possui um viés immobilizado, de imagem fixada. O conto, entretanto, é movimento, composto por sentidos mobilizados pelo leitor a partir de uma entrada ou abertura na sua cena. A narrativa curta, em poucas páginas, deve apresentar a tensão do enredo de tal forma que convença o sujeito da leitura até a sua conclusão.

Com efeito, o conto contemporâneo, por meio da economia de meios, faz cumprir seu papel narrativo. Entretanto, o escritor argentino não descarta a qualidade de contos mais extensos, em função do reconhecimento de que, para essa forma literária, há algumas constantes

e não leis. Logo, a classificação de *Na Colônia Penal* como uma narrativa breve não esbarra em sua extensão física ou número de linhas e laudas.

Tal história de Kafka assim pode ser entendida a partir da noção de limite no gênero conto no que concerne à quantidade restrita de personagens presentes no enredo em estudo: o *oficial*, o *explorador*, o *condenado* e o *soldado*. Apesar de outros personagens serem mencionados, eles não participam de diálogos ou ações: o *antigo comandante*, o *atual comandante*, o *padre*, os *soldados* e as *mulheres do atual comandante*. Também vale ressaltar que não há nomes próprios para os personagens, sejam elas principais, sejam secundárias.

Além disso, o enredo do conto se estrutura dentro de um único eixo temático, a saber: a execução da pena por um *aparelho* que faz as vezes de juiz e carrasco. O ambiente não é geograficamente conhecido, mas restrito a uma colônia penal, passível de existência em qualquer país. A unidade de espaço da narrativa contempla a breve noção de tempo trabalhada no conto, em que as ações são essencialmente reduzidas ao momento da visita do *explorador* à Colônia Penal, com sua chegada no dia anterior ao da sentença; o da execução dessa pena e o instante em que o *explorador* vai embora da Colônia Penal, ao final da narrativa. Apresentados de maneira sintética, enredo, espaço e ações também exemplificam a noção de limite.

Segundo Cortázar, a noção de significação no conto não está relacionada somente ao assunto tratado, pois que “[...] a ideia de significação não pode ter sentido se não a relacionarmos com as de intensidade e de tensão, que já não se referem apenas ao tema, mas ao tratamento literário deste tema, à técnica empregada para desenvolvê-lo” (CORTÁZAR, 1993, p. 150).

Assim, o crítico argentino aborda as noções de significação, de intensidade e de tensão, como elementos que auxiliam a compreender a estrutura do conto. O entendimento da composição da narrativa breve é representativo, pois, ao definir o tema (significação) de um conto, guia os procedimentos composticionais da criação desta forma literária. Esse processo garante a intensidade e a tensão narrativas, elementos que despertam o interesse e a comoção do leitor, uma vez que este tem papel fundamental, ou seja, ele é responsável por preencher as lacunas de significação dessa modalidade textual, atribuindo-lhe sentido.

A respeito da noção de significação na narrativa breve, Cortázar (1993) comenta que ela não está apenas na escolha do tema do conto, mas no tratamento literário dado a esse tema. No meu entendimento, esta acepção em questão proposta pelo autor diz respeito não apenas à escolha do tema, traduzido na execução da pena por uma máquina, mas à combinação dos elementos composticionais (personagens, tempo, espaço), presentes em *Na Colônia Penal*, permitindo ao leitor a construção de uma crítica ao instituto da pena.

No texto “Do conto breve e seus arredores”, também presente em *Valise de cronópio* (1993), Cortázar retoma o conceito de tensão interna:

[...] a tensão do conto nasceu dessa eliminação fulgurante de ideias intermédias, de tapas preparatórias, de toda a retórica literária deliberada, uma vez que estava em jogo uma operação de algum modo fatal que não tolerava perda de tempo; estava ali, e só com um tapa podia arrancá-la do pescoço ou da cara (CORTÁZAR, 1993, p. 231).

Com efeito, comprehendo que a tensão de *Na Colônia Penal* se evidencia já nas primeiras linhas, momento em que se anuncia: “é um *aparelho singular*” (Kafka, 2011, p.23), sendo trabalhada em toda a extensão do conto, até chegar a seu ápice. O ponto de maior intensidade ocorre quando acontece uma reviravolta no conto, em que o *condenado* é liberto de seu martírio e a máquina opera pela última vez, caindo as peças e fragmentando-se, e provocando o bárbaro assassinato do *oficial*.

Desse modo, observo a densidade do conto, com a construção de uma imagem sinestésica da atividade da máquina de tortura que provoca dores lancinantes, como ilustro com o trecho a seguir do conto:

Compreende o processo? O rastelo começa a escrever; quando o primeiro esboço de inscrição nas costas está pronto, a camada de algodão rola, fazendo o corpo virar de lado lentamente, a fim de dar mais espaço para o rastelo. Nesse ínterim as partes feridas pela escrita entram em contato com o algodão, o qual por ser um produto de tipo especial, estanca instantaneamente o sangramento e prepara o corpo para novo aprofundamento da escrita. Então, à medida que o corpo continua a virar, os dentes na extremidade do rastelo removem o algodão das feridas, atiram-no ao fosso e o rastelo tem trabalho outra vez. Assim, ele vai escrevendo cada vez mais fundo durante as doze horas. Nas primeiras seis horas o condenado vive praticamente como antes, apenas sofre dores. Depois de duas horas é retirado o tampão de feltro, pois o homem já não tem mais força para gritar (KAFKA, 2011, p.28).

A tensão interna permeia esta narrativa, na medida em que o *aparelho* é descrito em sua estrutura e funcionamento, de modo objetivo pelo *oficial*, que explica detalhadamente o ritual de condenação e execução públicas na época do *antigo comandante*, bem como o modo pelo qual o rito funciona no tempo do *atual comandante*. Além disso, a tensão narrativa é marcada pelo horror da descrição da máquina de tortura e morte, enumerando, com detalhes horripilantes, a crueldade humana travestida de justiça na Colônia Penal.

Nesta análise destaco a postura do *oficial* que demonstra íntima e pública idolatria com a máquina, seu mecanismo e funcionamento. Vê-se, portanto, o fascínio dele com a engrenagem e, talvez, com o sofrimento infligido aos condenados. Como também se pôde notar, em *Na Colônia Penal*, não são feitos juízos sobre a injustiça da condenação, além da falta do

cumprimento do direito de defesa do *condenado*. Essas ausências impulsionam o leitor a continuar a história para tentar, ao final, compreender o motivo pelo qual os acontecimentos ocorrem dessa forma e não de outra. Esse jogo de crueldades e de vilezas proposto por Kafka encaminha a presente reflexão para o entendimento de que há, nesta narrativa curta, uma enigmática teia de sentidos que fomenta uma história cifrada para além do enredo (PIGLIA, 2004).

O escritor e crítico literário argentino Ricardo Piglia reúne, no livro intitulado *Formas breves* (2004), algumas teses sobre o conto, nas quais se propõe analisar a construção narrativa, insitos aí os elementos de espaço, tempo e construção de personagens.

No que diz respeito à tessitura narrativa, o autor, em seus escritos – “Teses sobre o conto” e “Novas teses sobre o conto” –, ensina que um conto narra sempre duas histórias, uma história que estaria em primeiro plano (história visível) e outra em segundo plano (história oculta). Para ele, “[...] o conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa da interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático” (PIGLIA, 2004, p.91).

Desse modo, cada uma das histórias, a visível e a oculta, compõe um jogo de causalidades, posto que os elementos narrativos são usados de forma diferente em cada uma. Na esteira desse pensamento, a história oculta é subentendida, narrada de maneira enigmática, funcionando como um relato secreto, subsumido pelo relato visível. Essa seria a fórmula ou estrutura clássica de um conto.

Ainda segundo Ricardo Piglia (2004), o conto clássico produz efeito estilístico de surpresa ao final, quando é revelado o desfecho da história oculta. É, por conseguinte, um modelo que convida o leitor a uma segunda apreciação mais atenta para a história oculta. No entanto, para o crítico argentino, o conto moderno representa uma ruptura desse modelo, visto que a necessidade de um final surpreendente não é mais obrigatória e as duas histórias, a visível e a oculta, permanecem. Essa tensão existente entre essas duas formas de relato apresentados por Piglia (2004) acompanha todo o enredo de um conto.

O autor apresenta variáveis do conto ao longo do tempo, a partir da narrativa moderna, exemplificando a reflexão proposta mediante obras de autores como Hemingway, Kafka e Borges. Não obstante, em Kafka, ocorre a inversão das histórias oculta e visível. Nos dizeres do escritor: “Kafka conta com clareza e simplicidade a história secreta, e narra sigilosamente a história visível, até convertê-la em algo enigmático e obscuro. Essa inversão funda o *kafkiano*” (PIGLIA, 2004, p. 92, grifo do autor).

Indubitavelmente, Kafka narra a história oculta de forma clara e objetiva, deixando o componente enigmático e obscuro para a história visível. Assim, uma proposital inversão dos planos narrativos das histórias oculta e visível se realiza. Destaco que isso acontece não apenas em um conto específico do autor, mas é percebido em outros enredos, instaurando o universo kafkiano, caracterizando a singularidade de sua narrativa. A respeito desse duplo trabalho com essas histórias, Piglia (2004) afirma que:

[...] Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são empregados de maneira diferente em cada uma das duas histórias (PIGLIA, 2004, p. 89).

Em *Na Colônia Penal*, a história secreta é escancarada ao leitor, pois o protagonismo dos personagens propriamente ditos cede lugar à máquina em um sistema punitivo injusto. No modelo clássico, a história que seria visível corresponderia ao drama do *condenado* e do *oficial*, subjugados pelo *aparelho* e pelo sistema penal e a história secreta representaria o domínio da máquina sobre o homem.

Com a inversão kafkiana de estruturas narrativas de que nos fala o autor argentino, entendo que a história escancarada, visível, diz respeito ao domínio da máquina sobre o homem, e a história oculta corresponde ao drama dos personagens *condenado* e *oficial*, subjugados pelo *aparelho* e pelo sistema penal.

Conforme exposto até o momento, a composição do conto *Na Colônia Penal* rompe com as expectativas de um juízo moral do leitor quanto às atitudes e posições tomadas pelos personagens envolvidos no enredo. Nesse sentido, a descrição objetiva e realista da operação de uma máquina de tortura e morte demarca a resignação dos personagens da Colônia Penal. O efeito desse constructo literário viabiliza a elaboração de uma narrativa cáustica e densa para o leitor, afetando preceitos morais deste e a leitura do contexto sociocultural.

A objetividade e a concisão encontradas no conto estão relacionadas a uma busca da verdade na Colônia Penal, empreendida pelos personagens envolvidos na trama diabólica e também pelo leitor do conto *Na Colônia Penal*. Na próxima sessão, teço algumas reflexões sobre essa busca da verdade no conto por mim analisado.

2 SEGUNDA SESSÃO: EM BUSCA DA VERDADE NA COLÔNIA PENAL

Nesta segunda sessão, realizei um estudo em torno das contribuições e confluências acadêmicas no que concerne diferentes abordagens sobre o modo/ponto de encontro entre os Estudos de Direito e de Literatura. A partir disso, faço apontamentos em torno da noção de discurso e, com isso, do discurso jurídico e do literário, a fim de entender em que medida se realizam encontros desses discursos no conto de Franz Kafka intitulado *Na Colônia Penal*. Também apresento um debate acerca de verdades passíveis de reflexão na narrativa. Para tanto, entender os mecanismos de organização do discurso, apresentados por Michel Foucault (2012), são condicionais.

2.1 Estudos de Direito e Literatura

Conforme Henriete Karam (2017), os estudos em Direito e Literatura surgiram no início do século XX, no contexto acadêmico jurídico dos Estados Unidos, em que os textos literários eram utilizados como suporte de ensino nas disciplinas do curso e com objetivo de auxiliar na formação dos estudantes de Direito. Nos países europeus, a partir de 1920, também emergiram as primeiras investigações dedicadas ao tratamento interdisciplinar no âmbito do Direito e da Literatura. No Brasil, o interesse dos pesquisadores pelos estudos entre esses campos teóricos é considerado tardio em relação aos outros países, inclusive diante de outros países da América do Sul (KARAM, 2017).

A contribuição dos estudos de Direito e de Literatura para a comunidade jurídica se justifica pela oportunidade de formação humanística dos operadores do Direito, por meio do contato com a ficção literária. Nesse sentido, Henriete Karam (2017) afirma que:

Teóricos do Direito e da Literatura têm defendido a ideia de que a aproximação entre as duas áreas possibilitaria o aprimoramento da formação jurídica e cívica – no qual reside o principal ponto de partida do movimento *Law and Literature* – ao favorecer, por intermédio de obras literárias, visão mais profunda, complexa e esclarecedora da realidade humana, do mundo e das relações sociais (KARAM, 2017 p. 829).

Com efeito, a Literatura contém uma quantidade surpreendente de assuntos jurídicos, haja vista todas as instâncias da realidade e de suas representações encontrarem-se trespassadas

pelo Direito. De acordo com André Trindade (2012), os estudos do Direito e da Literatura apresentam abordagens heterogêneas, que podem ser classificadas em três campos diversos de pesquisa: o “direito da literatura”, o “direito como literatura” e o “direito na literatura”.

Conforme o autor, o “direito da literatura” é uma categoria que não corresponderia propriamente ao objeto de estudo do Direito e da Literatura, mas a uma configuração transversal da tentativa de se aproximar das duas áreas, reunindo, para tanto, problemas específicos e de caráter eminentemente normativo, como, por exemplo, questões relativas aos direitos autorais, à liberdade de expressão e à censura.

Nesse mesmo sentido, Henriete Karam (2017) também aponta que a corrente do “direito da literatura” é marcada por viés estritamente jurídico, haja vista se ater à legislação aplicável a obras literárias, além de tratar o texto literário como objeto da ciência jurídica.

Por seu turno, o campo do “direito como literatura”, consoante André Trindade (2012), relaciona-se às dimensões hermenêutica, retórica e narrativa, pelas quais se observam as qualidades literárias dos textos e dos discursos jurídicos, aplicando-se, principalmente, os métodos de análise literária ao exame das decisões legais.

Para Henriete Karam (2017), o foco dos estudos de “direito como literatura” está nas qualidades literárias dos textos jurídicos. Para a pesquisadora, fica evidente uma alteração de aplicabilidade e sentido, pois:

[...] os textos jurídicos tornam-se objeto da ciência literária, visto que conceitos oriundos deste campo – assim como dos campos da linguística, sobretudo da análise do discurso, e das ciências da comunicação – são adotados como instrumentos para a leitura e interpretação dos textos legais, em especial no que se refere às decisões judiciais (KARAM, 2017, p. 833).

Essa confluência discursiva, portanto, viabiliza a produção de sentidos sobre o dizer jurídico a partir da experiência estética literária. Segundo André Trindade (2012), o “direito na literatura” é uma perspectiva teórica ligada ao conteúdo ético da narrativa cujo objetivo é examinar singularidades da problemática jurídica e da experiência judicial retratadas pela literatura, tais como a justiça, a vingança, o funcionamento dos tribunais e a ordem instituída.

Segundo Henriete Karam (2017), os estudos do “direito na literatura” são, dentre as três abordagens, os mais significativos no contexto acadêmico brasileiro, haja vista reunir pesquisas a respeito das representações literárias da justiça, instituições jurídicas, procedimentos e atores judiciais. Caminhando pela mesma linha de pensamento da pesquisadora, André Trindade (2012), afirma que:

Para essa corrente, a obra literária é compreendida como um “documento de aplicação do direito e da consciência jurídica, a partir da ideia de que a virtualidade representada pela narrativa possibilite alcançar uma melhor compreensão do direito e seus fenômenos – seus discursos, suas instituições, seus procedimentos” (TRINDADE, 2012, p. 149).

O autor destaca ainda que a abordagem “Direito na Literatura” corresponde à área de maior espaço nos estudos julsiterários brasileiros. Sob essa perspectiva, busca-se analisar elementos do direito a partir da literatura, “[...] com base na premissa de que certos temas jurídicos se encontram melhor formulados e elucidados em grandes obras literárias do que em tratados, manuais e compêndios especializados” (Trindade, 2012, p. 151). A representação do real, a experimentação dos acontecimentos para o leitor pode ser excelente meio de entendimento para temas jurídicos, muitas vezes tratados como “intocável” e “indiscernível” ao homem vulgar, entretanto, ela fomenta os meandros das relações nas sociedades. No entanto, conforme destacou o pesquisador, ainda é representativo mencionar que:

[...] não compete à literatura a tarefa de explicar, propriamente, o direito ou quaisquer outros campos da atuação humana. Sua contribuição – embora ligada mais nitidamente a uma dimensão sociológica e antropológica – é no sentido de auxiliar na compreensão do direito e seus fenômenos (TRINDADE, 2012, p. 151).

A arte e, nesse bojo, a literatura, é causadora de reflexões, provoca mudanças sociais expressivas e estabelece um enlace entre os direitos humanos e a função da arte. Instrumento de reflexão sobre o mundo circundante, a literatura viabiliza divertir, ensinar, questionar e desconstruir valores, conscientizar social e politicamente os sujeitos. Nesse caminho, Trindade e Bernsts (2017), ao discutirem a consolidação dos estudos de Direito e de Literatura no Brasil, exemplificam a expansão do campo pelo crescimento da produção bibliográfica, a partir do aumento de eventos, grupos de pesquisas e publicação de artigos científicos, os quais relacionam o Direito e a Literatura.

Apesar do desenvolvimento quantitativo, os autores apontam a deficiência teórica e metodológica dos estudos julsiterários brasileiros como um ponto a ser enfrentado pelos pesquisadores, para que a área de conhecimento interdisciplinar possa crescer qualitativamente.

De forma geral, Trindade e Bernsts (2017) elencam como fatores que dificultam a sistematização teórica e metodológica dos estudos de Direito e Literatura no Brasil o fato de os pesquisadores não confrontarem questões epistemológicas essenciais, além da falta de interlocução entre os pesquisadores dessas duas áreas. Ademais,

Poucos são os pesquisadores que, de fato, dominam, minimamente, o aparato conceitual próprio dos estudos literários. Tudo indica que muitos textos são frutos da paixão e do fascínio pela literatura. Não é raro encontrarmos trabalhos que utilizam obras literárias de modo meramente instrumental ou, o que é ainda pior, ornamental. Eis, o império da *doxa*, a prevalência do senso comum e das opiniões, em detrimento da episteme (TRINDADE; BERNSTS, 2017, p. 247).

Segundo os autores, parcela significativa da produção bibliográfica dos estudos de Direito e de Literatura não resulta de uma atividade de pesquisa institucionalizada em programas de pós-graduação, fato apontado como um dos elementos limitadores do desenvolvimento teórico e metodológico dos estudos interdisciplinares entre Direito e Literatura.

Considerando o exposto, dentre as possíveis abordagens apresentadas para tratar a relação entre Direito e Literatura, a presente pesquisa se aproxima dos pressupostos teóricos e metodológicos concernentes aos estudos do “direito na literatura”. Tal assertiva é possível, na medida em que este estudo procura estabelecer um diálogo entre os discursos literários e os jurídicos. Ao colocar em diálogo esses campos do saber, pode-se evidenciar a multiplicidade de sentidos que atravessam uma enunciação. Diante disso, este trabalho mantém o horizonte de que a criação literária pode ser interpretada de diferentes formas, consoante a corrente crítica.

Com efeito, comprehendo que a interlocução entre as áreas do Direito e da Literatura possibilita a compreensão pelo leitor, dentro da dinâmica da construção da narrativa ficcional, a fim de produzir sentidos sobre os fenômenos jurídicos e sociais. Esse viés interdisciplinar transpassa a análise que apresento do conto *Na Colônia Penal*, contribuindo para a produção do conhecimento, em que Literatura e Direito, bem como outras áreas do saber se relacionam, sem sobrestar uma à outra.

Sem dúvida, com a leitura da narrativa breve de Kafka, *Na Colônia Penal*, questões sobre o direito e a justiça surgem como incômodos para o leitor. Este, ao problematizar o direito, bem como a existência de poderes autoritários, a exemplo daquele desempenhado pelo *oficial* que, além de juiz, é o executor da pena, encaminha o leitor para reflexões em torno do mundo circundante. Da mesma maneira que se percebe em regimes de governo ditoriais e autoritários, a autoridade do *oficial*, para muitos na prisão, não é questionada, tomada como verdade inelutável, aspecto que encaminha também como verdadeiros e profícios os procedimentos criminosos realizados no *aparelho*.

Realizo, desse ponto em diante, apontamentos a respeito da noção de discurso e os recortes que fundamentam essa pesquisa: o discurso literário e o jurídico.

2.2 Discursos literário e jurídico

Inicialmente, explicitarei os conceitos de discurso⁸, discurso literário e discurso jurídico os quais são relevantes para o entendimento deste trabalho, pois nas análises do texto literário *Na Colônia Penal* apresentadas busco debater as relações entre os discursos literário e jurídico.

Para Michel Foucault, no texto *A ordem do discurso* (2012), o discurso compreende um sistema de enunciados que se organizam, segundo princípios de regularidade, em conformidade com as relações de poder. Para ele, “[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (Foucault, 2012, p. 10). Nessa perspectiva, toda produção de sentido constitui o discurso. Ele pode ser fomentado a partir de diferentes materialidades e áreas do saber, como os discursos orais, os jornalísticos, os monumentos históricos, entre outras maneiras pelas quais se encontram materializadas as lutas entre saber e poder estabelecidas entre os sujeitos. Segundo o filósofo, não há maneira de um sujeito se manifestar, seja qual for a materialidade discursiva adotada, que se encontre absolutamente livre:

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2012, p. 8-9).

Assim, faz-se necessário refletir sobre o modo pelo qual o discurso se organiza, manifesta e, principalmente, os resultados advindos dele. Pensando a partir da perspectiva foucaultiana, é possível sugerir que a dominação do discurso se estende para todos os mecanismos de poder em uma dada sociedade e, nesse processo de dominação discursiva, os corpos também são controlados, docilizados pelos discursos. Para Foucault, o discurso circunscreve elementos ideológicos constituintes do ato de falar, transmitir e articular ideias, independente da materialidade em que se inscreva.

⁸ O presente estudo visa discutir aspectos concernentes à verdade, ao corpo de delito e à punição presentes no conto *Na Colônia Penal*, de Franz Kafka a partir das convergências entre os discursos literário e jurídico. Assim, considero representativo pontuar a noção de discurso e saber dos extensos debates advindos de outros teóricos da linguagem sobre a questão. Neste momento, tomarei a perspectiva de Michel Foucault sobre a temática, inclusive pelo fato de os dizeres do referido filósofo traspassarem outros momentos dessa pesquisa, movimentando coerentemente, na materialidade deste estudo, os saberes.

Para tanto, uma rede de *procedimentos externos* – formada por interdição, segregação e vontade de verdade – e de *procedimentos internos*⁹ – o comentário, o autor e a disciplina – é necessária para coordenar as produções de sentido. Em suma, o discurso é compreendido, em linhas gerais, como um acontecimento, um conjunto de formulações produtoras de efeito de sentidos a partir de elementos históricos, ideológicos, sociais e linguísticos. De acordo com o filósofo Dominique Maingueneau, no livro *Discurso literário* (2006), o discurso é uma realidade da fala, pois:

[...] não é isolado, ainda que tenha sua especificidade: ele participa de um plano determinado da produção verbal, o dos *discursos constituintes*, categoria que permite melhor apreender as relações entre literatura e filosofia, literatura e religião, literatura e mito, literatura e ciência. [Com efeito, o] ‘discurso constituinte’ designa fundamentalmente os discursos que se propõem como discursos de origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma. [...] Os discursos constituintes são discursos que conferem sentido aos atos da coletividade, sendo em verdade os garantes de múltiplos gêneros do discurso (MAINGUENEAU, 2006, p. 60-61).

O teórico considera como discursos constituintes o filosófico, o religioso, o científico e o literário, não incluindo neste rol o discurso jurídico. Entretanto, como extensão da teoria do autor, tomarei para fins de análise, o discurso jurídico também nessa categoria proposta pelo estudioso, pois o discurso jurídico, à semelhança dos demais, funciona mediante restrições, que são suas condições de emergência e funcionamento em dada cena enunciativa, revelada e atribuída a partir da fala de um outro.

O discurso *literário*, segundo Maingueneau (2006), é compreendido como lugar sócio-histórico-ideológico, devido ao caráter dinâmico e socialmente determinado que possui, dentro de acontecimento discursivo específico. Nessa direção, comprehendo que o discurso jurídico é tomado por condições de produção¹⁰ e de possibilidades semânticas, materializadas por meio da juridicidade, a partir de acontecimentos fundantes que viabilizem, por exemplo, a construção de normativas definidas pelo Estado e impostas socialmente, objetivando coibir, inclusive, os corpos. Portanto, o discurso literário é baseado na reflexão mediada pela experiência estética, enquanto o discurso jurídico está alicerçado na lei (norma jurídica), baseando-se no que se considera justo, ou, no estritamente legal.

Retomando o pensamento de Michel Foucault, o filósofo, em “A vida dos homens infames” (2006), comenta que a literatura é um engenho crítico contra o senso comum, contra aquilo que se tem como verdade hegemônica. Para ele, essa forma de expressão humana só

⁹ Detalharei os procedimentos externos e internos no próximo item deste capítulo.

¹⁰ Não corresponde ao objetivo deste trabalho aprofundar debates em torno de noções como acontecimento discursivo e condições de produção de um discurso.

pode ser assim porque é tida como ficção e simulacro, expondo seus efeitos de verdade, revelando os estratagemas do poder intrincados nas relações entre linguagem e política. Como destacou o pesquisador:

A literatura, embora reconhecida como artifício, como ficção e simulacro, sugere um novo critério, que não consiste em uma verdade acima das noções hegemônicas, mas na estratégia de contorná-las. Daí sua dupla relação com a verdade e o poder. Enquanto o fabuloso só pode funcionar em uma indecisão entre verdadeiro e falso, a literatura se instaura em uma decisão de não verdade: ela se dá explicitamente como artifício, mas engajando-se a produzir efeitos de verdade que são reconhecíveis como tais (FOUCAULT, 2006, p. 221).

A literatura, nesse sentido, corresponde a um meio de se criticar a partir da elaboração de um “efeito de verdade”. Ao jogar com o fabuloso e o simulacro, a literatura revela-se como meio de fazer emergir, pela linguagem, o comezinho, o banal, os sujeitos silenciados e apagados da história. A literatura, no entendimento de Foucault, permanece como o discurso da infâmia:

Obstinada em procurar o cotidiano por baixo dele mesmo, em ultrapassar os limites, em levantar brutal ou insidiosamente os segredos. Mais do que qualquer outra forma de linguagem, ela permanece o discurso da ‘infâmia’: cabe a ela dizer o indizível – o pior, o mais secreto, o mais intolerável, o descarado (FOUCAULT, 2006, p. 221).

Segundo Foucault (2006, p. 221), a literatura lança luzes sobre as relações de poder da sociedade, cuidando de “[...] deslocar as regras e os códigos, em dizer o inconfessável, ela tenderá então, a se por fora da lei ou, ao menos, a ocupar-se do escândalo, da transgressão ou da revolta”. Na teia de minha análise, interessa as aproximações e os afastamentos dos discursos literários e jurídicos, no tocante a três elementos presentes no conto *Na Colônia Penal*: a verdade, o corpo e a punição.

Para viabilizar um melhor entendimento das análises propostas aqui, atento-me, a seguir, aos aspectos fundantes do discurso, apresentados por Michel Foucault em *A ordem do discurso* (2012), com o objetivo de centrar os debates em torno da percepção de verdade diante da narrativa curta *Na Colônia Penal*, de Franz Kafka.

2.3 A questão da verdade

No título *A ordem do discurso*, Michel Foucault (2012) ensina que os discursos exercem função de controle, limitação e validação das relações de poder. O autor enumera como os procedimentos de controle externos a “interdição”, a “separação” e a “vontade de verdade”. A “interdição” desvela a relação entre o desejo e o poder, pois corresponde à seleção daquilo que se pode dizer em uma dada circunstância. Para explicar essa perspectiva, Foucault apresenta três mecanismos de interdição, a saber: a sexualidade, responsável por articular os sentidos em torno do desejo; a política, no que concerne ao poder; e, por fim, a religião, relacionando as duas formas de poderes mencionadas.

Ao se pensar nesses mecanismos tendo em vista a narrativa em estudo, é possível dizer que o conto *Na Colônia Penal* apresenta como mecanismos de interdição discursiva a sexualidade e a política. No tocante à interdição discursiva pela sexualidade, também relacionada à política, no conto, quem aparece exposto, isto é, nu, é o *condenado* e depois o *oficial*. É o sujeito a ser massacrado pela máquina. Com efeito, no conto, o gênero masculino se sobrepõe ao feminino, talvez mesmo por se tratar de uma Colônia Penal, um espaço de militares e militarizado, ocupado essencialmente por corpos masculinos. Há referência às damas do atual *comandante* que doam lenços aos condenados e que ficam atrás do chefe da Colônia Penal.

A “interdição” pela sexualidade também percorre a narrativa na descrição do aparelho composto de agulhas, que seriam objetos fálicos, a penetrar o corpo do *condenado*, constituindo a tortura em um espetáculo de sadismo. A fim de demonstrar esse mecanismo de interdição, destaco o trecho a seguir do conto: “O *condenado* é posto de bruços sobre o algodão, naturalmente nu; aqui estão, para as mãos, aqui para os pés e aqui para o pescoço, as correias para segurá-lo firme” (KAFKA, 2011, p.26).

Quanto à interdição discursiva por meio da política, entendo que ocorre pelas ordens incontestes da autoridade, primeiro do *antigo comandante*, que foi também inventor, entusiasta, juiz e mecânico do aparelho; depois, assumiu o legado do antigo comandante o *oficial* que se tornou o defensor máximo do maquinário, sendo também juiz, oficial, carrasco e perito nas execuções da Colônia Penal. Sendo assim, comprehendo que a centralização do poder nas mãos de um indivíduo é a manifestação do mecanismo de interdição pela política na narrativa.

Continuando a apresentação dos mecanismos externos propostos por Foucault para a articulação do discurso deve-se considerar ainda a “separação” ou a “rejeição”. Enquanto o

primeiro procedimento define o assunto do qual se pode dizer algo, o segundo determina quem pode fazê-lo. Esse mecanismo, portanto, diz respeito à oposição entre razão e loucura, à enunciação produtora ou não de sentido racional, fato que leva à sugestão de que o discurso do louco é da ordem da anormalidade, considerado nulo, isto é, invalidado.

Esse mecanismo de segregação pode ser visualizado no conto de Kafka quando o *condenado* não tem oportunidade de apresentar sua versão dos fatos, não houve, portanto, defesa. Por meio dos mecanismos de “separação” e “rejeição”, a palavra do superior do *condenado* foi inconteste, ao passo que o dizer do *condenado*, por ser um subalterno, não foi considerada. Entendo que o modo de condução do processo do *condenado* dá-se em função dos mencionados mecanismos discursivos, conforme o trecho seguinte:

Faz uma hora o capitão se dirigiu a mim, tomei nota das suas declarações e em seguida lavrei a sentença. Depois determinei que pusessem o homem na corrente. Tudo isso foi muito simples. Se eu tivesse primeiro intimado e depois interrogado o homem, só teria surgido confusão. Ele teria mentido, e se eu o tivesse desmentido, teria substituído essas mentiras por outras e assim por diante (KAFKA, 2011, p.27).

Por fim, a “vontade de verdade” se refere à oposição entre falso e verdadeiro, derivada dos dois processos anteriores. Para Foucault, a verdade é uma construção histórica, haja vista não existir uma forma do verossímil, mas os múltiplos desejos em torno dele. Assim, essa ideia de verdadeiro sofre transformações conforme as circunstâncias históricas, alterando a relação entre o saber e o poder em função do espaço, do tempo e das pessoas. Nesse sentido, para o filósofo:

[...] essa vontade de verdade assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional tende a exercer sobre os outros discursos – estou sempre falando de nossa sociedade – uma espécie de pressão e como que um poder de coerção. Penso na maneira como a literatura ocidental teve de buscar apoio, durante séculos, no natural, no verossímil, na sinceridade, na ciência também – em suma, no discurso verdadeiro (FOUCAULT, 2012, p. 18).

Segundo Foucault, como mecanismo de controle, a “vontade de verdade” exerce uma coerção, uma pressão à produção dos discursos, delimitando o saber que tem ou não validade. Nessa direção, a reflexão do filósofo a respeito dos procedimentos de exclusão se estende à literatura, pois, como discurso literário, também é atravessado por esse mecanismo de exclusão.

Quanto aos modos pelos quais a “verdade” é instaurada no conto, entendo que outros discursos que não apoiam o procedimento de execução por uma máquina são interditados, inclusive pela concentração de poderes das autoridades na Colônia Penal, destacando o princípio de que a culpa é inquestionável, como expressa o excerto:

— As coisas se passam da seguinte maneira. Fui nomeado juiz aqui na colônia penal. Apesar da minha juventude. Pois em todas as questões penais estive lado a lado com o comandante e sou também o que melhor conhece o aparelho. O princípio segundo o qual tomo decisões é: a culpa é sempre indubitável. Outros tribunais podem não seguir esse princípio, pois são compostos por muitas cabeças e além disso se subordinam a tribunais mais altos. Aqui não acontece isso, ou pelo menos não acontecia com o antigo comandante. O novo entretanto já mostrou vontade de se intrometer no meu tribunal, mas até agora consegui rechaçá-lo — e vou continuar conseguindo (KAFKA, 2011, p.27).

Esse modo de instauração da verdade na Colônia Penal perdura até o declínio do sistema punitivo pelo *aparelho*, marcado pela morte do *antigo comandante* e ascensão do *novo comandante* ao poder.

Além dos procedimentos de “interdição”, “separação/rejeição”, “vontade de verdade”, exteriores aos discursos e promotores de limites capazes de determinar o limite à circulação dos discursos, há, ainda, os procedimentos internos que realizam controle dos discursos. Dentre os mecanismos internos de controle do discurso, Foucault cita o “comentário”, o “autor” e as “disciplinas”.

O “comentário” revisita outros enunciados já-ditos, embora aparentes novidades, são uma repetição de um outro discurso. Por meio do “comentário”, é possível que outros dizeres passem a constituir o discurso inicial, pois, mediante esse procedimento e independentemente de sua aparente novidade, os discursos não sempre de ser uma repetição do texto primeiro e acabam por “[...] dizer enfim o que estava articulado silenciosamente no texto primeiro [...]” (Foucault, 2012, p. 25). Esse mecanismo viabiliza enunciar, por exemplo, aspectos que não foram articulados ou se encontravam silenciados no primeiro texto, a partir de jogos entre paráfrases e polissemias. Como exemplo do mecanismo “comentário” destaco no conto a expressão “a culpa é sempre indubitável” (Kafka, 2011, p. 27), a qual revisita o enunciado cartesiano *Cogito ergo sum/* “Penso, logo existo”, considerado uma verdade indubitável. Se para o filósofo René Descartes, a existência é uma verdade indubitável, para o *oficial* da Colônia Penal, a culpa é indubitável.

O segundo procedimento interno apontado pelo crítico é o “autor”¹¹. Quando Foucault propõe esse mecanismo, certamente ele não deseja falar dessa figura de maneira empírica, mas

¹¹ Na consecução de seu fim de tutelar os direitos autorais, ao Direito interessa o autor como sujeito biopsicossocial, o indivíduo que possui direitos e obrigações. O “autor”, para fins legais, é “a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica”, nos termos do art. 11, da Lei nº 9.610/1998. Isto é, o autor no Direito é o sujeito de direito, isto é, aquele que possui personalidade jurídica, sendo pessoa natural ou pessoa jurídica que é detentora dos direitos autorais resguardado como bem jurídico. Os direitos autorais têm natureza extrapatrimonial e patrimonial, a primeira é a de ordem moral e a segunda é de natureza econômica. De um lado, o direito moral do autor vincula-se diretamente à sua personalidade de autor, sendo perpétuo, inalienável e irrenunciável. Caracteriza-se pelo direito

sim de uma função autor. Em outros termos, o destaque não é para o indivíduo que, conscientemente, tenha proferido ou escrito um texto, embora Foucault não ignore o indivíduo empírico. Com efeito, o enfoque do filósofo está na figura do autor que ocupa um lugar de autoria na ordem do discurso, ao fazer-se cumprir regras de controle internas e externas de produção e circulação dos discursos.

Uma vez que a obra não prescinde de um autor, esse autor, de algum modo, há de ser um indivíduo. Depois, descola-se do indivíduo, tornando-se uma entidade, uma função autoral. “A intenção, e mais ainda o próprio autor, ponto de partida habitual da explicação literária desde o século XIX, constituíram o lugar por excelência do conflito entre os antigos (a história literária) e os modernos (a nova crítica) nos anos sessenta” (COMPAGNON, 2001, p.50).

A questão do autor é um tema controverso nos estudos literários, pelo entendimento de Antoine Compagnon, no livro *O demônio da teoria*, (2001). Ao se propor a enfrentar esse ponto controvertido, o pesquisador aponta a existência de uma corrente antiga de crítica sobre o autor, a qual relaciona o sentido da obra literária à intenção do autor e a existência de uma corrente moderna que se caracteriza por questionar a intenção do autor para determinar o sentido da obra. Há ainda uma terceira corrente que, segundo o estudioso, transfere para o leitor o sentido da obra literária.

O autor na literatura é uma entidade, da qual já se anunciou a “morte”. Em 1968, Roland Barthes publicou o texto “A morte do autor”, em que questiona a explicação da obra literária pela vida do autor. Barthes (1998, p. 70) considera que a interpretação do texto, portanto atribuir sentido ao texto, é tarefa do leitor, asseverando que “é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve-se pagar com a morte do autor”.

[...] uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da idade média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à “pessoa” do autor (BARTHES, 1998, p. 58).

A morte simbólica do autor, nas incursões teóricas de Barthes (1998), revela o nascimento do leitor, isto é, um nascimento para a teoria, para a crítica, não que o leitor não existisse, mas ele se subsumia à exponencial importância dada ao autor pela crítica literária

que tem o autor de reivindicar a autoria de sua obra, a qualquer tempo. Do outro lado, o direito patrimonial do autor diz respeito ao uso econômico da obra, podendo ser objeto de transferência, cessão ou distribuição, o que significa que são negociáveis.

especializada. A esse pensamento Barthes se opõe, definindo o leitor como um destinatário do texto e responsável pela unidade da escritura:

[...] o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma perca, todas as citações de que é feita uma escritura: a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito (BARTHES, 1998, p. 64).

De forma complementar ao que foi proposto por Barthes, os estudos do filósofo Michel Foucault, em *O que é um autor?* (2002), sinalizam que a categoria autor deve ser compreendida por elementos de ordem histórica, econômica e social, destacando a função da ideologia na compreensão da função autor. Em Foucault (2002) fala-se em desaparecimento do autor. Esse desaparecimento dá lugar à função-autor, uma construção histórica e ideológica:

a função-autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela nasce se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (FOUCAULT 2002, p. 283-284).

Sobre o desaparecimento do autor e a função de autoria, Foucault, levanta algumas questões importantes para a reflexão sobre o desaparecimento do autor. Segundo o filósofo, é essencial não apenas constatar o desaparecimento do autor, mas descobrir em quais lugares a função-autor é exercida como, por exemplo, o nome do autor, a relação de apropriação, a relação de atribuição de autoria e, por fim, a posição do autor.

No texto “O problema do autor” (1992), Mikhail Bakhtin (1992, p. 204) comenta que o autor “ocupa uma posição responsável no acontecimento existencial; ele lida com componentes desse acontecimento, e por isso também sua obra é um componente do acontecimento”. Com efeito, o autor é organizador dos discursos:

O autor não pode, nem deve, determinar-se para nós como pessoa, pois estamos nele, vivemos sua visão ativa; é somente no término da contemplação artística, ou seja, quando o autor deixar de dirigir ativamente nossa visão, que poderemos objetivar nossa própria atividade vivida sob a sua direção (BAKHTIN, 1992, p. 220).

Dos autores apresentados, vislumbro que eles declinam a inquirição da vida (biografia) do autor como elemento determinante para atribuição de sentido à obra literária. Além disso,

apontam para o leitor como elemento importante para a compreensão da narrativa, na relação entre texto, autor e leitor.

Como destacou Foucault, o “autor” [...] é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real (Foucault, 2012, p. 28). Diferente do comentário, que controla sentidos por meio de paráfrases e polissemias, o mecanismo da autoria produz significados em torno de um efeito de sentido propiciado pela ideia de individualidade do autor, construindo uma função discursiva desta figura no discurso, traspassada, portanto, de sentidos.

No intuito de apontar os encontros e desencontros entre os discursos literário e jurídico, a questão do “autor” e da função autoria têm relevância para este trabalho, na medida em que dão tratamento diferenciado ao autor. Se, para o discurso literário, o autor é uma categoria discursiva, para o discurso jurídico o autor é um sujeito de direitos. Também o entendimento do autor como uma função discursiva (consoante Foucault, 2012) constitui a posição teórica que assumo como leitora da obra de Franz Kafka e que apresento nesta análise do conto *Na Colônia Penal*.

Prosseguindo, ainda segundo Foucault as “disciplinas” também exercem controle interno do discurso, agindo de modo diferente do “comentário” e do “autor”. Nas palavras do filósofo, esse meio de monitoramento corresponde a “[...] um domínio de objetos, um conjunto de métodos, um *corpus* de proposições consideradas verdadeiras, um jogo de regras e de definições, de técnicas e de instrumentos [...]” (Foucault, 2012, p. 30). Assim, elas delimitam um campo da verdade, no qual o discurso se insere, em outras palavras, elas dizem respeito ao conjunto de regras construtoras do discurso em determinada área do conhecimento.

À guisa de exemplificação, os saberes constitutivos do discurso jurídico se diferem daqueles que constituem o discurso literário, haja vista o caráter coercitivo que modela o discurso jurídico em oposição ao componente de fruição do discurso literário. Com isso, quero dizer que o discurso jurídico molda o comportamento social, na medida em que gera sanções legais aos sujeitos, ao passo que o discurso literário se abre ao leitor como um mundo de possibilidades. Por um lado, o discurso jurídico se caracteriza pelo rebuscamento da linguagem técnica e por elementos normativos. Por outro, no literário, existe abertura para inserção de outros discursos dentro do discurso literário.

O discurso jurídico diz respeito ao conjunto de valores socialmente relevantes que foram traduzidos em bens jurídicos a ser tutelados pelo Estado, tendo em vista a manutenção do convívio social em pretensa harmonia, traduzido pelo processo civilizatório. No meu entendimento, o discurso literário responde a uma necessidade intrínseca de o ser humano

transpor sua sensibilidade frente aos acontecimentos vividos, por meio de um modo singular de expressão pela palavra.

O grupo de procedimentos apresentados por Foucault sobre o modo como um discurso se organiza corresponde ao que ele considera como procedimentos que impõem regras ao sujeito do discurso. Nesse sentido, o filósofo afirma que a *rarefação*, o controle acontece no que concerne ao sujeito que enuncia um dizer, pois:

[...] ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfazer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo. Mais precisamente: nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas [...], enquanto outras parecem quase abertas a todos os ventos e postas, sem restrição prévia, à disposição de cada sujeito que fala (FOUCAULT, 2012, p. 37).

Segundo o filósofo, a rarefação é um dos processos determinantes para o funcionamento dos discursos, haja vista recorrer a rituais que definem os sujeitos aptos para adentrar à ordem discursiva. Um exemplo desse princípio de controle diz respeito ao discurso jurídico, pois ele fomenta rituais para delimitar os sujeitos competentes em determinadas áreas do conhecimento. Tal processo viabiliza que esses sujeitos entendam e realizem os rituais de comportamento, entre eles, no caso do discurso jurídico, as expressões em latim e o próprio léxico contribuem para tal.

Ademais, as vestimentas de juízes e advogados também constituem, discursivamente, esse espaço do dizer, reservado para poucos. No conto, ritualiza-se a execução, pois o *oficial* usa trajes militares de honra, enquanto o *condenado* é desrido. Além disso, o *condenado* e o *soldado* não compreendem a língua falada pelo *explorador* (francês), mas se esforçam para obedecer às ordens do *oficial*, que são ditas na língua do estrangeiro:

O explorador não ficou espantado com isso, pois o oficial falava francês e certamente nem o condenado nem o soldado entendiam francês. De qualquer modo, chamava ainda mais a atenção o fato de que o condenado, apesar disso, se esforçasse para seguir as explicações do oficial. Com uma espécie de pertinácia sonolenta, dirigia o olhar para onde quer que o oficial apontasse e quando este então foi interrompido pelo explorador com uma pergunta, também ele, da mesma forma que o oficial, olhou para o explorador (KAFKA, 2011, p.25-26).

Não é possível afirmar se em todas as execuções da Colônia Penal a língua utilizada era estrangeira. Contudo, no ritual de execução do *condenado*, a língua falada é a do *explorador* estrangeiro e não a do *condenado*, o que poderia evidenciar um interesse do *oficial* em persuadir

o *explorador* a tornar-se também um adepto do *aparelho*. Mesmo não compreendendo o que se fala, o *condenado* procura respeitar o ritual, mostrando-se atento aos acontecimentos.

Considerando o exposto, Foucault afirma que, para analisar um dizer, é necessário: “[...] questionar nossa vontade de verdade; restituir ao discurso seu caráter de acontecimento; suspender, enfim, a soberania do significante (Foucault, 2012, p. 51). Para isso, ele afirma que é preciso seguir alguns princípios, a saber: “inversão”, “descontinuidade”, “especificidade” e “exterioridade”.

Por meio da “inversão”, pode-se reconhecer e recortar um trecho de texto e inverter o significado. Evita-se, com isso, universalizações. Com o princípio de “descontinuidade”, reconhece-se que os discursos são descontínuos, uma vez que “os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas também se ignoram ou se excluem” (Foucault, 2012, p.50). Pela “especificidade”, percebe-se que o discurso não corresponde a um todo formado por verdades absolutas, isto é, o discurso não deve ser entendido [...] em um jogo de significações prévias; [tampouco] imaginar que o mundo nos apresenta uma face legível que teríamos que decifrar apenas” (Foucault, 2012, p.53). Além do mais, existe o princípio da “exterioridade”, em que não se deve passar do discurso ao seu núcleo interior, mas partir do próprio discurso até suas condições externas de possibilidade.

Em vista dos debates aqui realizados, a busca da verdade *Na Colônia Penal* diz respeito às tentativas de o leitor saber ou preencher as lacunas sobre o que é o aparelho, como funciona e o porquê de sua aplicação. Por um lado, essa busca pela verdade constitui a própria leitura do conto e, na mesma direção, corresponde a uma procura de sentido para as práticas de injustiça na Colônia Penal. Por outro, também é uma forma de procura pela verdade no que toca ao sistema judicial que aceita como ferramenta o aparelho, pois a verdade era compreendida naquele contexto como punição e a culpa como princípio. No entanto, por mais injusto que pareça, esse modo de fazer justiça foi até então validado pelas autoridades e pela população. E, inclusive, o *oficial* esperava que, ao final da sessão de tortura, o criminoso encontrasse a iluminação, entendida na narrativa como uma forma de verdade, estampada no rosto.

Essa modelagem quanto às verdades passíveis de serem visualizadas no conto *Na Colônia Penal* encaminha essa análise para a observação do corpo estranho, infame e criminoso que traspassa a narrativa, aspectos debatidos na sessão subsequente. Passo, agora, para uma análise do corpo, criminoso e subalterno, presente *Na Colônia Penal*.

3 TERCEIRA SESSÃO: NA PRÓPRIA CARNE

Nesta sessão, abordo a importância do corpo como arquivo de memórias no conto *Na Colônia Penal*, de Franz Kafka. Mediante acepções como as de Michel Foucault (2006; 2009), Giorgio Agamben (2006) e Jean-Luc Nancy (2015), será possível perceber de que maneira as histórias dos personagens e, portanto, suas mazelas são inscritas em suas peles, subjugados e alijados diante das leis que regem o sistema do local, marcando, significativamente o corpo estranho que perpassa a narrativa de Kafka.

3.1 O corpo, um corpo

O corpo é objeto de estudo da biologia e da medicina. No tocante à anatomia e à fisiologia, trata-se de um viés puramente físico deste: células, tecidos e órgãos se organizam para realizar determinada função. Assim, à biologia interessam a compleição anatômica e os processos fisiológicos, enquanto à medicina interessam a doença e a saúde do indivíduo.

Entretanto, o corpo não é representativo apenas desses campos do conhecimento. Outras ciências o têm tomado como objeto, por exemplo, o direito, a psicologia, a educação, a economia. Para a linguística, a língua é um sistema, forma um corpo. Para a literatura, as palavras também o são. Afora o domínio da biomedicina e suas múltiplas áreas, ele também é elemento importante a diversas expressões artísticas, como a literatura, a dança, o teatro, o cinema e a fotografia. Ademais, a filosofia também se interessa por questões relacionadas ao corpo em face do ser diante do mundo circundante.

O filósofo Jean-Luc Nancy (2015), em *Corpo, fora*, tratou do tema sob vários vieses, suas pulsões, batimentos e posições em relação ao tempo e ao espaço. Para Nancy (2015), o corpo é um para “fora sempre”, porque é relacional, com os objetos do mundo e com as outras pessoas. De acordo com o autor, um corpo é “contorno” do início e também do fim de uma existência, isto é, “um corpo expõe uma existência” (Nancy, 2015, p. 7). A performatização de um corpo depende, portanto, da relação deste com as pessoas e com o mundo circundante, bem como as implicações que esse conjunto oferece aos modos de ser e existir.

Segundo o estudioso, “[...] o corpo não se representa a si mesmo. Ele apresenta um para fora, como ele se volta para fora, como ele é esse fora de ‘mim’ que não possui um ‘dentro’ a não ser para fazê-lo vir à imagem” (Nancy, 2015, p. 35). Assim, todo “fora” encontra-se repleto de significações incutidas pelo(s) outro(s) ao sujeito. Mediante essa alteridade constitutiva do corpo, o autor analisa a “nudez” não como uma categoria que o reduz a uma “essência” ou “limite derradeiro”.

Ao contrário, o filósofo percebe na nudez “[...] aquilo que no pudor faz aparecer o impudor, a indecência à qual nada saberia convir a não ser o movimento interminável de precisamente desnudar-se e desnudar o outro em face de si” (Nancy, 2015, p. 8). A nudez, portanto, pressiona, de fora para dentro, o corpo e o sujeito, diante das múltiplas imposições sociais e culturais. Ela, vista como “impudor”, é, portanto, uma construção cultural. Na mesma medida, tudo o que se inscreve e superpõe em um corpo também o são. Esses aspectos atravessam a constituição dos personagens analisados no referido conto de Kafka.

Sobre o corpo nu, o autor diz que “[...] a nudez seria o nome do fora de si enquanto expressão de si, ímpeto de si para fora de si, lá onde nenhum ‘ser-si mesmo’ poderia reconduzir a uma identidade a pulsão, a pressão, o elã, esse onde nada subsiste e tudo sobrevém” (Nancy 2015, p. 8). Isso posto, o corpo nu desvela padrões instituídos, comunica e provoca sentidos. Nessa perspectiva, Nancy (2015) afirma que:

A nudez nunca é final: ela abre para uma sucessão indefinida de desnudamentos, também no sentido de que há sempre uma outra nudez sob aquela que só se apresenta onde o corpo que se desnudou uma vez, ou se deixou desnudar, pede novamente a nudez e a sua excitação. Em jogo está, de uma maneira ou de outra, o desejo interminável. O prazer não o interrompe: ele o ritma e relança (NANCY, 2015, p. 19).

Ainda sobre o corpo nu, segundo Nancy (2015, p. 12), “[...] o homem não é somente o animal dotado de linguagem, de razão, de vida política. É também o animal que conhece a nudez”. Ao contrário dos outros animais, o humano só conhece a própria nudez pelo olhar do outro, as heterogeneidades e subjetividades que o perpassam. Prosseguindo a argumentação, o filósofo diz que:

[...] o homem é essencialmente nu, ou seja, despidão e exposto... E dizer que é exposto não significa dizer somente que é frágil e vulnerável, mas que a sua exposição, seu modo de se expor a descoberto, expor-se ao perigo, aventurar-se, lançar-se ao acaso, arriscar-se, é constitutivo do seu ser (NANCY, 2015, p.13).

Esse corpo exposto e despidão, marcado por cicatrizes da experiência humana e exposto ao olhar alheio, passível de ter sua superfície maculada por problemáticas sociais, políticas e

culturais, constitutivas das instituições é lastro do presente estudo. A partir das considerações de Nancy (2015), analiso dois momentos em que os corpos dos personagens *condenado* e *oficial* aparecem nus em *Na Colônia Penal*.

Em *Na Colônia Penal*, um criminoso é obrigado a se despojar das próprias roupas na frente de outras pessoas para submeter-se ao *aparelho*. Certamente, essa humilhante nudez é o início do suplício vivenciado pelo personagem. Dessa forma, o *condenado*, prestes a se sujeitar ao aparato de tortura, é ultrajantemente despido pelo *soldado*, que corta as vestes e, estas, caem ao chão. O personagem do *condenado* ainda tenta cobrir-se, mas o *soldado* lhe tira o restante das roupas: “[...] o *soldado*, com uma faca, lhe cortou por trás a camisa e as calças, de tal modo que elas caíram; o *condenado* ainda quis segurar a roupa para cobrir a nudez, mas o *soldado* o levantou no ar e arrancou dele os últimos trapos” (KAFKA, 2011, p. 29).

Como se pode notar, o olhar verticalizado para o corpo nu do *condenado* pode ser acompanhado pelo movimento na mesma direção da faca do *soldado*. Note que o corte das roupas acontece de cima para baixo, ou seja, da camisa para as calças. A cena é intensificada pela violência do *soldado*, que humilha o prisioneiro até o último farrapo, evidenciando, nesse processo, ares de sadismo quanto ao desejo de exposição do outro. Esse processo de nudez evidencia traços culturais representativos diante do corpo, pois a humilhação sentida pelo personagem mostra os aspectos incutidos no entendimento do que a sociedade patriarcal permite (ou não) dizer sobre o corpo nu.

Com efeito, a nudez parece incomodar o *condenado*, porquanto ele está na companhia de outras pessoas: o *soldado* (que lhe tira as roupas), o *oficial* e o *explorador* que acompanham a cena. Esse embaraço do *condenado* quanto à nudez de seu corpo mostra a oposição entre nu e vestido ou protegido, em que estar vestido é também se sentir, de alguma forma, amparado, ao passo que estar nu é estar desprovido, vilipendiado. Nesse ponto, há que se considerar as palavras de Nancy (2015, p. 13): “o corpo humano é despido é dizer que a veste é contemporânea da humanidade, não sendo algo que a ela se acrescenta”.

Em consonância com o autor, pode-se dizer que o homem é um animal que se percebe nu e a roupa é como uma segunda pele e funciona como uma proteção, um manto. Forma de linguagem, as roupas constituem elemento significativo das sociedades – cada qual a sua maneira –, tecendo uma gramática social mediada por tecidos e cores, relacionados a diferentes aspectos, como as identidades de gênero, as idades, as religiões, as etnias, as posições sociais, entre outras tantas questões superpostas nas sociedades. Na Colônia Penal, por seu turno, as pessoas andam vestidas, segundo a posição social que ocupam. Nessa direção, a roupa finda

por definir quem são os sujeitos, o que realizam nessa prisão e, no que concerne a nudez, ela funciona como o prenúncio de um fim para os sujeitos extirpados desse grupo.

Isso posto, a roupa informa e comunica as relações de poder estabelecidas em *Na Colônia Penal*, entre os personagens em relação a oposição que ocupam: o *condenado* e o *oficial*. As vestes do prisioneiro são descritas como “trapo” (Kafka, 2011, p. 29) e as do militar, cheias de ornamentos, conforme a respeitável posição do personagem na hierarquia militar: “[...] sua farda justa, própria para um desfile, carregada de dragonas, guarnecida de cordões” (Kafka, 2011, p. 25). Fica, assim, evidente a diferença de lugar ocupado pelos personagens a partir da descrição das vestimentas: enquanto uma situa-se completamente à margem do sistema social, a outra goza de todos os privilégios da posição que ocupa.

A nudez total acontece no ritual de execução pelo instrumento de tortura e morte. O réu tem que ficar nu, isto é, sem qualquer roupa, adereço ou enfeite, para que ocupe o seu lugar na cama do *aparelho* e para que o rastelo possa inscrever em suas costas uma sentença, atribuída em função do crime cometido. Diferente da maneira pela qual o *condenado* é posto nu, a nudez do *oficial* é relativamente lenta, detalhada e ritualística, como se este deixasse, a cada peça retirada do corpo, um pouco de si. Tem-se, portanto, a desmontagem identitária do *oficial* até se encontrar completamente nu:

Apesar da pressa evidente com que tirou a túnica e depois se despiu por completo, tratou com muito cuidado cada peça do uniforme, chegando mesmo a correr os dedos sobre o cordão de prata da túnica, sacudindo uma borla até endireitá-la. De qualquer forma condizia pouco com esse esmero o fato de que, assim que acabava de cuidar de uma peça, ele a atirasse imediatamente no fosso com um empurrão irritado. A última coisa que lhe restava era o espadim com o cinturão. Tirou o espadim da bainha, quebrou-o, depois juntou tudo, os pedaços do espadim, a bainha e o cinturão, e os lançou fora com tanta violência que eles ressoaram uns contra os outros no fundo do fosso. Agora estava ali, nu (KAFKA, 2011, p. 33).

Na “grande reviravolta” (Kafka, 2011, p. 33) da narrativa, o *oficial*, antes de colocar-se à máquina, despiu-se de sua indumentária militar, com todo zelo possível, tirando cada peça com cuidado. Depois desse esmero, ele as atirou ao fosso, o que pode revelar o sentimento de insatisfação do personagem com o comando e com as diretrizes da corporação militar seguidas atualmente na Colônia Penal.

Para Nancy (2015, p. 18), “[...] a comunicação do corpo nu se reduz a uma espécie de tautologia: a comunicação dela mesma, dessa nudez que não significa nada a não ser ela mesma, mas que por isso dá acesso a um para além da troca e da partilha”. Dito isso, comprehendo que os corpos nus, tanto do *condenado* quanto do *oficial*, comunicam a própria humanidade despida de *status social*, além de representar a sujeição ao sistema punitivo da Colônia Penal. No caso

do *condenado*, a nudez se dá pela imposição normativa e, no caso do *oficial*, ele próprio se conduz ao *aparelho*, por idolatria ao sistema iniciado pelo *antigo comandante*.

Conforme Nancy (2015, p. 13), “[...] a pele do homem, adaptada às trocas térmicas e higrométricas do corpo com o exterior, não pode proteger nada além de limites bem estreitos, o que torna indispensável a vestimenta na maior parte das condições climáticas”. Tal assertiva pode ser aplicada ao conto em estudo, quando o *condenado*, pela necessidade de proteção física e também pela situação constrangedora de estar nu próximo a pessoas vestidas, sente a necessidade de colocar suas vestes, tão logo se vê livre da engrenagem do *aparelho*, ainda que os trajes estejam em situação deplorável e cortados. O fato inconveniente de as roupas estarem rasgadas são motivo de riso e graça para o *soldado*. Transcreveremos o trecho a seguir do conto:

A camisa e as calças do condenado, que jaziam no fosso, foram pescadas pelo soldado com a ponta da baioneta. A camisa estava pavorosamente suja e o *condenado* a lavou no balde de água. Quando depois vestiu a camisa e a calça, o soldado e o condenado tiveram de rir alto, pois as peças de vestuário estavam cortadas pelo meio na parte de baixo. Talvez o condenado se julgasse na obrigação de divertir o soldado; com a roupa rasgada girava em círculo diante do soldado, que agachado no chão ria batendo nos joelhos (KAFKA, 2011, p. 33).

“Sentir na pele” é a expressão máxima do corpo, isso justifica que a sentença seja gravada como uma escultura ou uma pintura no corpo (tela, suporte) do *condenado*, assim “ele vai experimentá-la na própria carne” (Kafka, 2011. p. 27). O que acontece no corpo de um *condenado* na Colônia Penal é sentido na epiderme. Por meio da dimensão sensorial do tato, a verdade imposta pela sentença é conhecida primeiro pelo *condenado*, por meio de seu tecido epitelial, e depois por quem assiste à execução pelos outros sentidos: visão, tato e olfato.

Há que se pensar ainda a relação entre o corpo nu no que toca o gênero dos personagens do conto. Diante disso, os corpos dos personagens protagonistas do enredo do conto são masculinos: o *oficial*, o *soldado*, o *explorador*, o *condenado*. Também o são do mesmo gênero os mencionados personagens: o *atual comandante*, o *antigo comandante*, o *padre* e os *estivadores*.

No que concerne ao corpo feminino, este aparece somente mencionado pelo *oficial*, quando fala a respeito das *damas* do *atual comandante*. Elas acompanham sempre o *atual comandante* e, em momento indeterminado da narrativa, oferecem ao *condenado* lenços como presente. Na perspectiva do *oficial*, as *damas* são pessoas curiosas e invasivas, preocupadas com o tratamento dado aos criminosos condenados na Colônia Penal. Em razão disso, elas presenteiam os réus e interferem nos atos e procedimentos militares: “E as damas ficarão sentadas em círculo, aguçando os ouvidos (KAFKA, 2011, p. 30).

No conto, o corpo feminino é apresentado, ao leitor, por um personagem masculino. Além disso, a caracterização do feminino está em oposição ao masculino, que ganha centralidade no conto, lembrando que se trata de uma Colônia Penal, com agentes militares nas principais atividades e que as funções e os cargos militares na Colônia Penal são ocupados por homens.

A partir das ponderações realizadas até o momento, passo agora para a observação do corpo sob o viés do estranhamento para melhor entender os personagens kafkianos diante do *aparelho*.

3.2 Corpo estranho

A seguir, analiso o conceito de estranhamento como efeito de sentido produzido pelo conto *Na Colônia Penal*, apresentando o entendimento de alguns autores a esse respeito, bem como relacionando-o ao *corpus* da presente pesquisa.

Início minhas considerações apresentando o conceito de corpo estranho, proposto por Jean-Luc Nancy (2015). Para ele:

Chama-se “corpo estanho” toda espécie de objeto, peça, pedaço ou substância introduzida de maneira mais ou menos fortuita no interior de um conjunto ou de um meio que, mesmo não sendo propriamente orgânico, se considera ao menos homogêneo e dotado de uma regulação própria à qual o “corpo estanho” não se deixa submeter (NANCY, 2015, p. 41).

Parafraseando o autor, pode ser entendido como corpo estranho qualquer objeto ou substância que, inesperadamente, penetra em um determinado organismo. O filósofo acrescenta que, em alguma medida, todo corpo é considerado como tal em relação a outros corpos, pois são sistemas diferentes e a capacidade de “ser estranho é inerente à corporeidade” (NANCY, 2015, p. 43). Essa acepção relaciona-se aos personagens kafkianos encontrados *Na Colônia Penal*, pois demonstra o desconforto com o próprio corpo e com o corpo dos outros, a exemplo do corpo do criminoso. Nesse sentido, faz-se mister ampliar o presente debate, pontuando o conceito de estranhamento, elaborado por Viktor Chklovsky (1976).

Assim, o conceito de estranhamento (*ostranenie*) foi utilizado pelo formalista russo, em seu trabalho “A Arte como procedimento”, publicado em 1917. Para o autor, tal noção é uma construção de linguagem da obra de arte cujo efeito é criar distanciamento. Nas palavras de Chklovsky (1976):

A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização *ostranenie* – (estranhamento) dos objetos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se ‘tornou’ não interessa à arte (CHKLOVSKY, 1976, p. 36).

Segundo Chklovsky (1976), estranhamento seria o efeito de sentido criado pela literatura para afetar o leitor, causando-lhe a sensação de distanciamento em relação ao modo corriqueiro com que ele comprehende o mundo e a própria arte circundantes. Essa forma de representação permite-lhe adentrar em uma dimensão em que se possa confrontar a realidade a partir da literatura. Para o autor formalista, a arte é um instrumento que busca reavivar a percepção do sujeito, sendo essa maneira singular de entender o mundo construída na forma literária pelos elementos narrativos.

Modesto Carone (2011, p. 6) relaciona o conceito de Chklovsky à obra de Kafka, quando comenta que “[...] o estranhamento kafkiano não é um truque, mas um fenômeno do mundo moderno — só que na vida cotidiana ele é encoberto pela razão vazia. E é através dessa estratégia que Kafka revela o estranhamento encoberto da vida cotidiana”. Isso posto, o estranhamento causado pela leitura do conto *Na Colônia Penal* provoca o movimento de interpretação no leitor, fazendo emergir o espanto, a curiosidade e a sensação de desconhecimento. Com efeito, o espanto está em compartilhar o protagonismo de uma máquina na cena do conto.

Nesse sentido, a oposição de um sistema de punição em que a máquina era o foco de admiração como um instrumento de justiça a partir do sofrimento e, na evolução do enredo, começa a aparecer em declínio, gera a curiosidade e o interesse do leitor em prosseguir até o final do enredo para conhecer o desfecho. A sensação de desconhecimento está no absurdo de não se saber ao certo por que *Na Colônia Penal* os habitantes dão tanta importância a uma máquina e também não se obtém mais informações sobre a visita do *explorador*.

Como possibilidade para o preenchimento de lacunas do texto pelo leitor, o estranhamento funciona como uma forma de despertar o indivíduo de um estado letárgico em relação a questões como injustiça, culpa e crime, chamando-o para assumir uma postura crítica que o faz questionar a naturalização da realidade. A partir da experiência estética mediada pelo conto em estudo, resta ao sujeito um sufocamento diante das situações vivenciadas, da observação de um poder que condena sem fundamentar.

O historiador italiano Carlo Ginzburg (2001), em “Estranhamento: pré-história de um procedimento literário”, apresenta posição diversa do crítico russo Viktor Chklovski a respeito do estranhamento. Se, para o formalista, as artes de maneira em geral correspondem a mecanismos de sentidos e o estranhamento seria um conjunto de duplas significações, constitutivas destas, para o autor de *Olhos de Madeira* (2001) o estranhamento pertence a uma tradição literária específica, compreendendo essa forma de ficção como um ‘fazer artístico’ no qual as palavras são usadas longe do seu significado automático ou cotidiano.

Ao partir da compreensão de que o estranhamento é um procedimento relacionado a uma tradição literária específica, Ginzburg (2001) faz um trabalho historiográfico do conceito, o que o autor chamou de “a pré-história do procedimento literário do estranhamento”. Nesse estudo, o pesquisador apresenta uma análise da autobiografia do imperador romano Marco Aurélio, do conto *Kholstomer*, de Tolstói, bem como um estudo de textos de escritores como Montaigne, La Bruyère, Voltaire e Proust, além de um exame das adivinhas como gênero presente em quase todas as culturas. Com isso, o objetivo do autor italiano é demonstrar como funciona o procedimento literário do estranhamento em tais obras, a partir da materialidade linguística que gera esse efeito.

Sendo historiador, Ginzburg (2001) se interessa pelo procedimento literário do estranhamento como um método utilizado pelos escritores para criar determinado efeito de sentido. Para ele, o historiador, conhecendo a literatura, poderia se ater aos diversos métodos literários, sem perder de vista a intenção do cientista para, por meio da reflexão literária, enfrentar questões relevantes no âmbito da História.

De acordo com Ginzburg (2001, p. 41), “[...] parece-me que o estranhamento é um antídoto eficaz contra um risco a que todos nós estamos expostos: o de banalizar a realidade (inclusive nós mesmos)”. Por meio da apreciação dessa forma de representação, o leitor pode compreender a realidade e elaborar uma crítica ao óbvio. Com o estranhamento, um efeito produzido pela leitura do conto *Na Colônia Penal* é distanciar o indivíduo, para que este não fique envolvido com a história dos personagens, embora, paradoxalmente, relate-se intensamente com eles, embriagado e imerso na narrativa. Essa experimentação do estranhamento é possível pelo trabalho da escritura kafkiana, pois o detalhamento do trabalho da máquina é realizado de maneira técnica pelo *oficial*, como se o fato de torturar e matar uma pessoa no *aparelho* fosse aceitável.

Se por um lado, não há detalhes a respeito da vida de cada personagem e de seus sentimentos, elementos que poderiam levar a um envolvimento emocional do leitor, por outro, a falta dessas referências e a construção dos personagens pela ação narrativa, cheia de lacunas,

leva o leitor a se envolver com o enredo no qual os personagens estão presos, atraindo ainda mais a atenção deste. Em *Na Colônia Penal*, por meio de uma narrativa objetiva e clara, a capacidade reflexiva do sujeito é colocada em prática, deixando-lhe com alguma inquietação.

A respeito da sensação de perturbação que o leitor de Kafka experimenta, Léo Gilson Ribeiro comenta o seguinte:

Não só a sensação aflitiva de realidade que ele constrói em torno a nós produz essa inquietação quase física, derivada da leitura de suas obras, mas também porque intuímos, ao ler Kafka, que se trata de uma questão de vida ou morte e de que, de maneira inexplicável, estamos todos integrados no universo, somos todos partícipes do Processo movido contra nós (RIBEIRO, 1964, p. 24-25).

Essa tensão existente no modo de narrar kafkiano é apresentada ao leitor de *Na Colônia Penal*, logo nas primeiras linhas, quando o *aparelho* é qualificado como “singular” pelo *oficial*. A respeito desse instrumento, Günther Anders faz o seguinte comentário:

Um oficial exibe a um explorador um aparelho de suplício sumamente complexo, concebido com extrema crueldade – máquina que ninguém viu antes dos instrumentos de extermínio de Hitler. Mas o oficial usa, em relação a ele, apenas o epíteto “singular” e o explorador simplesmente mostra “pouca sensibilidade” para com o aparelho: o tom permanece discreto, a participação dos personagens não deriva nunca para o superlativo (ANDERS, 2007, p. 20).

O efeito provocado pela maneira distanciada em que o foco narrativo elabora os acontecimentos e, na mesma direção, a forma como apresenta o entendimento que o *oficial* possui do maquinário, é chocante e poderosamente envolvente. Diante disso, a singularidade do equipamento apresentado ao leitor pelo personagem central da narrativa e arquiteto das mortes ali realizadas, permitem, ainda, a singularidade da experiência estética. Para cada personagem uma sentença, para cada pessoa, a experimentação de um “singular” estranhamento diante das situações abomináveis.

Há, em vista disso, uma lacuna entre a narrativa e a realidade que será preenchida pelo leitor, por meio do entendimento da sensação de estranhamento experimentada. Talvez, em virtude deste efeito, as senhoras, anestesiadas pela emoção, tenham desmaiado ao ouvir a leitura pública de *Na Colônia Penal*, no salão Galeria Goltz de Munique.

Continuando o estudo proposto nesse momento, é representativo abordar também o conceito de estranho elaborado por Tzvetan Todorov (1975), quando o autor trata dos gêneros, distinguindo-o do maravilhoso e do fantástico. Diante disso, o estudioso tratou de caracterizar o “gênero estranho” como:

[...] o sobrenatural explicado, isto é, refere-se a “acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos” e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela produzida pelos textos fantásticos (TODOROV, 1975, p. 53).

Enquanto no gênero estranho os fatos são racionalmente explicáveis dentro da narrativa, no maravilhoso os acontecimentos constituem um “sobrenatural aceito”. Quanto à questão dos gêneros estranho, maravilhoso e fantástico, os estudos críticos não são unâmines no que diz respeito à classificação da obra de Franz Kafka, ao que parece um universo literário fúgido e esquivo a teorias e classificações. Todorov, ao analisar a obra do referido autor, não a classifica como literatura fantástica, embora considere que “[...] os relatos de Kafka derivam de uma vez do maravilhoso e do estranho, são a coincidência de dois gêneros aparentemente incompatíveis” (Todorov, 1975, p. 89). Para este estudioso, as histórias de Kafka estariam no entremeio, entre o estranho e o maravilhoso, mas não podem compor o fantástico porque não há hesitação nos personagens kafkianos.

Ainda, segundo Todorov (1975, p. 90), “[...] em Kafka, o acontecimento sobrenatural já não produz vacilação pois, o mundo descrito é totalmente estranho, tão anormal como o acontecimento ao qual serve de fundo”. Entendo que o microcosmo da Colônia Penal é estranho, anormal e apresenta um acontecimento igualmente estranho: a justiça realizada por um *aparelho*. É tão estranho que chega a ser familiar, porque assistimos ao progresso frenético de algoritmos e inteligência artificial a ocupar funções de pessoas, como herdeiros do *aparelho*.

Essa normalização do sofrimento, ocasionando o efeito estético do estranhamento pode ser percebida a partir da descrição fria elaborada pelo *oficial* no que concerne ao processo de tortura:

Quando o homem está deitado na cama e esta começa a vibrar, o rastelo baixa até o corpo. Ele se posiciona automaticamente de tal forma que toca o corpo apenas com as pontas; quando o contato se realiza, este cabo de força fica imediatamente rígido como uma barra. E aí começa a função. O não iniciado não nota por fora nenhuma diferença nas punições. O rastelo parece trabalhar de maneira uniforme. Vibrando, ele finca suas pontas no corpo, que além disso vibra por causa da cama. Para possibilitar que todos vistoriem a execução da sentença, o rastelo foi feito de vidro. Fixar nele as agulhas deu origem a algumas dificuldades técnicas, mas depois de muitas tentativas o objetivo foi alcançado. Não pouparamos esforços para isso. E agora qualquer um pode ver através do vidro como se realiza a inscrição no corpo (KAFKA, 2011, p. 27).

Em *Na Colônia Penal*, o corpo humano está em oposição à maquinaria do *aparelho*. Nesse sentido, o que interessa ao *oficial*, é o seu fascínio pela engrenagem, as peças e o

funcionamento. O personagem narra meticulosamente a atuação do maquinário, com clareza e serenidade, apesar de descrever um ritual de tortura macabro, longo e, consequentemente, cruel.

Essa forma de detalhar a máquina gera no leitor um efeito de estranhamento, chamando-lhe a atenção para o que acontece no país fictício da Colônia Penal e, talvez, para fatos relacionados ao próprio país do leitor e, de alguma forma, para as atrocidades banalizadas e naturalizadas no cotidiano que acometem corpos situados à margem das sociedades. Pensando nisso, passo agora a debater a presença do corpo infame no conto em estudo.

3.3 Corpo infame

Conforme o cientista social Alípio de Sousa Filho, em seu estudo *Mitos, medos e castigos: notas sobre a pena de morte* (2001), “o delito é um ato que ofende a consciência coletiva e, por efeito oposto, gera na sociedade uma maior coesão. A reação coletiva da sociedade implica a pena para o transgressor” (SOUSA FILHO, 2001, p. 91).

Compreendendo o delito ou crime como uma transgressão a uma conduta exigível, o filósofo Michel Foucault, em *Vigiar e punir: nascimento da prisão* (2009), demonstra que, além do fato jurídico definido pela lei como crime, julga-se e pune-se também os instintos, impulsos e desejos, manifestos pelo criminoso e latentes nos demais membros da sociedade.

Sob o nome de crimes e delitos, são sempre julgados corretamente os objetos jurídicos definidos pelo código. Porém, julgam-se também as paixões, os instintos, as anomalias, as enfermidades, as inadaptações, os efeitos de meio ambiente ou de hereditariedade.

Punem-se as agressões, mas, por meio delas, as agressividades, as violações e, ao mesmo tempo, as perversões, os assassinatos que são, também, impulsos e desejos. Dir-se-ia que não são eles que são julgados; se são invocados, são para explicar os fatos a serem julgados e determinar até que ponto a vontade do réu estava envolvida no crime. Resposta insuficiente, pois são as sombras que se escondem por trás dos elementos da causa, que são, na realidade, julgadas e punidas (FOUCAULT, 2009, p. 22).

Há que se pensar que ao transgredir uma norma legal estabelecida gera-se o direito de punição, seja por sevícias ou encarceramento do corpo, agindo-se também sobre a alma do criminoso, sujeito excluído da sociedade. Esse processo deflagrado pelo Estado, avulta o sujeito transgressor, causa sofrimento e disciplinariza corpos, na busca de se evitar que os indivíduos cometam outros crimes e delitos.

O filósofo francês demostra que, para além do fato jurídico definido pela lei como crime, julga-se e pune-se também os instintos, impulsos e desejos, manifestos pelo criminoso e latentes nos demais membros da sociedade. Nesse sentido, a busca do Estado em tornar os corpos dóceis é realizada diuturnamente, ultrapassando os limites do sistema prisional mediante múltiplos sistemas de opressão, de disciplinarização da infinidade de aspectos sociais considerados como permitidos ou proibidos, em suma: há a prática do controle dos corpos. Tal perspectiva pode ser entendida no conto em estudo, tendo em vista o comportamento servil e animalesco do *condenado*: “... o *condenado* parecia de uma sujeição tão canina que a impressão que dava era a de que se poderia deixá-lo vaguear livremente pelas encostas, sendo preciso apenas que se assobiasse no começo da execução para que ele viesse” (KAFKA, 2011, p. 25).

Josefina Ludmer, em *O corpo do delito, um manual* (2002), reúne diversas narrativas que possuem “o delito” como tema, as quais ela denomina “contos de delito”. Estas são narrativas de profissões, de agentes estatais, de crimes sexuais e raciais e, como destacou a pesquisadora:

Como se vê, só queremos contar uma série de “contos” que formam pares, famílias e árvores (as superposições, séries, cadeias, ramificações do corpo do delito) porque compartilham certos “lugares comuns”, “familiares”, como corresponde a um “manual”. E porque atravessam “realidades” (LUDMER, 2002, p. 289).

A autora se apropria do delito como instrumento crítico para analisar um conjunto (manual) de feitos violentos e bárbaros, que escapam da compreensão lógica, demonstrando os conflitos culturais, morais, legais e estéticos, os quais expõem o cânone e a produção literária marginal. Formando um corpo narrativo, a autora analisa os sentidos do vocábulo “delito” e, partindo dos estudos marxista e psicanalítico, Ludmer (2002) aponta o delito como uma parte do sistema de produção capitalista, no qual o criminoso seria um produtor.

O corpo de delito é, para as ciências criminais, um *corpus*, isto é, um conjunto de elementos materiais ou de vestígios que indicam a existência de um crime. O crime, por sua vez, é a transgressão imputável pela lei penal, composto, segundo a teoria tripartite do crime, por fato típico, antijurídico e culpável.

Fato típico ou tipicidade se refere à conduta comissiva ou omissiva que provoca um resultado previsto pelo ordenamento jurídico como crime, ao passo que antijuricidade se refere ao enquadramento do caso concreto à norma penal descrita em abstrato e, por fim, culpabilidade é a reprovação dada pelo ordenamento jurídico à conduta sujeita à sanção e, consequente, à cominação de pena. Por corpo de delito quer-se significar não somente o conceito técnico da

área jurídica, mas também o objeto do delito, isto é, aquele corpo humano que comete o delito, o sujeito criminoso que oblitera o dever-ser da norma penal.

No conto *Na Colônia Penal*, há contundente crítica ao poder punitivo do Estado frente ao indivíduo, apontando o monopólio da violência, inclusive com o domínio/propriedade do corpo do sujeito criminoso. Dada a evolução tecnológica, consubstanciada pelo *fetiche* da máquina, a Colônia Penal dispõe de um instrumento particular: uma máquina (o *aparelho*) que inscreve no corpo do acusado a marca de sua transgressão, reafirmando assim o império da lei, ao alvedrio de qualquer subjetividade, no entendimento dos defensores do mecanismo punitivo.

Segundo Ricardo Timm de Souza (2011), a sentença insculpida no corpo do *condenado* é a linguagem da lei e da ordem em *Na Colônia Penal*, por isso o *condenado* não precisa ter o conhecimento de sua sentença. Assim: “_ Ele não conhece a própria sentença? Seria inútil anunciar-a. Ele vai experimentar na própria carne” (KAFKA, 2011, p. 40).

Nesse sentido, de acordo com Modesto Carone (2009), em *Na Colônia Penal*, a expressão “sentir na pele” já desgastada pelo uso corrente esgarça-se na narrativa ao sair do sentido conotativo para o uso literal, denotativo, com a sentença penal condenatória escrita por uma máquina judicial no corpo do réu por meio de agulhas.

Kafka construiu várias de suas histórias tomando ao pé da letra metáforas fossilizadas da linguagem corrente – como, por exemplo, “sofrer na própria pele”, da qual ele partiu para escrever *Na Colônia Penal*, em que o estilete de uma máquina diabólica grava nas costas do réu a sentença a que ele foi condenado (CARONE, 2009, p. 27).

A respeito de sentir e de estar à flor da pele, Jean-Luc Nancy comenta que “[...] a pele perfurada, esburacada por uma arma, deixa a vida ir embora. A pele intacta guarda a vida, mantendo-a acumulada dentro de si” (Nancy, 2015, p. 55). Assim, a pele, órgão de maior extensão no corpo humano é fundamental para o estabelecimento sensorial do indivíduo, pois ela reveste todas as cavidades de um organismo: olhos, narinas, língua, ouvidos, intermediando, de alguma maneira, as demais funções dessas estruturas. Com isso, sentir-se à flor da pele implica sentir intensamente as sensações elaboradas pelo corpo em todas as circunstâncias possíveis, sejam elas de dor, alegria, temor ou raiva. No que concerne à narrativa em estudo, é mediante um objeto perfurocortante, produtor de tortura e morte, que o *oficial* faz com que os criminosos da Colônia Penal experimentem o delito e a sentença na “própria carne”, tirando paulatinamente deles a dignidade e a vida, como observado no fragmento abaixo:

— O senhor está vendendo dois tipos de agulhas em disposições variadas — disse o oficial. — Cada agulha comprida tem ao seu lado uma curta. A comprida é a que

escreve, a curta esguicha água para lavar o sangue e manter a escrita sempre clara. A água e o sangue são depois conduzidos aqui nestas canaletas e escorrem por fim para a canaleta principal, cujo cano de escoamento leva ao fosso (KAFKA, 2011, p. 27-28).

No ritual de tortura da máquina, as agulhas avançam a pele do criminoso horas a fio, escrevendo, limpando e marcando as camadas do tecido epitelial. Esse corpo, na medida em que é perfurado e invadido, é separado da carne e esfolado, deixando uma escrita clara: uma marca de残酷和injustiça.

Nessa direção, retomo o pensamento de Michel Foucault (2009), quando ele faz referência ao suplício como uma forma de punir, um exercício de poder sobre o indivíduo. A descrição é compatível com o “julgamento” do *condenado* levado ao aparelho. Apesar de não haver interrogatório na Colônia Penal, o que se busca é a verdade por meio da escrita do crime, bem como da sentença no corpo do criminoso. Conforme destacou o filósofo, o verdadeiro suplício:

[...] tem por função fazer brilhar a verdade; e nisso ele continua, até sob os olhos do público, o trabalho do suplício do interrogatório. Ele opõe à condenação a assinatura daquele que sofre. Um suplício bem sucedido justifica a justiça, na medida em que publica a verdade do crime no próprio corpo do supliciado (FOUCAULT, 2009, p. 62).

Evidentemente, a realização das torturas tem como mote castigar para que o sujeito confesse, exigindo uma verdade, na maioria das vezes, incompatível com a realidade dos sujeitos que sofrem as agruras. Nessa direção, quando, politicamente, uma sociedade escolhe caminhos opressores no lugar do diálogo, a vigilância e a força, impostas na própria pele, se fazem necessárias para o estabelecimento e a manutenção do poder. Em *Na Colônia Penal*, a expressão ‘experimentar na própria carne’ se refere à procura de algum sentido, de um significado para a punição e, talvez, para a vida. Esse sentido buscado é escrito aos poucos pelas agulhas no corpo do criminoso.

A respeito do corpo do esfolado (o “escorchado”), Jean-Luc Nancy (2015) comenta que a pele se separa da carne, mas o esfolado mantém a forma de seu corpo, exibindo o que deveria se esconder sob a pele.

Embora o escorchado conserve a forma inteira do corpo e todas as características de sua atividade viva, sabemos que ele não passa de uma espécie de monstro, robô ou mutante inquietante e repulsivo por exibir o que não foi feito para ser exibido. Exibe o que não somente se mantém escondido sob a pele mas que só se esconde porque toda essa maquinaria deve animar a pele sob a qual ela se movimenta palpita, respira e metaboliza (NANCY, 2015, p. 57).

Tal corpo escorchado é resultado dos suplícios de diversas naturezas presentes nas sociedades em que a punição é ameaça constante que fomenta os corpos de trabalhadores explorados, postos nus e subalternizados por esses sistemas. Nessa perspectiva, o aparelho da Colônia Penal gera um corpo esfolado pelas agulhas e traz à superfície o que deveria estar subsumido à pele, isto é, a carne viva e o sangue. Desse modo, o aparelho transforma o criminoso em um espécime de “monstro, robô ou mutante”, subtraindo-lhe, em parte, o humano. No conto, o aparelho gera, ao final da longa sessão de tortura, um corpo morto. E, colocando-se na engrenagem, o *oficial* é liquidado pela máquina.

Nesse cenário, o corpo também é atravessado pelo entendimento de “corpo-morto”, apresentado por Nancy. Para ele, esse organismo apático pode ser visto como uma “[...]massa pesada, depositada, inerte, ou seja, inapta, inábil – *in-ars* – sem arte, sem saber-fazer, sem procedimento, corpo que não é mais capaz de nada, nem mesmo de ser o corpo que ainda é e que já começa a abandonar e dele se dissociar” (Nancy, 2015, p. 53). Essa inabilidade corporal cadavérica pode ser constatada no conto de Kafka a partir do seguinte fragmento:

... o explorador teve de ir até eles e pressioná-los com violência para o lugar onde estava a cabeça do oficial. Nesse ato viu quase contra a vontade o rosto do cadáver. Estava como tinha sido em vida; não se descobria nele nenhum sinal da prometida redenção; o que todos os outros haviam encontrado na máquina, o oficial não encontrou; os lábios se comprimiam com força, os olhos abertos tinham uma expressão de vida, o olhar era calmo e convicto, pela testa passava atravessada a ponta do grande estilete de ferro (KAFKA, 2011, p. 34).

O corpo do *oficial*, mesmo interditado pela dor, era irredutível à mudança, razão pela qual é possível notar a expressão do olhar do cadáver do militar: calmo e convicto na estrutura de um sistema falido que o torturou e o aniquilou, assim como dizimou outras pessoas. De acordo com Nancy (2025, p. 54), “[...] cadáver: vem de *cadere*, cair; o cadáver é aquele que caiu e não mais haverá de se levantar. É o inlevantável. A palavra “cadáver” é difícil, não a suportamos”. Com efeito, o *oficial*, tal como o regime do *antigo comandante* que ele representa, é massa inerte e não pode mais se levantar.

O filósofo Giorgio Agamben, em *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha (2006), utiliza o termo “mulçumano” para se referir àqueles prisioneiros que já haviam perdido a consciência, a espontaneidade e a vontade de viver devido às condições de aniquilamento humano nos campos de extermínio nazistas.

Conforme Agamben (2006), o “muçulmano” possui um significado político, constituindo-se em um elemento fundamental para compreender a existência e o funcionamento dos campos de extermínio nazistas:

Com efeito, ela implica que o paradigma do extermínio, que até aqui orientou de maneira exclusiva a interpretação dos campos, seja, não substituído, mas acompanhado por outro paradigma, que lança nova luz sobre o extermínio, tornando-o de algum modo mais atroz. Antes de ser o campo de morte, Auschwitz é o lugar de um experimento ainda impensado, no qual, para além da vida e da morte, o judeu se transforma em muçulmano, e o homem em não homem. E não compreenderemos o que é Auschwitz se antes não tivermos compreendido quem ou o que é o muçulmano (AGAMBEN, 2008, p. 60).

O autor diz que mulçumano “remete ao significado literal do termo árabe *muslin*, que significa quem se submete incondicionalmente à vontade de Deus, e está na origem das lendas sobre o pretenso fatalismo islâmico” (Agamben 2006, p. 52). Entretanto, o *muslin* quando se submete à vontade divina o faz espontaneamente, diferentemente do “mulçumano” dos campos de concentração, que não tinham outra opção senão se submeter ao tratamento desumano dispensado pelos soldados.

Baseando-nos nessas reflexões de Agamben (2006), pode ser aproximado o personagem do *condenado* do texto de Kafka à figura do “mulçumano” nos campos de extermínio nazistas, na medida em que o personagem (*condenado*) se submete de forma incondicional, e contra a própria vontade, ao *aparelho* como forma de punição no conto *Na Colônia Penal*.

A partir de um corpo criminoso controlado, a sociedade prospecta a construção da identidade do sujeito *condenado* como efeito da contenção do crime pelo Estado contemporâneo, como forma de controle social dos chamados indesejados. Nessa medida, a respeito do controle dos corpos, Foucault (2009 b, p. 29) comenta que “o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso”. Sob essa perspectiva, na medida em que não se submete ao conjunto de regras impostas, comprehendo que o corpo do criminoso sofre controle social, para que os demais indivíduos o tomem como exemplo a não ser seguido.

Conforme Michel Foucault (2009), as questões relativas ao corpo devem ser compreendidas na dinâmica das relações de poder, segundo o contexto histórico, engendradas socialmente pelos discursos.

o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação (FOUCAULT, 2009 b, p. 29).

Em continuação, o filósofo e historiador francês adverte “cabe ao culpado levar à luz do dia sua condenação e a verdade sobre o crime que cometeu. Seu corpo mostrado, passeado, exposto, supliciado, deve ser como o suporte público de um processo que ficara, até então, na sombra; nele, sobre ele, o ato de justiça deve-se tornar legível para todos” (FOUCAULT, 2009 b, 38).

O corpo do criminoso não deixou de ser suporte da infâmia, apesar de as formas de punir se alterarem ao longo do tempo. Atualmente, vários países adotam outros mecanismos de controle do sentenciado e não apenas a técnica de enclausuramento em prisões. O controle eletrônico de presos provisórios e sentenciados é um exemplo disso. O monitoramento por tornozeleira eletrônica tornou-se uma espécie de estigma e há no corpo do criminoso um sinal que o diferencia dos demais nas ruas e diz aos outros que ele cometeu um crime e está acautelado pela justiça.

Em um sistema punitivo, o corpo criminoso é abjeto, o qual deve ter insculpido em sua pele a marca da infâmia, segundo aqueles que o julgam. É o que se vê acontecer na narrativa kafkiana, quando a verdade é ditada não pelo jogo do processo acusatório (acusação *versus* defesa), mas pela “lógica”¹² pouco comprehensível de um crudelíssimo artefato, composto por cama, desenhador e rastelo, que afinal provocará a morte do acusado, não sem ele antes experimentar técnicas de tortura, as quais levam esse corpo ao sofrimento profundo, bem como a ser seviciado.

A seguir transcrevo o trecho em que o *oficial* descreve a “iluminação” ou o brilho da verdade estampada na face de um criminoso que “experimenta” o *aparelho*. Trata-se de uma sessão de tortura por várias horas em que a dor é controlada e o sofrimento é meticulosamente prolongado.

Mas como o condenado fica tranquilo na sexta hora! O entendimento ilumina até o mais estúpido. Começa em volta dos olhos. A partir daí se espalha. Uma visão que poderia seduzir alguém a se deitar junto embaixo do rastelo. Mais nada acontece, o homem simplesmente começa a decifrar a escrita, faz bico com a boca como se estivesse escutando. O senhor viu como não é fácil decifrar a escrita com os olhos; mas o nosso homem a decifra com os seus ferimentos. Seja como for exige muito trabalho; ele precisa de seis horas para completá-lo (KAFKA, 2011, p. 29).

Há, pois, um corpo disponível para a tortura e para o deleite da população que assiste às execuções ou dos funcionários que operam a engrenagem assassina. O corpo do réu é um corpo aviltado, porque pertencente a um sujeito supostamente criminoso, subjetividade essa

¹² A “lógica” com aspas, aqui, trata-se da ordem absurda do *non-sense* que, dentro do contexto prisional da narrativa kafkiana naturaliza práticas de extrema violência.

que se lhe permite a usurpação de ser outro, negando-lhe a imagem de semelhante como indivíduo possuidor de direitos.

Na obra *Humano, demasiado humano*, no aforismo sobre as execuções, Nietzsche (2000) revela a utilização do ser humano *condenado* como meio pelo aparato judicial e não como um fim em si mesmo, dirigindo a responsabilidade pelo delito à própria sociedade, que é quem, em última análise, gera o ser criminoso.

70. Execuções. — O que faz com que toda execução nos ofenda mais que um assassinato? É a frieza dos juízes, a penosa preparação, a percepção de que um homem é ali utilizado como um meio para amedrontar outros. Pois a culpa não é punida, mesmo que houvesse uma; esta se acha nos educadores, nos pais, no ambiente, em nós, não no assassino — refiro-me às circunstâncias determinantes (NIETZSCHE, 2000, p. 59-60).

De acordo com Michel Foucault (2009, p. 68), a execução pública, como um ritual, é “mais uma manifestação de força do que uma obra de justiça; ou antes, é a justiça como força física, material e temível do soberano que é exibida. A cerimônia do suplício coloca em plena luz a relação de força que dá poder à lei”.

No conto de Kafka em análise, o personagem *oficial* também ocupa a função de juiz, além de ser o operador da máquina judiciária, o *aparelho*. Esse acúmulo de funções públicas, que apresentam conflito de interesses entre si, deixa transparecer que pouco importa o processo pelo qual o criminoso irá passar até sofrer sua punição. Interessa somente punir, afinal, parte-se do pressuposto de que a “a culpa é sempre indubitável” (KAFKA, 2011, p. 27).

Em *Na Colônia Penal*, não é possível falar em processo jurídico no tocante à imputação delituosa ao *condenado*. O que há no conto é um procedimento sumário, em que não há sequer o interrogatório do acusado. As fases de um processo penal não existem, o acusado passa abruptamente a réu, sem, ao menos, conhecer seu crime e a gravidade ou não dele, sem saber da sentença imposta. Não houve produção de provas, não houve oportunidade de defesa.

Segundo Costa Lima (1993), o tribunal aparece como uma obsessão nas obras de Kafka, a exemplo de *O Processo*. Em *Na Colônia Penal* não há a materialização desse lugar, com juiz e outros funcionários públicos. Mas há a referência à plateia, assistindo às execuções espetaculares dos condenados. Esses expectadores não deixam de ser parte dos elementos desse espaço jurídico, já que na sessão do tribunal do júri, por exemplo, há lugar e cadeiras para que as pessoas da comunidade acompanhem o julgamento. Apesar de haver esses elementos similares ao de um processo judicial, o instituto jurídico (processo) inexiste, pois não há defesa do acusado, apenas a punição sumária.

No texto “A vida dos homens infames”, Michel Foucault (2006) apresenta uma seleção de cartas régias, petições, e documentos de internamentos, datados de 1660 a 1760, compilados dos arquivos do internamento do Hospital Geral e da Bastilha. Foucault demonstra o funcionamento discursivo dos mecanismos de disciplina e repressão. Segundo o autor, trata-se de “uma antologia de existências. Vidas de algumas linhas ou de algumas páginas, desventuras e aventuras sem nome, juntadas em um punhado de palavras. Vidas breves, encontradas por acaso em livros e documentos” (Foucault, 2006 p. 203). Com efeito, entendo que é pelo embate com o poder que as existências analisadas pelo filósofo são silenciadas ou semi-apagadas da história. Ao realizar a delimitação do *corpus* de sua pesquisa, Foucault quis

[...] que se tratasse sempre de existências reais; que se pudessem dar-lhes um lugar e uma data; que por trás desses nomes que não dizem mais nada, por trás dessas palavras rápidas e que bem podem ser, na maioria das vezes, falsas, mentirosas, injustas, exageradas, houvesse homens que viveram e estão mortos, sofrimentos, malvadezas, ciúmes, vociferações (FOUCAULT,2006, p. 206).

O recorte dessas existências sem fama e (quase) apagadas no decorrer do tempo exemplificam procedimentos sociais de exclusão. Essas vidas poderiam ter permanecido na penumbra, mas, de acordo com Foucault (2006, p. 207), “o que as arranca da noite em que elas teriam podido, e talvez sempre devido, permanecer é o encontro com o poder”.

É duplamente pelo encontro com o poder que as histórias se revelam. Primeiro, porque sucumbem como existência individual ao se chocarem com o poder estabelecido à época de suas vivências. E, segundo, porque o poder é o objeto de estudo do pesquisador Foucault que traz essas vidas sem fama novamente à cena como objeto de pesquisa. Nesse sentido, esses são homens infames.

Aparentemente infames, por causa das lembranças abomináveis que deixaram, dos delitos que lhe atribuem, do horror respeitoso que inspiraram, eles de fato são homens da lenda gloriosa, mesmo se as razões dessa fama são inversas àquelas que fazem ou deveriam fazer a grandeza dos homens. Sua infâmia não é senão uma modalidade da universal fama (FOUCAULT, 2006, p. 210).

Segundo Foucault (2006), embora os documentos analisados por ele sejam “ordens do rei”, elas eram, em sua origem, solicitações da própria família, dos amigos do *condenado* ou de um representante da sociedade. A partir do pedido feito, realizava-se então uma inquirição com objetivo de avaliar o requerimento. Ao final, a decisão sobre a vida do indivíduo infame cabia ao rei. As “ordens do rei” representam, afinal, uma sociedade em que o “anormal”¹³ não é

¹³ O termo “anormal” com aspas, no contexto utilizado, é compreendido como aquele ou aquilo que não está de acordo com a norma estabelecida, seja norma de conduta social ou jurídica.

tolerado e explicita o desejo dos familiares em sucumbir quem destoava do clã, seja por interesse financeiro ou ideológico.

As vidas mais dignas de pena aí são descritas com as imprecações ou com a ênfase que parecem convir às mais trágicas. Efeito cômico, sem dúvida; há alguma coisa de irrisório ao se convocar todo o poder das palavras, e através delas a soberania do céu e da terra, em torno de desordens insignificantes ou de desgraças tão comuns (FOUCAULT, 2006, p. 211).

O filósofo diferencia a “infâmia estrita” de uma “falsa infâmia”. A infâmia estrita não está revestida por nenhuma glória, escândalo ou provoca admiração. A outra espécie peculiar de infâmia seria uma “falsa infâmia”, a exemplo do escritor francês Marquês de Sade (1740 - 1814). A aparência infame de Sade se refere a lembranças abomináveis, delitos atribuídos e horror que inspirava.

Conforme Foucault (2006) a aparente infâmia é antes uma modalidade da “universal fama”, isto é, a razão para a fama que Sade possui é apenas inversa a que faz a grandeza dos homens. No conto, o personagem *antigo comandante* se aproxima da “falsa infâmia”, na medida em que, após sua morte, ainda congrega admiradores que professam o seu retorno, em uma profecia que diz que o *antigo comandante* voltará a liderar seus seguidores e retomará sua autoridade sobre a Colônia Penal.

Na esteira desse pensamento, comprehendo que o personagem *condenado* pode ser considerado infame, na medida em que sua existência colide com o poder estabelecido na Colônia Penal. Primeiramente, por ter dormido em horário de serviço, quando, na função de sentinela, fazia a guarda da casa de um *oficial* superior. E, por outro lado, sua existência ou vida infame só é conhecida, porque faz parte de uma obra de ficção. É o discurso literário que faz emergir a existência do *condenado*.

Apesar da reviravolta no conto, as ações do *condenado* ao se colidirem com as instâncias de poder da Colônia Penal (seu superior hierárquico) fazem com que sua vida e seu destino sejam colocados à disposição do *oficial*, que personifica as atribuições de um ‘soberano’.

Diferentemente das personalidades encontradas nos arquivos históricos analisados por Michel Foucault (2006), as quais, de fato, existiram, os personagens de *Na Colônia Penal* são ficção e não possuem sequer nome próprio. Mas, do mesmo modo, os personagens de *Na Colônia Penal* e as vidas infames estudadas pelo filósofo francês são “existências obscuras e desventuradas, narradas em poucas páginas ou frases” (Foucault, 2006, p. 205). Outro ponto

comum que tornam infames tanto as personalidades dos arquivos do estudo de Foucault quanto os personagens de *Na Colônia Penal* é o encontro com o poder:

O que as arranca da noite em que elas teriam podido, e talvez sempre devido, permanecer é o encontro com o poder: sem esse choque, nenhuma palavra, sem dúvida, estaria mais ali para lembrar seu fugidio trajeto. O poder que espreitava essas vidas, que as perseguiu, que prestou atenção, ainda que por um instante, em suas queixas e em seu pequeno tumulto, e que as marcou com suas garras (FOUCAULT, 2006, p. 207).

À semelhança do que acontece nas vidas infames analisadas por Foucault, em *Na Colônia Penal*, o poder despótico apenas referenda o rogo de outrem. Nos casos analisados por Foucault, as solicitações contra alguma pessoa vinham da própria família, dos vizinhos ou algum representante da comunidade. No conto, a queixa é realizada pelo superior hierárquico do *condenado* que dormiu em serviço e levada ao *oficial*. Em ambos os casos, vislumbro o desejo de suprimir a existência do outro, aproveitando-se, para tanto, do poder da autoridade estatal constituída.

Na narrativa, inclusive, as ordens do *oficial* não fugiam à regra, pois elas não eram improviso e representavam o exercício de um ególatra. Diante disso, as normas da Colônia Penal seguiam uma diretriz, em outras palavras, elas possuíam como regularidade o objetivo de punir aqueles que se achavam desajustados ao sistema imposto. O chefe do *condenado* não fez justiça com as próprias mãos, mas conduziu o *condenado* até a presença da autoridade competente, no caso, o *oficial*. O personagem do *oficial* de *Na Colônia Penal* – também vista como o mantenedor do aparelho –, se aproxima da imagem de um monarca absoluto, combinando em si as funções de acusador, juiz e executor da pena.

Diante do exposto, o personagem do *condenado* se assemelha com os homens infames encontrados por Foucault nos arquivos históricos, pois a história do prisioneiro emerge quando se resvala no poder constituído. A reprovabilidade da conduta do *condenado* está em se insubordinar contra a autoridade superior. O *condenado* poderia passar sem maior evidência, sendo apenas mais um vitimado pelo sistema judiciário da Colônia Penal, mas deixou sua marca na reviravolta do conto, ao sair incólume do *aparelho*.

As análises sobre o corpo criminoso, relacionando-o aos conceitos de corpo estranho, pele, sujeito escorchado e vida infame, contribuíram para minhas reflexões, segundo as quais a narrativa *Na Colônia Penal* encerra uma crítica ao discurso jurídico, utilizado para subjugar quem não está de acordo com o poder e com as autoridades que o detém. Dito isso, passo, agora, para uma análise da punição presente *Na Colônia Penal*.

4 QUARTA SESSÃO: UM APARELHO SINGULAR

Nas sessões anteriores debati aspectos concernentes ao olhar da crítica sobre a obra de Kafka, e aspectos relacionados ao gênero conto representativos para esse estudo e problematizei algumas interfaces entre o discurso literário e o jurídico, apontando a questão da verdade no conto em estudo. Na sequência, realizei um debate sobre o significado do corpo como um meio de memória a partir da narrativa. De agora em diante, essa sessão tem como foco detalhar o aparelho presente no conto *Na Colônia Penal* como um instrumento de tortura, disciplinarização e morte, metodologia frequente em diferentes regimes autoritários encontrados na história ocidental, como o nazismo.

4.1 O “método kafkiano” e a elaboração de um dispositivo de matar

A despeito de possíveis críticas sobre o anacronismo desta análise, a Colônia Penal, compreendida como um Estado, assemelha-se a um regime totalitário. Nessa linha de pensamento, caso ela seja comparada ao funcionamento da justiça, esse espaço se assemelharia a campos de concentração da Segunda Guerra Mundial.

Diante disso, cabe refletir sobre o conceito de totalitarismo. Esse pode ser entendido como uma forma de governo e de dominação que se baseia na organização burocrática das massas, no terror e na ideologia. Nessa perspectiva, Hannah Arendt (2012) enumera elementos constituintes desse sistema de governo, ao refletir a respeito da questão política do século XX, em sua primeira metade.

Assim, ressalto as semelhanças existentes entre o sistema de governo totalitário e o sistema existente *Na Colônia Penal*, principalmente no que se refere à aplicação da norma penal, à negação da liberdade do indivíduo e, também, à concentração de poderes em um só representante do Estado.

Apesar dessas características demonstrarem um extremo controle sobre os corpos, o regime totalitário, para manter-se, conta com o apoio popular, conforme a constatação de Hannah Arendt (2012). De acordo com a filósofa, é "muito perturbador o fato de o regime totalitário, malgrado o seu caráter evidentemente criminoso, contar com o apoio das massas" (Arendt, 2012, p. 712). Esse processo de massificação, sustentador de regimes repressores,

funciona como uma ruína da sociedade de classes, haja vista a maioria dos sujeitos se encontrarem em uma rotina apolítica.

Assim acontece também *Na Colônia Penal*, onde as execuções públicas são, em um primeiro momento durante o auge do *aparelho*, acompanhadas por uma plateia curiosa, evidenciando o apoio da população local ao sistema, sem realizar qualquer contestação, fato que remete ao totalitarismo, além de outras formas contemporâneas de domínio do outro¹⁴. Aliás, a possibilidade de aproximação da Colônia Penal com os campos de extermínio do regime totalitário nazista também é mencionada por Ribeiro (1964). Segundo o autor:

Esse seu conto adquiriu, depois da descoberta dos campos de concentração da Alemanha nazista, uma atualidade angustiante, abrindo diante do mundo dos ingênuos e dos indiferentes o abismo do qual estamos sempre a um passo: o da bestialidade humana mais feroz, a uma distância mínima da demência organizada em massa, como as hordas de Hitler demonstraram ao mundo estarrecido (RIBEIRO, 1964. p. 22).

Como se nota, manifesta é a relação entre o espaço apresentado no conto de Kafka e esse meio de gerir uma comunidade. Assim, o regime totalitário expressa sua negação à liberdade e sua intimidação pelo terror nos campos de concentração e extermínio (*lager*), onde se verifica a dominação do homem pelo homem. Mais que exterminar pessoas, importa ao *larger*, como instrumento do totalitarismo, colocar um ponto final à natureza humana e sua dignidade.

Segundo Arendt (2012, p. 582), “o domínio total, que procura sistematizar a infinita pluralidade e diferenciação dos seres humanos como se toda a humanidade fosse um só indivíduo, só é possível quando toda e qualquer pessoa seja reduzida à mesma identidade de reações”. Campo de concentração e Colônia Penal são, portanto, expressão máxima de elementos totalitários.

Para a filósofa, os campos de extermínio no regime totalitário são espaços de confinamento humano, laboratórios de dominação que:

destinam-se não apenas a exterminar pessoas e degradar seres humanos, mas também servem à chocante experiência da eliminação, em condições cientificamente controladas, da própria espontaneidade como expressão da conduta humana, e da transformação da personalidade humana numa simples coisa, em algo que nem mesmo os animais são (ARENDT, 2012, p. 489).

¹⁴ Embora não seja o objetivo deste estudo detalhar os diferentes regimes totalitários ocorridos na história moderna, cabe ressaltar que a América Latina tem, em sua história, marcas representativas dessas coações nos períodos ditatoriais e, por que não enfatizar, em governos contemporâneos, que insistem no apagamento e supressão social.

Nos campos de concentração do “Terceiro Reich”, modelo de regime totalitarista, a morte foi levada a uma escala industrial, a partir da “desvairada fabricação em massa de cadáveres, precedida pela preparação, histórica e politicamente inteligível, de cadáveres vivos” (Arendt, 2012, p. 498). Com efeito, essa naturalização da morte funciona como apagamento identitário.

Resguardadas as proporções, é possível fazer um paralelo das mortes na Colônia Penal do conto de Kafka com as mortes perpetradas pelo regime nazista nos campos de concentração e de extermínio. Em ambos os casos, a técnica, o conhecimento e a razão humana foram empregados para a destruição do semelhante, tomado como inimigo.

Nessa lógica de ruína do outro, não há espaço para direitos ou defesa, mas para a criação de “cadáveres vivos” ou de pessoas resignadas com a situação a que serão submetidas. Seguindo essa perspectiva de supressão de identidades, houve, nos campos de concentração nazistas, a criação de câmaras de gás para o aniquilamento em massa. No que concerne ao conto *Na Colônia Penal*, foi produzido um engenhoso artefato, especialmente para executar uma sentença para o réu, um por vez.

Assim, o conto nos traz a problemática relação do homem com a máquina. É, em última análise, a questão do criador e da criatura. Por um lado, os artefatos tecnológicos inventados pelo ser humano vão exponencialmente, ao largo da história, tomando conta das existências, com o objetivo de auxiliar o homem no domínio da natureza, mas, por outro, eles produzem uma dependência do indivíduo com as funções da máquina. Em vista disso, ela representa uma extensão do corpo humano, na medida em que executa um trabalho para o homem.

Inicialmente, o homem produziu ferramentas mais rudimentares para elaborar tarefas, depois passou à manufatura e, mais tarde, à máquina, em escala industrial. O maquinário vai, aos poucos, substituindo a mão de obra humana, chegando inclusive à inteligência artificial de supermáquinas, como um *Deus ex machina*. Destarte, Franz Kafka, assim como outros autores do século XX, trouxe para a literatura a complexa relação homem-máquina, em um tempo de mecanização das relações humanas, da própria relação entre o homem e o Estado, como está evidenciado no conto.

Quanto ao modelo de justiça automatizado empregue *Na Colônia Penal*, os criminosos são julgados mecanicamente, sem saber ao certo o crime cometido, tampouco a pena. Ademais, eles não têm oportunidade de defesa. Já em franco estado de decadência do *aparelho* e do próprio modelo de justiça, o *oficial*, fiel defensor da máquina, se submete ao processo posto pelo *aparelho*, demonstrando ser obediente a ele, ainda que tenha em algum momento um

instante de vacilo. No que concerne à submissão do *oficial* ao aparato, Lida Kirchberger no texto “In the Penal Colony or The Machinery of the Law” (1986) ressalta que:

Quanto à questão da obediência, a máquina agora domina não apenas a cena, mas também o oficial que, ao decidir sobre sua própria morte, se colocou em uma posição em que ele não tem mais controle sobre o aparato que é seu dever dominar. Sua mão nem chegou, mas apenas se aproximou da grade quando esse mecanismo sobe e afunda várias vezes para encontrar a posição certa para receber o oficial. Ele não toca mais do que a beira da cama e já começa a vibrar, enquanto a mordaça do felpo vem ao encontro de sua boca. Aqui a relutância do oficial em pegar a mordaça se torna evidente, mas ele rapidamente se submete ao que são agora os ditames da máquina. (KIRCHBERGER, 1986, p. 36, minha tradução)¹⁵.

O ponto central da narrativa kafkiana *Na Colônia Penal* é o *aparelho*, um mecanismo complexo e criado no local. A história do artefato, concepção e seu funcionamento são detalhados minuciosamente em boa parte da extensão do texto. Além do mais, a narrativa apresenta a subutilização da máquina em função da morte do *antigo comandante* e, consequentemente, a perda de *status quo* da forma punitiva. Apesar de haver personagens humanos no conto, a história e a relevância deles giram em torno da máquina de punição. Dito isso, analiso detidamente o *aparelho* por sua importância como elemento constitutivo da singularidade narrativa do conto.

Desse modo, considero importantes as ponderações do filósofo francês Louis Althusser (1983), em sua teoria do Estado, ao distinguir os ‘aparelhos repressivos de Estado’ dos ‘aparelhos ideológicos de Estado’. Na perspectiva do autor, os aparelhos repressivos de Estado operam prioritariamente por meio da violência a fim de garantir a dominação e, os considerados ideológicos, perpetuam a dominação predominantemente pelo viés da ideologia.

Seguindo essa classificação, articulo a ideia da máquina judiciária descrita *Na Colônia Penal* ao aparelho repressor de Estado proposto por Althusser (1983), haja vista sua estrutura e funcionamento assegurarem, mediante o uso da tortura realizada pela máquina e da ameaça, monopólios do Estado, além de primar pelos interesses de determinada classe, a dominante. Com isso, entendo que a existência da engrenagem jurídica, a qual, no conto, é factualmente uma máquina, não é neutra ou isenta de interesses. Ao contrário, ela funciona na medida em

¹⁵ As to the question of obedience, the machine now dominates not only the scene but also the offic who, in deciding on his own death, has put himself in a position where he has no further control over the apparatus it is his duty to master. His hand ha not even reached, but only approached the harrow when this mechanism rises and sinks several times to find the right position to receive the officer. He touches no more than the edge of the bed, andalready it begins to vibrate, while the felt gag comes to meet his mouth. Here the officer's reluctance to take the gag becomes evident, but he quickly submits to what are now the dictates of the machine (KIRCHBERGER, 1986, p. 36).

que interessa à comunidade existente na ilha e se torna obsoleta a partir do surgimento de novas formas de punir.

Sob esse prisma, retomo os apontamentos de Lida Kirchberger, ao analisar o enredo de *Na Colônia Penal*. Segundo a pesquisadora, “o sentido por trás da construção aparentemente *nonsense* da máquina surge quando os aspectos legais do sistema na Colônia são examinados. Máquina brilhantemente concebida como imagem literária de uma teoria jurídica nunca trabalhada” (Kirchberger, 1986, p. 26, minha tradução)¹⁶. De fato, uma máquina que serve para torturar, desconsidera a humanidade e a justiça, ao passo em que não se reconhece na pessoa do condenado um semelhante, mas somente um corpo a sofrer uma pena.

Em consequência disso, o ponto central de *Na Colônia Penal*, segundo Deleuze e Guattari (2014, p. 82), é “demonstrar o mecanismo de uma máquina de natureza totalmente diferente, que tem somente necessidade dessa imagem da lei para coordenar suas engrenagens e fazê-las funcionar junto com um sincronismo perfeito”. Logo, Kafka aproxima o mundo social ao da lei a partir do engendramento do artefato de tortura presente na narrativa.

No conto, a estrutura e funcionamento do *aparelho*, que trabalha sozinho, são descritos minuciosamente, demonstrando como é o sistema judiciário. Assim, esse possui funções assemelhadas a um maquinário, em que as peças estão coordenadas em um complexo organizado por uma lógica e finalidade definidas, a serviço de determinada operação, no caso, da condenação e aplicação da pena ao condenado. Esse corresponde ao modo pelo qual o instrumento de tortura é descrito no conto:

O aparelho está aqui à nossa frente. Como se vê, ele se compõe de três partes. Com o correr do tempo surgiram denominações populares para cada uma delas. A parte de baixo, tem o nome de cama, a de cima de desenhador e a do meio, que oscila entre as duas, se chama rastelo (KAFKA, 2011, p. 25).

Paulatinamente, as partes e o funcionamento do maquinário são detalhados ao leitor, envolvido pela absurda imagem e objetivo do artefato. Na engenhoca que funcionava com bateria própria, o condenado nu era deitado de bruços sobre a cama coberta de algodão especial. Na sequência, o réu era preso pelas mãos, pés e pescoço por cintas e uma mordaça de feltro colocada em sua boca para evitar gritos.

Uma parte fundamental para o funcionamento do *aparelho* era o rastelo, com suas agulhas que pairavam entre o desenhador e a cama por uma cinta de aço, os quais eram unidos

¹⁶ The sense behind the seemingly nonsensical construction of the machine emerges when the legal aspects of the system in the colony are examined. The machine will be found to be the brilliantly conceived literary image of a legal theory that can never work (KIRCHBERGER. 1986, p. 26).

nos quatro cantos por barras de latão. Essas agulhas riscavam a pele do condenado, provocando cortes cada vez mais profundos, com o auxílio de um líquido corrosivo que pingava das agulhas do rastelo, mas que teve seu uso proibido. Escrevia-se no corpo do condenado uma mensagem codificada, que era seu crime e seu castigo. Todo o procedimento evidencia uma detalhada e funesta metodologia de tortura¹⁷.

A atenção em descrever pormenorizadamente o *aparelho* criado pelo *antigo comandante* da Colônia Penal revela, de um lado, a atenção dada à técnica para a criação e funcionamento de uma máquina com a finalidade de produzir punição e, de outro, uma crítica à maneira desumana e artificial com que os condenados são tratados, resvalando uma crítica ao Direito e à Justiça. Para Lida Kirchberger (1986):

Com essa única palavra, no momento crucial, sinalizando o início do fim para o oficial, o aparelho da Colônia Penal é mostrado como a personificação não apenas de uma obra fictícia do sistema legal em vigor em uma ilha remota, mas também da metáfora familiar da maquinaria da lei (KIRCHBERGER, 1986, p. 15, minha tradução).¹⁸

Segundo Carone (2011), a metáfora, como um elemento importante na ficção do autor, importa pelo efeito estilístico que produz. Para ele, “O próprio Kafka queria que sua literatura fizesse doer como um estilete fincado no corpo. Ou seja, não é sobre a metáfora em si que o escritor [manifesta interesse], mas sobre o efeito artístico (e de conhecimento) que faz dela aquilo que é” (Carone, 2011, p. 7). Assim, a experimentação estética proporcionada por esse conto de Kafka viabiliza a percepção das sensações de horror provocadas pelo aparelho, podendo ser relacionada a monstruosidades de natureza semelhante, realizadas durante o nazismo. Segundo Carone (2011):

[...] na novela *Na colônia penal*, um aparelho diabólico, que prefigura os instrumentos de extermínio nazistas, tem o realismo sádico de algo que está aí. Mas como o escritor tcheco chegou a esse resultado sinistro? Através da metáfora que subjaz a essa novela — de uma frase feita que deixou de lado o seu lado semântico e ficou com a imagem: “sentir algo na própria pele”. É a partir daqui que se constrói essa história perturbadora, em que um condenado é perfurado por estiletes que gravam no seu corpo a sentença a que foi condenado (CARONE, 2011, p. 7).

¹⁷ Processos de suplício do corpo também foram amplamente utilizados no período da ditadura militar brasileira. Embora não seja o objetivo desta pesquisa debater os acontecimentos perpetrados pelo regime militar ditatorial brasileiro (1964-1985), faço menção a esse importante momento histórico do Brasil, a fim de que ele não seja silenciado.

¹⁸ With this one word, falling at the crucial moment signaling the beginning of the end for the officer, the apparatus of the penal colony is shown to be the embodiment not only of a fictitious legal system in force on a remote island, but also of the familiar metaphor of the machinery of the law (KIRCHBERGER, 1986, p. 15).

Essa é, portanto, uma ficção que, incomodamente, leva o leitor a experimentar a representação de uma brutal realidade vivenciada na história moderna. Embora alguns críticos literários aproximem a obra de Kafka à alegoria, Anders (2007, p. 45) é taxativo ao dizer que “Kafka não é nem alegorista nem simbolista”. Para melhor explanação a respeito das colocações de Anders (2007), considero relevante elaborar algumas observações em torno da definição de alegoria.

Desse modo, é possível encontrar várias definições para ela, recurso retórico utilizado por diferentes literatos em suas obras. Assim, o teórico João Adolfo Hansen, em seu livro *Alegoria: construção e interpretação da metáfora* (2006, p. 7) conceitua alegoria como dizer *b* para significar *a*. Para o autor, a alegoria se desdobra em dois tipos, nomeados de “alegoria dos poetas” e de “alegoria dos teólogos”:

[...] não se pode falar simplesmente de “a alegoria”, porque há duas: uma alegoria construtiva ou retórica, uma alegoria interpretativa ou hermenêutica. Elas são complementares, podendo-se dizer que simetricamente inversas: como expressão, a alegoria dos poetas é uma maneira de falar e escrever; como interpretação, a alegoria dos teólogos é um modo de entender e decifrar (HANSEN, 2006, p. 8).

Além disso, Hansen (2006) apresenta as opções do leitor diante de uma alegoria. Em uma primeira opção, pode o leitor analisar os elementos composticionais e os procedimentos formais que geram a significação figurada, lendo a alegoria como uma convenção linguística a qual ornamenta um discurso próprio. O leitor pode, ainda, analisar a significação figurada, pesquisando um sentido primeiro, como que preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos e, assim, revelado na alegoria (HANSEN, 2006, p. 9).

Retomando as reflexões de Anders (2007), Kafka não pode ser classificado como um autor alegorista ou simbolista. Como visto, o alegorista substitui os conceitos por imagens, ao colocar “seu mecanismo convencional (teológico, mitológico ou do gênero) de tradução. O simbolista, por sua vez, faz com que um objeto represente o outro, supondo-os da mesma substância. Entretanto, segundo Anders (2007):

Kafka não vive mais num mundo com o qual partilha símbolos e alegorias [...]. Ele não inventa imagens: assume-as. O que há de sensorial nessas imagens, ele põe sob o microscópio – e veja, a metáfora mostra detalhes tão colossais que, daí em diante, a descrição adquire algo de pavorosa realidade. O pormenor prova, então, novamente, a credibilidade da imagem, em nome da qual a linguagem assumira a primeira responsabilidade (ANDERS, 2007, p. 48).

As imagens kafkianas pormenorizam agudas situações das sociedades modernas e contemporâneas, a partir de um microcosmo proposto pelas narrativas. Mais ainda: suas

eficientes imagens partem de uma linguagem que toma, *ipsis litteris*, cada sensação humana. Anders (2007) ainda expõe que Kafka funda o chamado “método kafkiano”, ao assinalar as diferenças entre o simbolismo e a alegoria presente na obra do autor. Consoante Anders (2007):

Kafka não faz nem uma coisa nem outra. O que ele traduz não são conceitos, mas situações. Mas por ser “isolacionista”, não pode também oferecer “símbolos” no sentido usual, pois “símbolos” só pode empregar aquele para que o “Sym”, a ligação com uma base (divina ou terrena), é natural. O fato de a maior parte dos intérpretes, por aversão ao “racionalismo frio” da alegoria, ter-se decidido por Kafka como “simbolista”, trai unicamente a preferência superficial pela “profundidade”, mas não a capacidade de produzir uma nova chave para um novo fenômeno (ANDERS, 2007, 46).

Logo, para o filósofo, Kafka figura em suas obras não alegorias ou símbolos, mas situações, aspecto que leva o pesquisador a adjetivar Kafka como um “fabulador realista” (Anders, 2007). Seguindo o pensamento do estudioso, ele ainda pontua que, em Kafka, “nenhuma de suas imagens, por mais absurda, parece totalmente gratuita: cada uma está fundada num pronunciamento imagético que o homem, antes dela, já fizera sobre si mesmo” (Anders, 2007, p. 47). Nesse mesmo sentido, Carone (2011, p. 7) diz que “os textos kafkianos podem ser lidos como uma cadeia de imagens”. A imagem kafkiana em *Na Colônia Penal* é, de fato, uma figuração brutal do Estado e do Direito:

As imagens de Kafka são, portanto, tudo menos misteriosas. Mas – e nisto reside o motivo da obscuridade propriamente dita – as metáforas, com muita frequência, obscurecem-se mutuamente. Uma metáfora pode ser transformada em uma imagem. Existem, de fato, numerosas peças curtas de Kafka que são “monólitos metafóricos” (ANDERS, 2007, p. 48).

Como “uma cadeia de imagens”, *Na Colônia Penal* nos apresenta um *aparelho sui generis* que pode ser analisado, valendo-me da ideia de Anders (2007) de fabulação realista, a partir do direito de punir do Estado sobre o indivíduo e sobre a sociedade. Mediante representação do real e nada absurda diante das diferentes relações de poder vivenciadas em diferentes localidades na história humana, muitos foram e são os aparelhos e mecanismos engendrados para submeter os sujeitos às vontades estatais, seja ele um rastelo, um pau de arara, seja uma ideia alienante e usurpadora de liberdades. Independentemente, todos partem da ideia de dominação pelo direito de punição do outro.

O aparelho singular continua a ser descrito pelo narrador insciente da seguinte maneira:

Era uma estrutura bem grande. A cama e o desenhador tinham as mesmas dimensões e pareciam duas arcas escuras. O desenhador estava disposto a cerca de dois metros sobre a cama; ambos se ligavam nas pontas por quatro barras de latão que quase emitiam raios sob o sol. Entre as arcas oscilava, preso a uma fita de aço, o rastelo (KAFKA, 2011, p. 26).

O *aparelho* da Colônia Penal é uma construção metafórica do sistema judiciário, em que as ideias de técnica e conhecimento científico estão a serviço da punibilidade do sistema. Essa, por sua vez, pode ser definida como a capacidade de o Estado aplicar uma sanção penal àquele indivíduo que cometeu um crime.

Por meio do “método kafkiano” (Anders, 2007), o *aparelho* da Colônia Penal se apresenta ao leitor mediante uma sequência de metáforas, isto é, conforme o detalhamento das partes do *aparelho* – um rastelo, uma cama e um desenhador. Com isso, é possível notar uma analogia entre a demonstração da estrutura e o funcionamento da máquina jurídica.

Sobre o rastelo, o narrador do conto afirma que “O nome combina. As agulhas estão dispostas como as grades de um rastelo e o conjunto é acionado como um rastelo, embora se limite a um mesmo lugar e exige muito maior perícia” (Kafka, 2011, p. 26). Por sua vez, a cama é apresentada como se uma estrutura: “(...) totalmente coberta com uma camada de algodão. (...) O *condenado* é posto de bruços sobre o algodão, naturalmente nu; aqui estão para as mãos, aqui para os pés e aqui para o pescoço, as correias para segurá-lo firme (Kafka, 2011, p. 27). E a peça do desenhador é assim revelada na narrativa: “No desenhador há uma engrenagem muito gasta, ela range bastante quando está em movimento, nessa hora mal dá para entender o que se fala...” (KAFKA, 2011, p. 27).

Embora o *aparelho* seja minuciosamente descrito como um equipamento, detalhado como um manual de eletrodoméstico, com suas partes e funções, a apresentação da máquina de tortura não causa aos personagens indignação ou horror. Com efeito, esses sentimentos angustiantes estão a cargo do leitor. Nesse sentido, o efeito dessa construção é que “o mundo de Kafka se torna obscuro porque suas metáforas colidem” (Anders, 2007, p. 48), provocando no leitor o sentimento de estranheza diante das situações descritas pelo narrador.

De acordo com Anders (2007, p. 19), “em Kafka, o inquietante não são os objetos nem as ocorrências, mas o fato de que as criaturas reagem a eles descontraidamente, como se estivessem diante de objetos e acontecimentos normais”. Evidencia-se, portanto, o modo pelo qual o sofrimento alheio é visto como desimportante, além de essas atitudes demonstrarem que a aniquilação do corpo abjeto não provoca estranheza ou sofrimento nos expectadores. Nessa linha de pensamento, matar o *condenado* não é visto como homicídio, pois esta é uma vida que se deve excluir em prol da manutenção institucional (AGAMBEN, 2002).

Diante do exposto, a máquina não causa indignação ao *oficial*, porque ele é um adorador do método, seu último defensor. Do mesmo modo, não causa horror ao *explorador*, porque ele está ali como observador e não tem, segundo ele próprio, o direito de intervir em questões de outro país. Por fim, não há indignação por parte do *condenado* e nem do *soldado*, posto que eles são parte do sistema: um foi *soldado* e o outro se mantém nesta condição. Obedecem, ambos, aos preceitos de hierarquia e de disciplina, razão pela qual, talvez, não sejam capazes de se indignar ou de se opor.

Agamben, no livro *Profanações* (2007), comenta que, nas narrativas de Kafka, emergem figuras de assistentes ou auxiliares, mas incapazes de ajudar. Eles não entendem de nada, mas são observadores, às vezes, atentos. Segundo o filósofo, há nesses personagens de Kafka “algo, um gesto inconcluído, uma graça inesperada, um certo descaramento matemático nos juízos e nos gostos, uma agilidade aérea dos membros e das palavras, que testemunha seu pertencimento a um mundo complementar, que remete a uma cidadania perdida ou a um lugar inviolável” (AGAMBEN, 2007, p. 27).

Logo, o *condenado* e o *soldado* são ajudantes da arquitetura burocrática estatal, funcionários públicos do baixo escalão. Por seu turno, o Estado, representado por seus funcionários, organizados segundo princípios de hierarquia e disciplina, tem o poder de punir os cidadãos, inclusive funcionários desviantes desses princípios. Mas o próprio Estado é uma ficção jurídica, no sentido de que somente pode existir enquanto estrutura e funções exercidas por pessoas.

De acordo com Foucault (2009), o poder disciplinar é invisível e expressa, no controle dos corpos, a “sanção normalizadora” e o “exame”, conforme os instrumentos de controle e o “olhar hierárquico”. Esse, para o filósofo, refere-se à construção em pirâmide de hierarquia, com um chefe imediato e um chefe superior (situado no topo da pirâmide). No que toca à “sanção normalizadora”, ela é entendida como referente ao poder punitivo da norma, se desobedecido seu comando. Quanto ao “exame”, ele combina técnicas de hierarquia com a sanção. Esse processo de disciplinarização dos corpos torna-os “dóceis” e mantém o funcionamento do aparato estatal.

Por fim, considero que se obtém um efeito de objetividade da descrição do *aparelho* como um recurso literário, componente ficcional destinado à interpretação do leitor, que pode associar essa ferramenta ao funcionamento do mecanismo jurídico burocratizado. Nesse ponto, ressalto que o conto se passa em algum local não definido desses tristes ensolarados trópicos, um lugar quente, afastado e, por que não dizer, atrasado, segundo o olhar do estrangeiro, que ali está como observador da máquina do judiciário.

O Direito naquele lugar funciona de maneira célere, pois não há julgamentos engendrados pelo devido processo legal, em que haveria os momentos de acusação, defesa e sentença. Portanto, *Na Colônia Penal* não há um julgamento nesses moldes, dado que os procedimentos de acusação e de defesa são considerados muito demorados, privilegiando aqueles possuidores de um bom defensor, aspecto que implicaria na morosidade da justiça.

Logo, ato contínuo: quem prende é também quem acusa e decide pela culpa, por um antigo preceito ali existente, à revelia de qualquer regra ou princípio no tocante à presunção da inocência ou da não-culpabilidade, tendo em conta que “a culpa é sempre indubitável” naquelas paragens. No conto *Na Colônia Penal*, o *oficial* é quem recebe a denúncia de um crime; quem acusa, julga e executa a pena do *condenado*, acumulando as funções de delegado, promotor, juiz e carcereiro, as quais foram atribuições do *antigo comandante*.

Sobre essas funções atribuídas a uma mesma pessoa, Lida Kirchberger (1986) relaciona-as com o sistema judicial injusto da Colônia Penal: “quando ele faz o que parece ser obra de um mecânico, não é apenas porque seu aparato não é construído em princípios mecânicos normais, mas também porque o sistema não requer serviços além dos de um trabalhador braçal, policial, carrasco e coveiro” (Kirchberger. 1986, p. 28, minha tradução)¹⁹. Entendo, portanto, as ponderações da estudiosa como expressão de que, em um espaço militarizado como o da Colônia Penal, o que importa é a força bruta de trabalhadores (soldados), que não se sensibilizam com a dor do outro e não questionam as ordens.

Passo, agora, às ponderações sobre o aparelho como metodologia sádica e tirânica de punição social, aplicadas por uma parcela que se vale de ordenamentos jurídicos para fazer prevalecer vontades particulares.

4.2 Máquina de punição: mimese de sistemas de controle

Uma das questões que chama a atenção no conto *Na Colônia Penal* diz respeito ao modo tirânico pelo qual as vontades individuais ou de grupos específicos fomentam um poder coercitivo, materializado no aparelho como estratégia de punição.

A esse respeito, sublinho uma crítica ao ordenamento jurídico quanto ao esvaziamento da finalidade da norma penal e, por conseguinte, da sanção imposta, no tocante à burocratização

¹⁹ When he does what appears to be the work of a mechanic it is not only because his apparatus is not constructed on normal mechanical principles, but also because the system requires no services beyond those of a handyman, policeman, executioner, and gravedigger (KIRCHBERGER, 1986, p. 28).

do Estado e de suas instituições, segundo os interesses de funcionários públicos. Põe-se, assim, como uma forma de demonstrar que o outro está sob o jugo de outrem, reafirmando-se posições hierárquicas, em que aqueles que se encontram no topo da pirâmide institucional submetem os demais às suas vontades e às suas leis.

Não haver possibilidade de defesa quando da acusação de um crime assemelha-se ao funcionamento de um regime de exceção, em que a norma jurídica se volta contra o cidadão, sendo esse considerado culpado *a priori*. Agamben (2008, p. 58) define o estado de exceção como “lugar em que a oposição entre a norma e a sua realização atinge a máxima intensidade. Tem-se aí um campo de tensões jurídicas em que o mínimo de vigência formal coincide com o máximo de aplicação real e vice-versa”.

Em *Na Colônia Penal*, a condição excepcional do aparato coercitivo foi percebida pelo personagem do *explorador*: “Teve, contudo, de admitir a si mesmo que aqui se tratava de uma Colônia Penal, que aqui eram necessárias medidas excepcionais e que se precisava proceder até o limite de modo militar” (KAFKA, 2011 p. 27).

Na busca de debater a noção de penalidade, recorro as ponderações de Eugenio Raúl Zaffaroni, um dos mais proeminentes juristas argentinos na área de Direito Penal, especificamente a obra *Em busca das penas perdidas* (2010). Em uma perspectiva do Direito Penal Mínimo, o estudioso considera pena qualquer sofrimento ou privação de algum bem ou direito que não resulte racionalmente adequado a algum dos modelos de solução de conflitos dos demais ramos do Direito. Para o jurista:

O próprio nome “pena” indica um sofrimento, existe, entretanto, em quase todas as sanções jurídicas: sofremos quando nos embargam a casa, nos cobram um juro definitivo, nos anulam um processo, nos colocam em quarentena, nos conduzem coercitivamente como testemunhas, etc. Nenhum desses sofrimentos é denominado pena, pois possuem um sentido, ou seja, de acordo com modelos abstratos, servem para resolver algum conflito. A pena, ao contrário, como sofrimento órfão de racionalidade simplesmente porque não tem sentido a não ser como manifestação de poder (ZAFFARONI, 2010, p. 204).

A doutrina jurídica majoritária vale-se de algumas teorias para caracterizar a pena, segundo sua finalidade, que estariam, basicamente, reunidas em *teoria retributiva da pena*, pela qual a punição é uma consequência de um crime. Dito de outra forma, na existência do ilícito penal deve o criminoso ser punido, segundo o crime praticado e, para a *teoria preventiva da pena*, a finalidade de sua aplicação não é outra senão a prevenção de futuros delitos, como forma de se manter a paz. Entretanto, contrapondo-se ao ensinamento da doutrina, prevalecerá

para este estudo, e em consonância com Zaffaroni (2010), a noção de que a pena é sofrimento aplicado por outrem como exercício de poder e manifestação de domínio.

Nessa direção, as formas de punir passaram por mudanças no curso da história, entretanto, o que é característico desse tipo de pena é a violência contra aqueles que agem fora das normas legais. O Estado é quem possui a legitimidade para fazer uso da violência, e da força física, se necessário, contra os demais indivíduos. Mas o próprio Estado, sendo uma ficção jurídica, desenvolve suas atividades por meio de funcionários, de diversos escalões, organizados segundo princípios de hierarquia e de obediência. Por vezes, esses burocratas ora executam as normas de modo mecânico, sem fazer juízo ético, ora executam as normas, buscando tirar proveito pessoal delas.

Aqui, portanto, cabe elaborar uma interface entre os aspectos apresentados no item anterior e este, ou seja, vale debater a relação entre a perspectiva da máquina feita para aniquilar e apagar o outro aos preceitos jurídicos elaborados *Na Colônia Penal* frente à passividade diante do sofrimento alheio. No texto *Eichmann em Jerusalém*, Hannah Arendt (1999) desenvolve o conceito de “banalidade do mal”, diante da perplexidade dos depoimentos de Adolf Eichmann (1906-1962), carrasco nazista responsável pelo envio de judeus aos campos de concentração durante o Governo de Hitler. Nos depoimentos de seu julgamento, ocorrido na cidade de Jerusalém em 1962, Eichmann se defende, argumentando que apenas cumpria ordens, seguindo as leis alemãs, como dever de um funcionário do Estado.

Assim, o conceito de banalidade do mal não está alicerçado em preceitos religiosos ou morais, mas em uma perspectiva histórico-política, com foco nos governos totalitários. Esse mal banal se refere a uma incapacidade de pensar e reside na obediência cega a uma engrenagem governamental redutora de seres humanos a peças em uma visão mecanicista da sociedade.

São apenas peças os funcionários do Estado, cumprindo ordens cegamente e, também, são peças da mesma engrenagem as pessoas da sociedade. Sob esse ponto de vista, o mal banal está personificado em Eichmann, o funcionário nazista mediano que não sente culpa pelos atos praticados, porque seguia os princípios de hierarquia e obediência. Desse modo, será possível notar, no *oficial* da ilha kafkiana, ares do verdugo alemão, descrito por Hannah Arendt (1999):

Eichmann, com seus dotes mentais bastante modestos, era certamente o último homem na sala de quem podia esperar que viesse a desafiar essas ideias e agir por conta própria. Como além de cumprir aquilo que ele concebia como deveres de um cidadão respeitador das leis, ele também agia sob ordens – sempre cuidado de estar ‘coberto’ –, ele acabou completamente confuso e terminou frisando alternativamente as virtudes e vícios da obediência cega, ou ‘obediência cadavérica’ (*kadavergehorsam*), como ele próprio a chamou (ARENDT, 1999, p. 152).

O personagem do *oficial* da Colônia Penal, sendo discípulo do *antigo comandante* e fanático defensor do *aparelho* e dos métodos punitivos usados na Colônia, pode ser comparado a Eichmann, na medida em que ambos são burocratas, funcionários públicos, cegos pela hierarquia e pela disciplina, e se mostram incapazes de refletir sobre o alcance de seus atos e de demonstrar uma postura crítica à vida burocrática.

Eichmann se diz inocente apenas por seguir ordens, cumprindo com seu dever estatutário de funcionário público a serviço do Estado alemão, ao passo que o personagem do *oficial* segue, sem qualquer reflexão, os ensinamentos do *antigo comandante*, defendendo o seu legado e o *aparelho* até as últimas consequências. Portanto, o regime totalitarista do nazismo arruinou a capacidade de pensar dos funcionários do Terceiro Reich, a exemplo do que aconteceu com Eichmann e, na mesma medida, o regime imposto pelo *antigo comandante* realizou o mesmo com o *oficial*.

A respeito dessa supressão do pensamento, destaco as ponderações de Hannah Arendt, agora em *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar* (1995). Conforme a estudiosa, o “pensar” não é meramente especulação filosófica. É atividade crítica destinada a encontrar sentido, compreensão e reconciliação com o mundo. Como busca de sentido, o “pensar” é um diálogo silencioso. De acordo com ela:

O pensamento, em seu sentido não-cognitivo e não-especializado, como uma necessidade natural da vida humana, [...] não é uma prerrogativa de poucos, mas uma faculdade sempre presente em todo mundo; do mesmo modo, a incapacidade de pensar não é uma imperfeição daqueles muitos a quem falta inteligência, mas uma possibilidade sempre presente para todos – incluindo aí os cientistas, os eruditos e outros especialistas em tarefas de espírito. Todos podemos vir a nos esquivar daquela interação conosco mesmos (ARENDT, 1995, p. 143).

Em consonância com as contribuições teóricas de Arendt (1995), o “pensar”, sendo uma faculdade presente em todos os seres humanos, deve ser realizado para a reflexão, para a crítica da realidade e para que não haja a repetição de governos totalitaristas. Essas ponderações de Hanna Arendt podem ser percebidas no conto mediante o modo pelo qual o *explorador* age. Ainda que o *oficial* tente persuadi-lo sobre as benesses da justiça realizada pelo *aparelho*, o *explorador* não se deixa convencer, refletindo a respeito do método bárbaro:

— Sou contra este procedimento — disse então o explorador. — Antes mesmo que o senhor tivesse falado comigo em confiança — naturalmente não vou em circunstância alguma abusar dessa confiança — eu já havia refletido se estaria no direito de intervir contra este procedimento e se a minha intervenção poderia ter a menor perspectiva de êxito. Estava claro para mim, nesse caso, a quem eu teria de me dirigir em primeiro lugar: ao comandante, evidentemente. O senhor tornou isso mais claro ainda, mas sem

ter porventura consolidado a minha decisão; pelo contrário: sua honesta convicção me toca, embora ela também não possa me confundir (KAFKA, 2011, p. 32).

Continuando as possíveis interfaces filosóficas existentes no conto em estudo, destaco o pensamento de Michel Foucault, na obra *Vigiar e punir* (2009), no que concerne ao regime de verdade como mecanismo de poder para disciplinar os corpos. Nesse contexto teórico, problematizam-se as táticas, técnicas e tecnologias políticas envolvendo o corpo, com fulcro nas relações de poder de distintas épocas, do suplício a outras formas de punir e de formação de corpos dóceis.

Para o filósofo francês, não há uma verdade, mas efeitos dela, que se dão nas relações de poder e nas formações discursivas engendradas socialmente. Decorre desse posicionamento não se falar em regime de verdade, no singular, mas em regimes de verdade, no plural. Isso porque *regimes de verdade* expressam que não existem verdades metafísicas ou absolutas.

No diz respeito aos possíveis regimes de verdade instaurados na ilha kafkiana, a pena sentenciada funciona como um regime de verdade e condição *sine qua non* (imprescindível) para o exercício de poder ou, melhor dizendo, de poderes sobre o corpo do indivíduo pelo *aparelho* estatal – mediado por aqueles que detêm a ordem estatal e para quem ela subjuga.

Nessa narrativa, considero a sentença recebida no *aparelho* pelos prisioneiros como regimes de verdade sob dois modelos. Um primeiro encontra-se relacionado ao modelo do suplício e do seviciamento do corpo. O outro, por seu turno, é caracterizado por outras formas de punição. Nesse tipo de regime de verdade, o poder estatal torna o corpo do sujeito *condenado* um objeto e o toma para si. Este modelo é representado na narrativa pelo *antigo comandante* e pelo *oficial* encarregado do *aparelho*. Mesmo com essa possível divisão, ambos são modelos de violência estatal, embora cada um conduza a violência a seu modo.

Segundo o *oficial*, em um momento anterior ao que ele e o explorador se encontram, porém, de difícil precisão temporal para o leitor, as pessoas do país em que a Colônia Penal persiste se reuniam para assistir ao espetáculo do *aparelho*, à execução e a sua atrocidade. Esse é um modelo decadente, em obsolescência, na voz do *oficial* encarregado do *aparelho*:

Como era diferente a execução nos velhos tempos! Já um dia antes o vale inteiro estava superlotado de gente; todos vinham só para ver; de manhã cedo o comandante aparecia com as suas damas; as fanfarras acordavam todo o acampamento; eu fazia o anúncio de que estava tudo pronto; a sociedade – nenhum alto funcionário podia faltar – se alinhava em volta da máquina, esta pilha de cadeira de palha é um pobre resquício daqueles tempos. A máquina, polida pouco antes, resplendia; praticamente a cada execução eu dispunha de peças novas. Diante de centenas de olhos – todos os espectadores ficavam nas pontas dos pés até aquela elevação – o condenado era posto sob o rastelo pelo próprio comandante [...] (KAFKA, 2011, p. 30).

A citação retoma a questão do horror da morte como um espetáculo. Pelo excerto, vê-se que a execução da pena pelo *aparelho* se transformava em um espetáculo, a la *panem et circenses*. A expressão corresponde a uma política realizada durante o Império Romano na administração de Caio Graco. Em linhas gerais, correspondia a oferecer pão e circo, ou seja, comida e diversão à plebe romana. Essa estratégia estatal atravessou os séculos e, de alguma forma, foi desenvolvida por vários governos de diferentes épocas. A partir dessa atitude, comum em políticas públicas de países autoritários, dissuadia-se a população da situação política vigente, mediante artifícios de prazeres, da comida e divertimento, ou seja, do pão e do circo, perpetuados como símbolos do regalo e da fruição.

Esse espetáculo de horror, com o prolongamento do flagelo do acusado e sua morte, é um acontecimento catártico. Assim, há a identificação e a desidentificação daqueles que assistem à execução do criminoso com o próprio sujeito a ser executado, como se os crimes de todos os presentes também fossem absolvidos ou redimidos, na medida em que se penaliza o criminoso apontado pela sociedade e respaldado pelo Estado.

O segundo modelo se caracteriza por apresentar outras formas de punição, concernente à sociedade disciplinar, apresentado pelo *explorador*, quando fala dos modos de controle social de seu país:

No meu país o procedimento judicial é diferente. No meu país o acusado é interrogado antes da sentença. No meu país o condenado tem ciência da condenação. No meu país existem outras punições que não a pena de morte. No meu país só houve torturas na Idade Média (KAFKA, 2011, p. 31).

A repetição da expressão “no meu país”, locução adverbial de lugar, marca, na voz do personagem *explorador*, a comparação implícita de como funcionam o processo e a máquina judiciais no país de origem do *explorador*, local de nome desconhecido na narrativa, em oposição ao aparato judicial e as formas de julgar do país da Colônia Penal.

Ressalte-se ainda os dizeres do *explorador* de que “no meu país existem outras punições que não a pena de morte. No meu país só houve torturas na Idade Média” (Kafka, 2011, p. 31). Em tal enunciação faz-se possível notar debates que também ressoam na obra *Vigiar e punir* (2009), quando Michel Foucault constrói uma arqueologia das formas de punir, passando pelas torturas e ordálias medievais até a formação dos corpos dóceis por meio da disciplinarização, apresentando outras formas de castigar passíveis de identificação na fala do *explorador*. Nesse sentido, Foucault afirma que:

A relação castigo-corpo não é idêntica ao que ela era nos suplícios. O corpo encontra-se aí em posição de instrumento ou de intermediário; qualquer intervenção sobre ele pelo enclausuramento, pelo trabalho obrigatório visa privar o indivíduo de sua liberdade considerada ao mesmo tempo como um direito e como um bem. Segundo essa penalidade, o corpo é colocado num sistema de coação e privação, de obrigações e de interdições. O sofrimento físico, a dor do corpo não são mais os elementos constitutivos da pena. O castigo passou de uma arte das sensações insuportáveis a uma economia dos direitos suspensos (FOUCAULT, 2009, p. 16).

Apresento os dois modelos da pena como regime de verdade presentes em *Na Colônia Penal*. Com isso, identifico elementos narrativos singulares que consubstanciam a pena como regime de verdade, mediante uma interface entre arcabouço teórico foucaultiano e das lições do eminent jurista Eugenio Raúl Zaffaroni, com o objetivo de debater um pouco mais o universo literário kafkiano.

Nesse sentido e no que diz respeito ao elemento temporal, a partir do crivo do personagem do *oficial*, é preponderante para a delimitação dos dois regimes de verdade, a seguinte forma: no tempo do *antigo comandante* e no do *atual comandante*. Esses personagens são apenas citados, sendo eles superiores hierárquicos do *oficial* e, no que concerne ao *antigo comandante*, idealizador do *aparelho*, esse aparece a partir de relatos de outros personagens sobre a forma de aplicação das penas aos infratores da Colônia Penal.

O *antigo comandante* é descrito com recurso linguístico da ironia, considerado na narrativa como alguém que dominava “todas” as habilidades: “— Desenhos feitos pelo próprio comandante? — perguntou o explorador. — Então ele reunia em si mesmo todas as coisas? Era soldado, juiz, construtor, químico, desenhista? — Certamente — disse o oficial meneando a cabeça com o olhar fixo e pensativo” (KAFKA, 2011, p. 26).

O tempo do *antigo comandante* representa o tempo áureo do *aparelho*, cujas execuções dos condenados eram apreciadas pela população local, com a presença de crianças na plateia, inclusive. Neste trecho, o *oficial* relembrava saudosamente um dia de execução nos tempos do *antigo comandante*:

Era impossível atender a todos os pedidos para ficar olhando de perto. O comandante, com a visão que tinha das coisas, determinava que sobretudo as crianças deviam ser levadas em consideração; eu, no entanto, podia permanecer lá graças à minha profissão; muitas vezes ficava agachado no lugar com duas crianças pequenas no colo, uma à esquerda e outra à direita. Como captávamos todos a expressão de transfiguração no rosto martirizado, como banhávamos as nossas faces no brilho dessa justiça finalmente alcançada e que logo se desvanecia! Que tempos aqueles, meu camarada! (KAFKA, 2011, p. 30).

A imagem é de completo sadismo diante do sofrimento e da morte. É preciso observar, também, como recurso de dominação dos corpos e a presença das crianças durante as execuções

pode ser tomada aqui como chave de leitura. Educar os corpos para o horror viabiliza uma série de possibilidades aos sujeitos sociais, inclusive a perpetuação de que terror e medo devem continuar como chaves de produção de poder.

Após a morte do *antigo comandante*, há o declínio das práticas punitivas com o uso do *aparelho*, faltando-lhe inclusive peças para a reposição e seu pleno funcionamento. Considero esse aspecto mediante a enunciação do *oficial* na passagem que segue:

Tanto o procedimento como a execução que o senhor está tendo a oportunidade de admirar não têm no momento mais nenhum adepto declarado em nossa colônia. Sou o seu único defensor e ao mesmo tempo o único que defende a herança do antigo comandante. Não posso mais cogitar nenhuma ampliação do processo, despendo todas as energias para preservar o que existe (KAFKA, 2011, p. 30).

Apresentados os dois modelos de punição, aquele que se considera superado pode estar apenas sobrestado, em latência. Pode-se imaginar que o *oficial* morto pela máquina tenha sido o símbolo do término de uma época. Entretanto, por uma outra perspectiva, ainda há, *Na Colônia Penal*, defensores do antigo sistema, como se observa na cena da casa de chá, quase ao final da narrativa.

No conto, o antigo e o novo regimes são polos de um mesmo sistema, integrantes da Colônia Penal, compreendida como um estado-nação, o qual possui soberania, população e território delimitados. Ademais, o que fez ruir o regime de punição defendido pelo *oficial* não está fora da Colônia Penal, na pessoa do *explorador*, um visitante, mas no próprio sistema, percebido na falta de apoio popular e do próprio governo, personificado no *atual comandante*.

A narrativa aqui abre espaço para a possibilidade de interpretação para o que Nietzsche nomeou de “eterno retorno”, presente na obra *Assim falava Zarathustra* (2002). Para o filósofo, “tudo se desfaz, tudo é refeito, eternamente constrói-se a mesma casa do ser” (Nietzsche, 2002, p. 259). Na esteira desse pensamento, o eterno retorno pode ser entendido como uma alternância de estados, de vivências, em eterna repetição. Um sistema ordenado é rompido por um caos e, depois disso, ele se reorganiza. Há que se dizer que não é a repetição pura e simples, eternamente, pois entendemos cada acontecimento como único no tempo-espacó, mas ele retorna em semelhança e essência ao evento pregresso. Diante do exposto, considero passível relacionar o conceito de Nietzsche (2002) na narrativa de Kafka em excertos tais como:

Quando o antigo comandante era vivo, a colônia estava cheia de adeptos seus; tenho em parte a força de convicção dele, mas me falta inteiramente o seu poder; em vista disso os adeptos se esconderam, existem muitos ainda, mas nenhum o admite. Se o senhor for à casa de chá hoje, ou seja, num dia de execução, e ficar escutando em volta, talvez ouça apenas declarações ambíguas. São todos fiéis, mas sob o atual

comandante e seus atuais pontos de vista, ele não me serve para coisa alguma (KAFKA, 2011, p. 30).

A possibilidade de retorno dos tempos áureos do *aparelho* surge como uma profecia, relacionada ao culto e à sacralização do *antigo comandante* como representante do regime de punição pela máquina. A inscrição na lápide do *antigo comandante*, informava o que segue:

Aqui jaz o antigo comandante. Seus adeptos, que agora não podem dizer o nome, cavaram-lhe o túmulo e assentaram a lápide. Existe uma profecia segundo a qual o comandante, depois de determinado número de anos, ressuscitará e chefiará seus adeptos para a reconquista da colônia. Acredita! e esperai! (KAFKA, 2011, p. 35).

O elemento temporal, representado no fragmento pelo *antigo comandante*, marca os regimes de punição existentes *Na Colônia Penal*. Segundo essa ideia de pretérito, o fragmento apresenta elementos icônicos que figuram a morte, a exemplo da lápide e do túmulo do *antigo comandante* como figuração de deterioração dos acontecimentos e ideias. Entretanto, também, pode-se notar a heroificação do personagem no modo pelo qual os adeptos aguardam a chegada da profecia, marcando também uma ideia de futuro. Com efeito, os fatos, na distância do tempo, tendem a parecer mais nobres, aspecto evidenciado pela frase exclamativa que fecha a citação.

Diante dessa necessidade de pensar sobre o modo como esta narrativa de Kafka apresenta as questões temporais, considero relevante elaborar alguns apontamentos sobre as colocações de Paul Ricoeur na obra *Tempo e narrativa* (1994). O filósofo apresenta a correlação entre atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana, pelo que “o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal” (Ricoeur, 1994, p. 85). Para o filósofo:

Em nome de que proferir o direito de o passado e o futuro serem de algum modo? Ainda uma vez, em nome do que dizemos e fazemos a propósito deles. Ora, o que dizemos e fazemos quanto a isso? Narramos as coisas que consideramos verdadeiras e predizemos acontecimentos que ocorrem tal como havíamos antecipado. É, pois, sempre a linguagem, assim como a experiência, a ação, que esta articula, que resiste ao assalto dos céticos. Ora, predizer é prever e narrar é “discernir pelo espírito” (RICOEUR, 1994, p. 25-26).

Essa experimentação estética em que os fatos são apresentados em um tempo de forma em que o narrado ofereça ao leitor uma sensação do real, nos encaminha para a reflexão de Paul Ricoeur sobre a mimese. Assim, ele articula três concepções de mimese, sendo mimese I a prefiguração do campo prático, mimese II a configuração textual propriamente dita, cuja função

é ser mediadora entre o mundo prático (mimese I) e o mundo do leitor (mimese III) e, por fim, a mimese III a refiguração do campo prático pela recepção da obra. Nas palavras do filósofo:

É preciso preservar no próprio significado do termo mimese uma referência ao que precede a composição poética. Chamo essa referência de mimese I, para distingui-la de mimese II – a mimese–criação – que permanece a função pivô. Espero mostrar, no próprio texto de Aristóteles, os índices esparsos dessa referência à montante da composição poética. Não é tudo: a mimese que é, ele nos lembra, uma atividade, a atividade mimética, não acha o termo visado por seu dinamismo só no texto poético, mas também no espectador ou leitor. Há, assim, um ponto de chegada da composição poética, que chamo de mimese III, de que buscarei também as marcas do texto poética (RICOEUR, 1994, p. 77).

Segundo Ricoeur (1994), o sentido da mimese I está em pré-compreender um mundo ficcional ou histórico, os elementos semânticos, simbólicos e temporais. O autor coloca a mimese II entre um estágio anterior e um estágio ulterior da mimese, porque ela possui um caráter dinâmico na configuração narrativa (Ricoeur, 1994, p. 102). Na mimese III, o leitor é chamado a integrar a narrativa, atribuindo-lhe sentido, é o encontro do texto literário com seu auditório, ocorre a “intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor. A interseção, pois, do mundo configurado pelo poema e do mundo no qual a ação efetiva exibe-se e exibe sua temporalidade específica” (RICOEUR, 1994, p. 110).

Em *Na Colônia Penal*, vislumbro que há a articulação das três mimeses definidas por Ricoeur (1994), quando da escolha lexical de termos relacionados ao maquinário, evidenciando a justiça que é uma máquina criada pelos homens da Colônia Penal, com seus defeitos e qualidades. No conto *Na Colônia Penal*, há também a marcação clara de dois tempos: um primeiro caracterizado como o tempo do *antigo comandante*, como o ápice, o espetáculo do *aparelho*. E outro tempo como o ocaso, faltam peças, falta manutenção, as pessoas não têm mais interesse pelas execuções públicas.

A leitura atualiza a obra e sedimenta seu entendimento, segundo Ricoeur (1994, p. 118), “o texto só se torna obra na interação entre texto e receptor. É sobre esse fundo comum que se destacam as duas abordagens diferentes: a do ato de leitura e a da estética da recepção”. O conto *Na Colônia Penal* mantém-se contemporâneo, e se atualiza, haja vista, por exemplo, o processo de militarização²⁰ de setores públicos, o que poderá levar à conformação do país em uma Colônia Penal.

²⁰ Por militarização, neste contexto, quero dizer da crescente ascensão de servidores de carreira militar a cargos comissionados que antes eram direcionados a civis, isto é, a não-miliares. Esse fato pode ser observado nos ministérios do governo federal brasileiro (gestão iniciada em 2019).

Nessa sessão, busquei detalhar o *aparelho* de *Na Colônia Penal* considerado personagem principal do conto, analisando-o como um instrumento de tortura, disciplinarização e morte do regime autoritário instalado na Colônia Penal. Nesse sentido, para estudar a punição, apresentei os conceitos de pena e as finalidades de sua aplicação. Além disso, discorri sobre o conceito de banalidade do mal, a fim de relacioná-lo à postura adotada pelos personagens, especialmente, o *oficial*. Adiante, dissertei sobre os regimes de verdade presentes no conto: o “tempo do antigo comandante” e o “tempo do novo comandante”, trazendo a possibilidade de um retorno do primeiro regime. Destaquei, por meio do estudo da mimese de Paul Ricouer, a questão atualização e recepção do conto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dessa pesquisa, procurei demonstrar as possíveis articulações entre os estudos literários e os jurídicos mediados pela análise da narrativa *Na Colônia Penal*, de Franz Kafka. Para isso, destaquei alguns aspectos importantes para uma abordagem do conto, no que se refere à minha percepção de uma crítica ao discurso jurídico e ao sistema punitivo, presentes no conto.

Considerando esse direcionamento, discorri sobre como se apresentam os elementos composticionais da narrativa, considerando o discurso literário e o jurídico, relacionando-os à verdade, ao corpo criminoso e, também, à pena, presentes na narrativa em estudo. À medida em que os estudos avançavam, compreendi a intricada relação entre narrativa literária e a jurídica, tendo em vista o envolvimento do leitor pelo impacto da cena de execução do réu pelo *aparelho*, além da sensibilidade afetiva e emocional que as situações do enredo permitem sentir.

Pelo olhar do *explorador*, o leitor de *Na Colônia Penal* tem a possibilidade de conhecer a Colônia Penal e o sistema de tortura daquele lugar, reconhecendo o fanatismo e a idolatria do *oficial* pelo aparelho, a resignação do *condenado*, a obediência cega do *soldado*. A experiência estética da narrativa viabiliza ao leitor que ele seja, assim como o *explorador*, um observador do *aparelho* e das personalidades que habitam o lugar, sendo levado, ao final da leitura, a tomar uma posição sobre a aplicação das normas punitivas pelo esdrúxulo aparelho, uma vez que o olhar do procedimento como tortura cabe ao estrangeiro e, em grande medida, ao leitor.

Como ser humano, o leitor possui todas essas facetas dos personagens: mimese e catarse realizam seu papel diante das figurações de Kafka. Como ficou possível notar pelas análises realizadas, cada característica é levada ao extremo. Destaco, por exemplo, o sentimento de impotência diante das situações da trama narrativa, de modo que o efeito produzido é encontrarse diante do estranho, do absurdo e do impenetrável. Mas que, de alguma forma, também soa familiar quando da leitura de *Na Colônia Penal*, haja vista as tantas histórias de regimes totalitários que as sociedades têm acumulado na esteira do tempo. Esses sentimentos repulsivos diante da situação angustiante proposta por Kafka leva o leitor à observação da condição humana, fazendo emergir da crítica às ações impiedosas que acontecem na Colônia Penal uma interpretação possível desta obra de Kafka.

A partir desse estudo, identifiquei uma crítica ao discurso jurídico no enredo da narrativa analisada, no tocante ao funcionamento da justiça e à imposição da pena. Também percebi uma denúncia ao monopólio da violência pelo Estado, em que o indivíduo é tratado como domínio

ou propriedade. Tais críticas e denúncias podem ser percebidas pela construção de imagens que se assemelham às encontradas em sistemas totalitários componentes da história humana, evidenciando pela mimese e, assim, pela produção de sentimentos catárticos no leitor, a percepção de um estado de coisas que insistem em se repetir nas sociedades: o apagamento pela morte do indivíduo desimportante e desnecessário pelos diferentes mecanismos estatais. *Na Colônia Penal*, se o indivíduo for considerado criminoso, pode sofrer tortura e aplicação da pena capital (pena de morte) pelo *aparelho*.

Seguindo ainda o percurso realizado nesse estudo, também busquei produzir um debate sobre as proposições existencialistas de Sartre (1964) e frente aos personagens e à população da Colônia Penal, responsáveis de forma coletiva pelas execuções, pelo esplendor e pela decadência do *aparelho*. A existência e o funcionamento do *aparelho* não seriam possíveis apenas pela vontade de um indivíduo. Tanto é assim que, quando resta apenas o *oficial* como entusiasta do maquinário de execução, o sistema é extinto. No conto *Na Colônia Penal*, comprehendo que Kafka coloca o leitor tal qual seus personagens em situações-limite, por meio de situações aporéticas, retirando seus leitores do lugar-comum para pensar a realidade. O leitor fica diante da disputa entre razão e bestialidade; entre vida e morte.

Essas situações limítrofes podem levar o leitor a perceber a condição humana, expressa nas limitações da racionalidade do ser humano, das instituições sociais e das funções do Estado, percebendo a flagrante injustiça presente em *Na Colônia Penal*. Nesse contexto, o personagem do *condenado* não teve respeitados o direito de defesa, tampouco a realização de um processo legal justo e de conhecer as normas que lhe imputam a responsabilidade jurídica.

A partir da leitura do conto e diante da frustração por não haver explicações para as aporias nas quais os personagens se encontram acuados, o leitor de Kafka sente-se impelido a reconhecer que também fora da literatura não há saída ou solução possível, acabada. Uma saída ou possibilidade de leitura é a sustentação de uma ética, em que o humano seja um fim em si mesmo e não um meio.

Como leitora de Kafka e diante do tempo existente, busquei compreender as execuções na Colônia Penal e quais razões levaram a tais práticas. Na mesma medida, a partir de antecedentes históricos e do contexto sociopolítico e ideológico, procurei explicar racionalmente o que levou ao extermínio em massa de pessoas nos campos de concentração nazistas.

Diante disso, problematizei três elementos no conto *Na Colônia Penal*, a saber: a verdade, o corpo de delito e a punição, viabilizando uma crítica ao discurso jurídico, às instâncias de poder que se mostram débeis frente ao objetivo de coesão social, porque levam,

no caso do *aparelho*, ao aniquilamento do sujeito, como, no caso do *condenado*, que experimenta a humilhação e o tratamento degradante por parte de agentes do Estado.

Sobre a noção de verdade debatida nesse estudo, foi possível notar que a busca da verdade no conto *Na Colônia Penal*, em meu entendimento, diz respeito às tentativas do leitor em compreender o que é o *aparelho*, como funciona e o porquê de sua aplicação. Por minha análise da narrativa, pude compreender que essa busca pela verdade constitui a própria leitura do conto e também corresponde a uma procura de sentido para as práticas do judiciário na Colônia Penal. Além disso, na minha leitura, observei que, no conto, o modo injusto de punir por meio do *aparelho* foi validado por autoridades e população da Colônia Penal e que isso ensejou a procura pela verdade de um sistema judicial que aceita como ferramenta o *aparelho*, verdade que era compreendida naquele contexto como punição e a culpa era sempre inescusável.

Acerca do corpo de delito, abordei a importância do corpo como arquivo de memórias no conto *Na Colônia Penal*, buscando perceber de que maneira as histórias dos personagens e suas mazelas foram inscritas em suas peles, quando foram considerados criminosos pelas autoridades da Colônia Penal. Minhas reflexões sobre o corpo criminoso, corpo estranho, sujeito escorchado e vida infame exemplificam a crítica ao discurso jurídico, no sentido de desvelar que o aparato jurídico é utilizado por quem detém o poder para subjugar os demais.

Por fim, no que concerne aos debates sobre a ideia de punição que traspassa a narrativa, tecí uma análise no sentido de apresentar o *aparelho*, personagem principal da narrativa, como um terrível instrumento de seviciamento, disciplinarização e morte, apontando que a tortura foi elemento frequente em diferentes regimes autoritários encontrados na história ocidental. Reforço aqui minha percepção da crítica ao discurso jurídico, pois todo o procedimento penal realizado na Colônia Penal era legal e conduzido por agentes estatais, estando as execuções de acordo com o ordenamento jurídico.

Como se pôde notar, essa crítica ao discurso jurídico se estende até a problematização da condição humana que reconhece as limitações das instituições, mas que não se pode prescindir delas. Com efeito, os personagens de *Na Colônia Penal* são resignados, propiciando uma denúncia à alienação do homem e, também, à própria condição desumana de tratamento aos criminosos.

As análises aqui apresentadas não tiveram a intenção de esgotar as possibilidades de leitura do conto *Na Colônia Penal*. Acredito que outros desdobramentos das reflexões acerca da crítica ao discurso jurídico poderão ser realizados em pesquisas futuras, a exemplo do

possível debate de como o conto *Na Colônia Penal* pode atualizar a leitura da necropolítica²¹ empreendida por governos neoliberais.

²¹ Em linhas gerais, necropolítica se refere a uma economia da morte (fazer viver ou deixar morrer), como forma de controle social do Estado.

REFERÊNCIAS

1 Do autor

KAFKA, Franz. Na Colônia Penal. In **Essencial: Franz Kafka**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 23-35.

2 Sobre o autor

AGAMBEN, Giorgio. Defesa de Kafka contra os seus intérpretes. In: **Ideia da prosa**. Lisboa: Cotovia, 1999. p. 135-136.

ANDERS, Günther. **Kafka: pró e contra**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BENJAMIN. Walter. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: **Magia e técnica, arte e política**. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 137-164.

CARONE, Modesto. Introdução: um perfil rápido, mas necessário. In: **KAFKA, Franz. Essencial Franz Kafka**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 7-23.

CARONE, Modesto. **Lição de Kafka**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 143 p

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é uma literatura menor. In: **Kafka: por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 33-53.

SOUZA, Ricardo Timm de. **Kafka: a justiça, o veredicto, e a colônia penal, um ensaio**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

3 Referências teórico-críticas

ADORNO, Theodor. Anotações sobre Kafka. In: **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 1998. p. 239-270.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-76.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**. 2.ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**. São Paulo: Boitempo, 2006.

ANDRADE, Mário. Contos e contistas (13/09/1938). In: **O emparelhador de passarinho, de Mário de Andrade.** Edição de texto fiel e anotado. Vol. 1. Dissertação de mestrado de Marina Damasceno de Sá. (USP). São Paulo: USP, 2013. p. 44-53.

ARENDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo:** antisemitismo, imperialismo e totalitarismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém:** um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARENDT, Hannah. **A vida do espírito:** o pensar, o querer, o julgar. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

ASSIS, Machado. Instinto de nacionalidade. In: **Crítica Literária.** Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W.M Jackson inc., 1937. [s/p]

BAKHTIN, Mikhail. O problema do autor. In: **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 173-192.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua.** São Paulo: Brasiliense, 1998. p.58-78.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: **O conto brasileiro contemporâneo.** São Paulo: Cultrix, 2004. p. 7-22.

CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura:** Textos dos formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.

COMPAGNON, Antoine. **O autor.** In: O demônio da teoria: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001. p. 47-96.

CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de cronópio.** São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 147-164.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** Edições Loyola, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão. 37ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: **Ditos e escritos IV.** Estratégia, poder-saber. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 203-222.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GINZBURG, Carlo. Estranhamento: pré-história de um procedimento literário. In: **Olhos de madeira:** nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 15-41.

HANSEN, João Adolfo. A alegoria: estado da questão. In: **Alegoria:** construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Atual, 2006. p. 7-67.

JOLLES, Andre. **Formas simples:** legenda, saga, mito adivinha, ditado, caso memorável, conto, chiste. São Paulo: Cultrix, 1976.

KIRCHBERGER, Lida. In the Penal Colony or The Machinery of the Law. In: **Franz Kafka's Use of Law in Fiction:** A New Interpretation of In der Strafkolonie, Der Prozess, and Das Schloss. New York; Berne; Frankfurt am Main: Lang, 1986. p. 13-42.

LIMA, Luiz Costa. **Limites da voz:** Kafka. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. 205p.

LUDMER, Josefina. **O corpo do delito, um manual.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. 478p.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **A arte do conto:** sua história, seus gêneros, sua técnica e seus mestres. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972.

MAINIGUENEAU, Dominique. **Discurso literário.** São Paulo: Contexto, 2006. 325p.

NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 118p.

RIBEIRO, Léo Gilson. O mundo demoníaco de Kafka. In: **Cronistas do absurdo:** Kafka, Büchner, Brecht e Ionesco. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1964. p.11-34.

RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa: a tríplice mimese. In: **Tempo e narrativa,** v. I. Campinas: Papirus, 1994. p. 85-131.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo.** Lisboa: Presença, 1964.

SCHOLES, Robert & KELLOGG, Robert. **A natureza da narrativa.** São Paulo: McGraw-Hill, 1977

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** São Paulo: Perspectiva, 1975.

ZAFFARONI, Eugenio Raúl. **Em busca das penas perdidas.** Rio de Janeiro: Revan, 2010.

4 Obras gerais

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos de Estado.** Rio de Janeiro, Graal, 1983. p. 53-54.

KELSEN, Hans. **A justiça e o direito natural.** 2 ed. Coimbra: Arménio Amado, 1979.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano II:** um livro para espíritos livres. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zarathustra.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano:** um livro para espíritos livres. São Paulo: Companhia de Bolso, 2000.

SOUZA FILHO, Alípio de. **Mitos, medos e castigos:** notas sobre a pena de morte. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2001. p. 91.

5 Referências eletrônicas

BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/l9610.htm>. Acesso em: 20 jun. 2020.

KARAM, Henriete. Questões teóricas e metodológicas do direito na literatura: um percurso analítico-interpretativo a partir do conto Suje-se gordo!, de Machado de Assis. **Revista Direito GV**, [S.l.], v. 13, n. 3, p. 827-865, set-dez 2017. ISSN 2317-6172. Disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/revdireitogv/article/view/73327/70469>>. Acesso em 3 jan. 2020. <https://doi.org/10.1590/2317-6172201733>

POE, Edgar Allan. **Resenhas sobre Twice-Told Tales, de Nathaniel Hawthorne.** Bestiario, Porto Alegre, v.1, n.6, 2004. Disponível em <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3714997/mod_resource/content/3/Poe%20-%20Resenha%20de%20Hawthorne.pdf>. Acesso em 11 mai. 2020.

TRINDADE, André Karam. Kafka e os paradoxos do direito: da ficção à realidade. **Revista diálogos do Direito** - ISSN 2316-2112, [S.l.], v. 2, n. 2, p. 137 a 159, nov. 2012. ISSN 2316-2112. Disponível em <<http://ojs.cesuca.edu.br/index.php/dialogosdodireito/article/view/63>>. Acesso em: 3 jan. 2020. <https://doi.org/10.17793/rdd.v2i2.63>

TRINDADE, André Karam. BERNSTS, Luísa Giuliani. O estudo do direito e literatura no Brasil: surgimento, evolução e expansão. **Anamorphosis: Revista Internacional de Direito e Literatura**. 3. 225-257. Disponível em <<http://rdl.org.br/seer/index.php/anamps/article/view/326>>. Acesso em 14 dez. 2019. <https://doi.org/10.21119/anamps.31.225-257>