

TRADUÇÃO

O des-astre da tradução: Blanchot relido a partir de Kafka

Susana Kampff Lages^a

Resumo

O presente trabalho experimenta realizar a tradução de excertos selecionados de ensaios sobre os escritos ficcionais e diarísticos do escritor Franz Kafka, escritos ao longo de mais de vinte anos por Maurice Blanchot. Busca-se, com esse expediente experimental, expor a afinidade entre a visão aporética dos dois autores do processo de criação literária, sobretudo no que diz respeito à sua relação com a escrita e à importância do morrer como elemento de resignificação infinita.

Palavras-chave: Tradução; Maurice Blanchot; Franz Kafka; risco.

Recebido em: 15/01/2020.

Aceito em: 16/01/2020.

^a Susana Kampff Lages é professora de Língua e Literatura Alemã da Universidade Federal Fluminense. Bolsista CAPES PVEX Senior Processo no. 88881172273/2018-01. E-mail: susanaklages@hotmail.com.

O que Kafka nos dá, dom que não recebemos, é uma espécie de combate pela literatura para a literatura, combate do qual ao mesmo tempo a finalidade escapa e que é tão diferente daquilo que conhecemos sob esse nome ou sob outros nomes que o desconhecido mesmo não é suficiente para torná-lo sensível para nós, pois que ele nos é tão familiar quanto estrangeiro. «Bartleby o escrevente» pertence ao mesmo combate, naquilo que não é a simplicidade de uma recusa.

A escritura do desastre,
tradução de Eclair Antonio de Almeida
Filho

[L]’ensemble de l’œuvre est un fragment
Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka*

O presente trabalho apresenta uma tradução de caráter experimental de excertos selecionados de cada um dos ensaios escritos ao longo de mais de vinte anos (de 1943 a 1968) por Maurice Blanchot sobre a vida e a obra de Franz Kafka e, particularmente, a visceral e contraditória relação do autor de Praga com a escrita literária, expressa de modo cabal na inescrutabilidade de sentido de seus escritos póstumos. Os excertos escolhidos são aqueles que abrem e fecham cada um dos ensaios de Blanchot, o que configura uma intervenção radical em cada ensaio e em seu conjunto. Por meio da inserção de traços de separação entre abertura e fechamento, opera-se uma supressão produtiva que remete à configuração gráfica típica das anotações diarísticas de Kafka. Assim, por meio de tal decomposição e recomposição, pretende-se tornar evidente que a intimidade entre a escrita de Blanchot e a de Kafka se deve ao fato de a escrita do autor francês se constituir como conversão escritural de uma leitura que é, ao mesmo tempo, um exercício de tradução. Além disso, chama-se a atenção para o risco a que se expõem tanto escritores quanto tradutores, ao enfrentar o desafio da página em branco e assumir que as línguas podem estar implicadas *a mais de duas* em um texto, como já observou Jacques Derrida (2006, p. 19-20), em sua leitura do ensaio “A tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin. Aliás, cabe mencionar que esse pequeno texto de poucas páginas e enorme fortuna crítica também foi objeto de interesse e

da exercitação tradutória de Blanchot, como se lê no ensaio denominado “Traduire” publicado no livro *L’Amitié*, de 1971, ao qual remetemos aqui juntamente com sua respectiva tradução, feita por Eclair Antonio Almeida Filho (2013, p. 31-38). Ao final desse texto, cuja composição se vale do exercício de traduzir parafraseando trechos do conhecido ensaio benjaminiano, Blanchot relê a menção à tradução da *Antígone* de Sófocles como evidência do risco de silenciamento corrido por quem traduz, e afirma, à guisa de conclusão e com alguma ironia, na esteira do ensaio do autor alemão: “traduzir é, afinal de contas, loucura”. O que fica evidente nesse texto é que Blanchot confere destaque à atuação do poeta enquanto tradutor e ao papel do texto traduzido como objeto esteticamente configurado, claramente autoral e resultado de uma ousada atividade de experimentação com os limites da linguagem, ou da(s) língua(s), que funda a modernidade poética, como também assinalaria entre nós o poeta Haroldo de Campos (1975, p. 93-107) em seu ensaio “A palavra vermelha de Hölderlin”.

Como para Kafka, o problema da literatura para Blanchot está relacionado à singular capacidade da literatura de se colocar em cena, simultânea e ironicamente – como presença e ausência, sem qualquer reivindicação de autonomia absoluta. Ao contrário, afirma, a um só tempo, sua radical alteridade constitutiva e ambígua singularidade, na esteira dos primeiros românticos alemães, seus precursores no exercício de torsões interpretativas, desencadeadas pelo uso da forma do fragmento – uma forma, ao mesmo tempo, una e cindida, caracterizada simultaneamente por sua existência única e sua inevitável dispersão e disseminação: poeira de pólen. De modo análogo ao da escrita da tradução, a escrita fragmentária opera sob o regime da suspensão, movimento duplo que conserva, retém e, simultaneamente, apaga, faz desaparecer tanto o escrito, quanto suas referências e referentes.

A singularidade do lugar ocupado pelos escritos de Franz Kafka no conjunto dos escritos de Blanchot está em seu caráter insistentemente dúplice e móvel: a maior parte dos comentários, reunidos no livro exclusivamente dedicado ao autor praguense, fora publicada anteriormente em diversas sedes, sobretudo, em outras antologias de ensaios, tais como: *O livro por vir*, *A parte do fogo*, *O espaço literário*, como referem os organizadores do primeiro volume da edição dos cadernos de

Blanchot¹, Éric Hoppenot, Arthur Cools e Vivian Liska (2019, p. 12-13). Eles também referem as primeiríssimas menções ao autor praguense em crônicas publicadas no *Journal des Débats* entre 1941 e 1944, com a subsequente publicação dos ensaios mais longos entre os anos 1940 e 1960. Possivelmente, a decisão posterior de reunir boa parte dos comentários aos textos de Kafka num livro único (o volume intitulado *De Kafka a Kafka* data de 1981) atende a duas exigências do autor: evidenciar a relevância dos escritos kafkianos em seus textos e para seu próprio pensamento, bem como, de modo sutil, por meio do particular deslocamento que a reedição opera, despertar no leitor a consciência de que o rearranjo dos textos em si mesmo tem o poder de transformá-los e, por conseguinte, de alterar, de modo indelével, leitura e interpretação.

Graças à recente publicação dos cadernos de notas blanchotianos, podemos acompanhar, bastante de perto, a construção de algumas facetas cruciais de seu pensamento, tal como, a construção do complexo conceito do “neutro” e sua articulação com as noções de *voz narrativa* e *voz narradora* que se dá por meio de um trabalho persistente e sistemático de tradução de passagens dos *Diários* de Kafka, de parte de sua epistolografia e de outros textos de caráter diarístico, nas edições publicadas pelo amigo e executor testamentário, Max Brod, bem como de depoimentos biográficos, em especial, os de autoria do amigo. Entretanto, para leitores do século XXI que tenham tido contato com as sucessivas edições da obra kafkiana, a contar da primeira edição, aquela sobre a qual Blanchot trabalhou, há, nos seus comentários sobre os escritos de Kafka, uma impressionante antecipação de problemáticas estéticas e hermenêuticas que têm sido retomadas – certamente sob novas perspectivas – em reflexões mais recentes por parte da respectiva fortuna crítica. Realizada por Brod, em circunstâncias precárias, nos anos em torno da Segunda Guerra Mundial, no exílio, e apresentando defeitos de ordem diversa, a primeira edição das obras de Kafka foi sucedida pela *Edição Crítica* organizada nos anos de 1980 por Malcolm Pasley e uma equipe de eminentes especialistas, que por sua vez foi seguida de uma nova e ousada empresa editorial, a edição genética fac-similar, a assim-chamada *Edição Histórico-Crítica*, em curso desde meados dos anos 1990, aos cuidados dos especialistas em estudos da edição e do manuscrito Roland Reuß e Peter

¹ Agradeço à colega Ângela Maria Dias pelo recente encaminhamento a mim desta obra fundamental para o estudo da recepção de Kafka na Europa e, em especial, na França. Aproveito para agradecer também à organizadora deste número, Paula Glenadel, pela cuidadosa revisão dos textos traduzidos.

Staengele. No entanto, apesar da caudalosa fortuna crítica, o comentário de Blanchot sobre os textos de Kafka nada perdeu em atualidade, mesmo tendo em vista certos influxos datados advindos da leitura surrealista e existencialista de seu tempo, a qual soube submeter aos exercícios de escrita voltados à construção de seu próprio pensamento.

Nesse sentido, para efeito deste exercício de tradução, assumimos, como ponto de partida, as aporias que o estatuto fundamentalmente póstumo da obra kafkiana e o ambíguo último desejo de seu autor colocam. Ou seja, consideramos aquelas questões que interrogam a escrita de Kafka tendo em vista o seu permanente confronto com a literatura, com seu estatuto de escritor e com a condição fundamental de sua existência: a morte. Como instância constitutiva de textualidade e autoria, a morte é chamada a fazer valer seu direito, sublinhada precisamente pela condição póstuma do conjunto dos textos do escritor tcheco, inscrita na sua circunstância de se encontrarem permanentemente ligados à sua condição de manuscritos, em seu lugar instável no grande arquivo constituído pela posteridade. No tempo da posteridade de Kafka – que é o nosso –, diferentes instituições da memória cultural têm rivalizado sobre a posse do legado: os manuscritos dos textos não publicados em vida encontram-se, em sua maioria, na *Biblioteca Bodleiana* em Oxford; há, contudo, também manuscritos no *Arquivo Literário Alemão de Marbach* e, mais recentemente, depois de uma longa, intrincada, e certamente também traumática (e kafkiana) disputa judicial entre, de um lado, Eva Hoffe, uma das filhas da herdeira do legado de Max Brod, que tinha o apoio do arquivo alemão, e, de outro, a BNI (Biblioteca Nacional de Israel), uma longa disputa que se pode acompanhar, com abundância de detalhes, pela descrição feita por Benjamin Balint (2018), em livro recentemente publicado. Encontram-se manuscritos também nessa biblioteca israelense, preservados graças àquela “fidelidade contra Kafka” referida por Walter Benjamin (1991, p. 468) para designar a desobediência de Brod em face do alegado (e extremamente ambíguo) desejo de Kafka de que seus manuscritos fossem destruídos.

A literatura como conversa e movimento infinitos, lugar da errância (e do erro!) e da crise permanentes, como fonte de questões irrespondidas e irrespondíveis, constitui-se para

Blanchot num constante jogo em que paradoxos fazem frente às platitudes e certezas da comunicação cotidiana, eivada de clichês aparentemente apaziguadores, mas de fato estéreis, vazios. Entre as formas aptas a dar conta desse movimento incessante em busca de uma outra espécie de vazio, de lacunas capazes de produzir sentidos, estão certas formas literárias privilegiadas: a forma do fragmento, a forma da tradução, e a forma do livro com suas potenciais transformações. Em vista disso, ensaiamos aqui inverter a ordem do comentário: ler Blanchot a partir de Kafka, ou melhor, ler a leitura de Kafka feita por Blanchot, partindo de nossa própria visão a respeito dos textos de Kafka e do fato de que ela se caracteriza pelo respeito para com os textos em sua condição de manuscritos não publicados em vida pelo autor e pela infinita abertura interpretativa que essa circunstância acarreta.

Ce que Kafka nous donne, don que nous ne recevons pas, c'est une sorte de combat par la littérature pour la littérature, combat dont en même temps la finalité échappe et qui est si différent de ce que nous connaissons sous ce nom ou sous d'autres noms que l'inconnu même ne suffit pas à nous le rendre sensible, puisqu'il nous est aussi familier qu'étranger...

L'Écriture du désastre

A L I T E R A T U R A E O D I R E I T O À M O R T E

Podemos seguramente escrever sem nos perguntar por que escrevemos. Teria o escritor que contempla sua pena traçar as letras o direito de erguê-la e dizer: Para! O que sabes sobre ti mesma? Em vista do que avanças? Por que não vês que tua tinta não deixa rastros, que continua avançando livremente, mas no vazio, que, se não encontras obstáculos, é porque jamais deixaste o ponto de partida? E, no entanto, escreves: escreves sem descanso, descobrindo-me aquilo que eu te dito e revelando-me o que sei; ao ler, os outros te enriquecem com aquilo que te tomam, e te dão o que lhes ensinas. Agora, o que não fizeste, está feito; o que não escreveste, está escrito: estás condenada ao indelével.

No duplo sentido inicial que está no fundo de toda palavra como uma condenação ainda ignorada e uma felicidade ainda invisível, a literatura encontra sua origem, pois ela é a forma que escolheu para se manifestar por trás do sentido e do valor das palavras, e a pergunta que ele faz é a pergunta que faz a literatura.

A LEITURA DE KAFKA

Talvez Kafka tivesse desejado destruir sua obra porque ela lhe parecia condenada a ampliar o mal-entendido universal. Quando se observa a desordem na qual essa obra nos foi deixada, aquilo que nos fazem conhecer sobre ela, aquilo que dela nos é dissimulado, a luz parcial que se lança sobre este ou aquele fragmento, a dispersão de textos eles mesmos inacabados e que dividimos sempre mais, que reduzimos a pó, como se se tratasse de relíquias cuja virtude fosse indivisível, quando se vê essa obra bastante silenciosa impregnada pela tagarelice dos comentários, esses livros impubescíveis, convertidos na matéria de publicações infinitas, essa criação intemporal transformada em uma glosa da história, chega-se à questão de se o próprio Kafka teria previsto semelhante desastre no interior de semelhante triunfo. Seu desejo talvez tivesse sido o de desaparecer, discretamente, como um enigma que quer escapar ao olhar. Mas essa discrição o expôs ao público, esse segredo o tornou glorioso. Agora, o enigma se exhibe em toda a parte, ele é sua grande luz, ele é sua própria encenação. Que fazer?

“A morte está diante de nós, como um quadro da batalha de Alexandre na parede da sala de aula. O que importa para nós é obscurecer ou até apagar, ainda nesta vida, essa imagem com os nossos atos”. A obra de Kafka é esse quadro que é a morte e é também o ato de o tornar obscuro e de apagá-lo. Mas, como a morte, ela não pôde obscurecer-se, e, pelo contrário, ela brilha admiravelmente graças a esse esforço que em vão fez para se apagar. É por isso que nós só a compreendemos

quando a traímos, e nossa leitura gira ansiosamente em torno a um mal-entendido.

KAFKA E A LITERATURA

“Não sou nada além de literatura e não posso nem quero ser nada além disso”. Em seu *Diário*, nas cartas, em todas as épocas de sua vida, Kafka se considerou um literato e teve orgulho de reivindicar esse título que hoje em dia a maior parte das pessoas despreza. Para muitos de seus comentadores, admirar Kafka é, desde logo, situá-lo fora de sua condição de escritor. Ele soube dar à obra literária um sentido religioso, diz Jean Starobinski. É na categoria da santidade, e não na de literatura, que é preciso categorizar sua vida e sua obra, diz Max Brod. Ele não precisou apenas criar uma obra, diz Pierre Klossowski, mas se desincumbir de uma mensagem. Mas Kafka diz: “Minha situação me é insuportável, porque ela contradiz meu único desejo e minha única vocação, a literatura.” – “Tudo o que não é literatura me entedia” – “Odeio tudo o que não está ligado à literatura” – “Minha chance de poder utilizar minhas competências e cada possibilidade de uma maneira qualquer está inteiramente dentro do domínio literário.”

Do exterior e do interior, a literatura é cúmplice daquilo que a ameaça, e essa ameaça é afinal também cúmplice da literatura. E ela não pode senão contestar a si mesma, mas essa contestação a transforma naquilo que ela mesma é. Ela se sacrifica, e esse sacrifício, longe de fazê-la desaparecer, a enriquece com novos poderes. Como destruir, uma vez que a destruição é o mesmo que o que ela destrói, ou então, como a magia viva de que fala Kafka, uma vez que é destruição que não destrói, mas que constrói? Esse conflito se acrescenta a todos aqueles que pudemos entrever ao longo dessas páginas. Escrever é engajar-se, mas escrever é também liberar-se, engajar-se sob o modo da irresponsabilidade. Escrever é colocar em questão sua existência, o mundo dos valores e, em certa medida, condenar o bem; mas escrever é sempre procurar escrever bem, procurar o bem. E depois, escrever

é assumir a impossibilidade de escrever, é, como o céu, estar mudo, “só ser eco para quem é mudo”; mas escrever é nomear o silêncio, é escrever impedindo-se de escrever. A arte se parece com o templo de que nos falam os “Aforismos”: jamais uma construção foi edificada tão facilmente, mas em cada pedra se encontra gravada uma inscrição sacrílega, gravada tão profundamente que o sacrilégio durará muito mais tempo, irá se tornar mais sagrado que o próprio templo. Assim, a arte é o lugar da inquietude e da complacência, da insatisfação e da segurança. Ela possui um nome: destruição de si mesma, desagregação infinita e um outro nome: felicidade e eternidade.

KAFKA E A EXIGÊNCIA DA OBRA

Alguém começa a escrever, determinado pelo desespero. Mas o desespero não pode *determinar* nada, “ele ultrapassou sempre e de imediato a sua meta”, como anota nos *Diários*, em 1910. E, do mesmo modo, escrever só poderia originar-se no “verdadeiro” desespero, aquele que não convida a nada e desvia de tudo, e primeiramente retira a pena de quem escreve. Isso significa que os dois movimentos nada têm em comum exceto sua própria indeterminação, não possuem, portanto, nada em comum senão o modo interrogativo, o único pelo qual eles podem ser apreendidos. Ninguém pode dizer a si mesmo: “Eu estou desesperado”, mas: “Estás desesperado?” e ninguém pode afirmar: “Eu escrevo”, mas somente “Escreves?” Sim? Escreverias?”

O que as anotações diarísticas nos fazem pressentir é que há primeiramente uma tendência a transmitir a exigência religiosa pela exigência literária, depois, sobretudo mais para o final, uma tendência a transmitir sua experiência literária por sua experiência religiosa, a confundi-las de um modo bastante nebuloso, passando do deserto da fé à fé no interior de um mundo que não é mais o deserto, mas um outro mundo onde a liberdade lhe será restituída. “Será que agora habito um outro mundo? Será que ousa dizê-lo?” (30 de janeiro de 1922). Na página mencionada, Kafka lembra que a seu ver os homens não possuem outra escolha senão esta: ou buscar a

Terra Prometida em Canaã, ou buscá-la neste outro mundo que é o deserto, “pois, acrescenta ele, não há um terceiro mundo para os homens”. Por certo, não o há, mas talvez seja preciso dizer mais, talvez seja preciso dizer que o artista, esse homem que Kafka também queria ser, preocupado com sua arte e em busca de sua origem, o “poeta” é aquele para quem não existe de fato um único mundo, pois para ele não existe nada além do fora, o escoar do eterno fora.

A MORTE CONTENTE

Em uma nota de seu *Diário*, Kafka faz uma observação sobre a qual podemos refletir: “Voltando para casa, disse a Max que, se os sofrimentos não fossem por demais intensos, eu estaria muito contente em meu leito de morte. Esqueci de acrescentar, e mais tarde eu o omiti de propósito, que o que eu escrevi de melhor se funda nesta capacidade de poder morrer contente. Em todas essas boas passagens, fortemente convincentes, trata-se sempre de alguém que morre e considera árduo morrer e vê nisso uma injustiça; tudo isso, ao menos a meu ver, é muito comovente para o leitor. Mas, para mim que acredito poder estar contente em meu leito de morte, tais descrições são secretamente um jogo, eu me alegro de morrer no moribundo, eu utilizo, portanto, de modo calculado a atenção do leitor, que foi assim recolhida para a morte, mantenho uma clareza mental muito maior do que aquele que suponho irá se lamentar no leito de morte, meu lamento é assim, tanto perfeito quanto possível, ele não se interrompe de maneira abrupta como um lamento real, mas ele segue seu curso, belo e puro...”. Essa reflexão data de dezembro de 1914. Não é certo que ela expresse um ponto de vista que Kafka admitirá mais tarde; ela é, aliás, o que ele cala, como se pressentisse seu lado impertinente. Mas justo por causa de sua leveza provocante, ela é tão reveladora. Toda a passagem pode ser resumida da seguinte forma: não se pode escrever se não se permanece senhor de si mesmo diante da morte, se não se tiver estabelecido com ela relações de soberania. Se ela for aquilo diante do que perdemos continência, aquilo que não podemos conter, ela retira as palavras de baixo da pena, ela corta a palavra: o escritor não escreve mais, ele grita, um grito estranho, confuso, que ninguém ouve ou que não impressiona

ninguém. Kafka sente aqui profundamente que a arte é relação com a morte. Por que a morte? Porque ela é o extremo. Quem dela dispõe, dispõe extremamente de si, está ligado a tudo o que pode, que é integralmente poder. A arte é senhora do momento supremo, suprema senhora.

Ligados a uma transformação da arte, na qual ela ainda não se encontra presente a si mesma, mas em que o homem que se acredita senhor da arte quer se tornar presente, ser aquele que cria, ser, ao criar, aquele que escapa, ainda que pouco, à destruição, eis o que esses sonhos fortíssimos possuem de impressionante: eles mostram os “criadores” envolvidos em uma relação profunda com a morte, e essa relação, apesar das aparências, é também a que persegue Kafka. Uns e outros querem que a morte seja possível, este, para agarrá-la, os outros, para mantê-la à distância. As diferenças são negligenciáveis, elas se inscrevem dentro de um mesmo horizonte que é o de estabelecer com a morte uma relação de liberdade.

K A F K A E B R O D

Max Brod reconheceu que havia, na glória de Kafka, algo de pouco tranquilizador que fazia com que lamentasse ter ajudado a criá-la. “Ao ver como a humanidade rejeita o saudável dom contido nos escritos de Kafka, por vezes sofro por ter arrancado essa obra da obscuridade da destruição na qual seu autor havia desejado vê-la cair. Não teria Kafka pressentido o abuso a que sua obra poderia ter sido exposta, e teria sido por isso que ele não quis autorizar sua publicação?” Talvez seja um pouco tarde para fazer essa pergunta. Os anos póstumos fizeram seu trabalho. Brod esteve às voltas, não com o discreto renome que ele poderia ter desejado, - mas, desde a origem, ele não o desejou estrondoso? Não sofreu quando Franz Werfel, ao ler os primeiros escritos de seu amigo comum, disse: “Fora da região de Tetschen-Bodenbach, ninguém compreenderá Kafka”? Não reconheceu uma parte de si mesmo na glória da qual se queixava? Não era ela também feita à sua medida, à sua imagem, nada próxima da atitude reservada de Kafka, mas próxima da prontidão para agir de Brod, próxima de

seu otimismo honesto, de sua certeza decidida? Talvez teria sido preciso que Brod estivesse ao lado de Kafka para que este superasse o desconforto que lhe impedia de escrever. O romance que escreveram em colaboração é um signo desse destino solidário: colaboração da qual Kafka fala com constrangimento, que o envolve, em cada frase, em concessões com as quais ele sofre, diz ele, até as profundezas de seu ser. Essa colaboração cessa quase que de imediato, mas ela se renova após a morte de Kafka, mais estreita do que jamais havia sido, também mais pesada para o amigo vivo que, com uma fé extraordinária, se dedicou a trazer a lume uma obra que, sem ele, estaria votada à destruição. Seria injusto – e frívolo – dizer que há, em cada escritor, um Brod e um Kafka e que nós só escrevemos na medida em que fazemos jus à parte ativa de nós mesmos, ou que só nos tornamos famosos, se, a certo ponto, nos entregamos inteiramente à devoção ilimitada do amigo. A injustiça consistiria em reservar a Kafka todo o mérito da pureza literária – hesitação diante da escrita, recusa a publicar, decisão de destruir a obra – e colocar sobre o poderoso duplo, o amigo, a carga de todas as responsabilidades que estão ligadas à gestão terrestre de uma obra por demais gloriosa. Kafka morto é intimamente responsável por uma sobrevivência cujo instigador obstinado foi Brod. Senão, por que Kafka o teria nomeado seu executor testamentário? Se ele tivesse desejado fazer sua obra desaparecer, por que não a destruiu? Por que a lia para os amigos? Por que entregou a Felice Bauer, a Milena muitos de seus manuscritos, provavelmente não por vaidade literária, mas para se mostrar em suas regiões de sombra e seu destino desprovido de luz?

Mas, ao mesmo tempo, essa lassidão, secreta, aliás, que ele não expõe, que ao contrário dissimula graças ao dom da discrição que possui, não será ela tanto o signo de sua condenação, a inclinação para a salvação, a aproximação à perfeição do silêncio, a inclinação doce e insensível para o sono profundo, símbolo da unidade? É no momento em que está esgotado, que ele, junto com o secretário benevolente, entabula aquela conversa durante a qual parece que conseguiria alcançar sua meta. Isso acontece à noite, como todas as audiências

que vêm daquele lugar. É preciso que haja a noite, a noite enganadora, a noite que ampara, na qual os dons misteriosos são envolvidos no esquecimento. Como as coisas ocorrem, pois, nesse caso? Será em função do esgotamento do cansaço que ele perde a ocasião maravilhosa? Ou será em função do consolo e da graça do sono que ele pode se aproximar dela? Um e outro, sem dúvida. Ele dorme, mas não tão profundamente, ainda não é o sono puro, verdadeiro. É preciso dormir. “*O sono é o que há de mais inocente e o homem que não tem sono, o mais culpado*”. É preciso dormir, como é preciso morrer, não dessa morte inacabada e irreal com a qual nos contentamos em nossa lassidão quotidiana, mas de uma outra morte, desconhecida, invisível, inominada e de resto inacessível, aonde talvez K., não obstante, chegue, embora não dentro dos limites do livro: no silêncio da ausência de livro que, graças a uma punição suplementar, a peça de Brod veio infelizmente perturbar.

O FRACASSO DE MILENA

Milena era uma moça sensível e inteligente que seus amigos compararam a Mathilde de la Mole ou à Sanseverina. Ela provinha de uma antiga família de Praga e, por seu amor à vida, pela liberdade de suas preferências, pela soberania veemente de que dava provas indo até o fim em suas paixões, sem temor e sem escrúpulos, sendo, no entanto, uma amiga infinitamente devotada e generosa, despendendo sem cálculo tudo o que possuía e tudo o que era, ela parecia sair, com efeito, de uma dessas crônicas italianas às quais Stendhal tomou emprestadas algumas de suas grandes figuras femininas. Ela era também muito culta, tinha talento de escritora e havia traduzido para o tcheco algumas narrativas de Kafka, o qual, por essa razão, em 1920, foi a seu encontro. Ele se ligou a ela por laços de amizade, os quais em breve se tornariam um sentimento apaixonado e aquele sentimento, inicialmente feliz, acabaria por esvair-se em tormentos e desespero. Parece que esse episódio foi algo único em sua vida. Foi a única vez que ele encontrou a paixão em seu aspecto arrebatador e com suas tempestades, sua potência de tormenta. O noivado duas vezes contraído com Felice Bauer, a berlinense, talvez tenha tido maior importância, pois a pessoa extremamente jovem que ele era à época tomou consciência da intensidade de suas

contradições, de sua vocação solitária, de seu desejo de escapar da solidão pelo casamento e, pelo casamento e pelos deveres da comunidade, assegurar também sua salvação espiritual. Porém, ele mesmo fixou os limites de seus sentimentos, anotando em seu diário: “Fora das cartas, jamais experimentei com F. a doçura de uma relação com a mulher amada, como aconteceu em Zuckmantel ou em Riva [del Garda], somente uma admiração ilimitada, submissão, compaixão, desespero e um desprezo por mim mesmo”. (24 de janeiro de 1915). Em 1920, ele celebra um terceiro noivado com uma jovem praguense à qual parecia pouco ligado e que ele abandona de modo bastante rude, para agradar a Milena. Mais tarde, como sabemos, ele encontrará Dora Dymant, que viverá com ele até o final: uma união sem dúvida privilegiada, mas quando a morte já o havia alcançado.

Pode ter sido assim, de fato. Mas, admitindo que tenhamos razão em desejar recuperar no livro um reflexo dos verdadeiros sentimentos de Kafka, é preciso levar a leitura mais além e não se limitar a uma análise das relações desse ou daquele personagem. É a obra inteira, em sua realidade compacta, que deve nos falar da força atormentadora, obscura, emocionante que atravessou a história real. Então tudo mudaria, talvez, e não é mais somente a tristeza de relações infelizes que se deve atribuir ao relacionamento de Kafka, mas também o radiante mistério do *Castelo* e, mais ainda, a paixão desmedida de uma busca jamais satisfeita, jamais extinta, que, mesmo onde todas as forças falham, ainda se esforça, jamais renuncia. Podemos dizer, portanto, que *O Castelo* é por certo o livro de uma extraordinária paixão e que nessa paixão (que falta ao *Processo*) se expressa o elã que levou aquele jovem, à sua própria revelia, a ir de Merano até a jovem de Viena. Grande paixão, paixão que fracassa, mas fracassa porque não pode atingir sua meta a não ser a superando, Kafka, que fala sem cessar de sua fraqueza, também estava consciente dessa força terrível, capaz de tudo, que podia se apossar dele. Ele diz a Milena: “Eu, que sobre o grande tabuleiro ainda nem sou nada além de um peão de peão (e disso estou bem longe), agora, contra todas as regras e com o risco de melar o jogo, eu

gostaria também de ocupar o lugar da rainha – eu, o peão do peão, ou seja, uma peça que não existe e que portanto não pode participar do jogo – e, além disso, ao mesmo tempo, eu talvez também queira ocupar o lugar do rei ou até mesmo de todo o tabuleiro, ao ponto tal que, se eu realmente o desejasse, seria preciso que isso acontecesse por outros meios mais inumanos.” Esta é, pois, a paixão de Kafka, essa força prodigiosa que o anima quando se dirige a Milena (mas demasiado forte para não se dirigir infinitamente para além), e esta é igualmente, por certo, a fria paixão de K., ele também, peão de peão, uma peça que não existe, que perturba todas as regras, que está fora do jogo e, no entanto, quer jogar e que, se ela quisesse realmente, poderia superar todas as metas de um modo bem diferente do humano, mas, por causa dessa mesma vontade que constitui desmedida, impaciência, ignorância infinitas, ele nada pode atingir, ele nada pode.

A VOZ NARRATIVA (o “ele”, o neutro)

Eu escrevo (eu pronuncio) esta frase: “As forças da vida não bastam senão até um certo ponto”. Ao pronunciá-la, eu penso em algo muito simples: na experiência de cansaço que nos dá a todo momento o sentimento da limitação da vida; damos alguns passos na rua, uns oito ou nove, e depois caímos no chão. O limite que o cansaço indica limita a vida. O sentido da vida é, por sua vez, limitado por esse limite: sentido limitado de uma vida limitada. Mas produz-se uma inversão que podemos desvelar de diversas maneiras. A linguagem modifica a situação. A frase que pronuncio tende a atrair, para o interior mesmo da vida, aquele limite que não deveria marcá-la senão do exterior. A vida é dita limitada. O limite não desaparece, mas recebe da linguagem o sentido, talvez sem limites, que ele pretende limitar: ao afirmá-lo, o sentido do limite contradiz a limitação do sentido ou ao menos a desloca; mas assim o saber do limite entendido como limitação do sentido corre o risco de se perder. Portanto, como falar desse limite (dizer o seu sentido), sem que o sentido o i-limite? Aqui, precisaríamos entrar num outro tipo de linguagem e, no entretempo, nos dar conta de que a frase: “As forças da vida...” não é, como tal, absolutamente possível.

Tácita, ela atrai a linguagem obliquamente, indiretamente e, sob essa atração da palavra oblíqua, ela faz falar o neutro. O que isso indica? A voz narrativa é portadora do neutro. Ela o traz na medida em que: 1) falar no neutro é falar à distância, guardando essa distância, sem *mediação* nem *comunidade*, e mesmo experimentando o distanciamento infinito da distância, sua i-reciprocidade, sua ir-retitude ou sua dissimetria, pois a distância maior na qual reina a dissimetria, sem que um ou outro desses termos seja privilegiado, é precisamente o neutro (não se pode neutralizar o neutro); 2) a palavra neutra não revela nem oculta. Isso não quer dizer que ela não signifique nada (pretendendo abdicar do sentido sob a espécie do não-sentido), isso quer dizer que ela não significa da mesma maneira que o visível-invisível significa, mas que ela abre na linguagem um poder outro, estranho ao poder de esclarecer (ou de obscurecer), de compreender (ou de se equivocar). Ela não significa sob o modo ótico; ela permanece fora da referência luz-sombra que parece ser a referência última de todo conhecimento e comunicação a ponto de nos fazer esquecer que ela só tem o valor de uma metáfora venerável, isto é, inveterada; 3) a exigência do neutro tende a suspender a estrutura atributiva da linguagem, aquela relação com o ser, implícita ou explícita, que, em nossas línguas, está posta de imediato quando algo é dito. Muitas vezes foi observado – por filósofos, linguistas, comentadores de política – que nada que não tenha sido previamente posto poderia ser negado. Em outros termos, toda linguagem começa por enunciar e, ao enunciar, afirma. Mas poderia ser que narrar (escrever) seja atrair a linguagem para uma possibilidade de dizer que diria o ser sem dizer e também sem negá-lo – ou ainda, mais claramente, demasiado claramente, estabelecer o centro de gravidade da palavra em outro lugar, lá onde falar não seria afirmar o ser nem tampouco ter necessidade da negação para suspender a obra do ser, aquela que comumente se realiza em toda forma de expressão. A voz narrativa é, do ponto de vista dessa relação, a mais crítica que pudesse, incompreendida, fazer compreender. Daí nossa tendência de, ao escutar, confundi-la com a voz oblíqua da infelicidade ou a voz oblíqua da loucura.

A PONTE DE MADEIRA (a repetição, o neutro)

Se toda narrativa, sob a citação do neutro, é já um lugar extravagante, compreendemos por que o *Dom Quixote*, de maneira tão visível, abre a era tormentosa que será a nossa, não porque ele libere uma espécie diferente de bizarrice, mas porque, confiando, de modo ingênuo, única e exclusivamente no movimento de narrar, ele se abandona à “extravagância” e, ao mesmo tempo, coloca à prova (denuncia) aquilo que, a partir dele, mas talvez por pouco tempo ainda, chamamos literatura. Qual é a loucura do Cavaleiro andante? A nossa, aquela de todos. Ele leu muito e acredita no que leu. Decide, por um espírito de justa coerência, fiel a suas convicções (é muito evidentemente um homem de compromisso), abandonando sua biblioteca, viver rigorosamente ao modo dos livros, para aprender se o mundo corresponde ao encantamento literário. Temos, assim, e provavelmente pela primeira vez, uma obra criativa que, deliberadamente, se oferece como imitação. Por mais que o herói que está ao centro da obra se apresente como um personagem de ação, capaz de realizar proezas como seus pares, o que ele faz é desde logo uma reflexão, e, da mesma forma, ele mesmo nada pode ser senão um duplo, e o texto no qual são contadas suas aventuras não é um livro, mas uma referência a outros livros.

*

- “Por que esse nome?
- É mesmo um nome?
- Seria uma figura?
- Então uma figura que não figura nada senão esse nome.
- E por que não podem um só falante, uma só palavra conseguir, apesar das aparências, nomeá-la? É preciso ser ao menos em dois para dizê-lo.
- Eu sei. É preciso que sejamos dois.
- Mas por que dois? Por que duas palavras para dizer uma mesma coisa?
- Porque aquele que a diz é sempre o outro.”

A ÚLTIMA PALAVRA

Por elas comporem o último volume das *Obras Completas*, as “Cartas”, quando de sua publicação na edição alemã (em 1958), pareciam constituir a última palavra de Kafka. Estávamos prontos a esperar desses últimos escritos a revelação final que, como no dia do Juízo Final, daria forma ao enigma. Daí nossa leitura ingenuamente ansiosa, infantilmente desapontada. É que não há Juízo Final, como também não há fim. A estranheza dessas publicações póstumas está no fato de serem inesgotáveis.

Podemos interpretar este silêncio. Será que Kafka se recusa a falar de si porque seu destino está demasiado próximo do destino de um outro ser de quem não consente falar? Será que doravante ele deseja reservar a ele o seu segredo? Ou, então, com uma coerência mais poderosa do que até então, terá se mantido encerrado em sua solidão, tornando-se, mesmo para si próprio, aquele “*homem que foge para dentro de si, encerrado em si com as fechaduras estrangeiras*”, como diz a Klopstock em 1922? Será que ele realmente desconfia das palavras escritas e dessa maneira fantasmática de comunicar que desgasta a verdade, confiando-a a mensageiros mentirosos e infiéis? Esse último ponto, mesmo que não explique tudo, é correto. Mesmo ao tratar de seus escritos literários, ele observou que a ficção delineia seu caminho em relação à realidade. Assim, na narrativa do *Médico rural*, ao descrever uma estranha ferida que sangra, ele vê a antecipação de suas hemoptises, as quais iriam se produzir logo depois. Coincidência ainda mais impressionante é que, quando, em março de 1924, a fase terminal da doença se anuncia com uma perda de voz, ele havia acabado de finalizar a narrativa *Josefina*, na qual se fala daquela camundonga cantora que acredita ser dotada de um excepcional dom de piar e assobiar, porque ela não é mais capaz de usar os meios de expressão usuais no seu povo. Kafka diz então a Klopstock: “Creio que realizei em boa hora minha pesquisa sobre pios animais”. Como não evocar aqui sua observação sobre a angustiante descoberta do escritor, ao se ver, no último momento, tomado ao pé da letra pela realidade?

“O que fingi vai acontecer realmente.” Terá sido assim para ele? Chegando o jogo da palavra, visível e dolorosamente, ao fim, terá ele se recusado a falar ainda sobre isso, dirigindo toda sua atenção para acolher no silêncio a aproximação silenciosa do evento? Contudo, essa desconfiança em relação às palavras não o impede de prosseguir até o fim a sua tarefa de escrita. Ao contrário, não podendo mais falar, só lhe foi possível escrever, e raramente uma agonia como a sua foi escrita. Como se a morte, com esse humor que lhe é próprio, quisesse assim adverti-lo de que ela se preparava para transformá-lo inteiramente em escritor – *“alguma coisa que não existe mais.”*

U L T I M Í S S I M A P A L A V R A

Ao comentar certa feita as cartas de Kafka que acabavam de ser publicadas em sua versão original, eu dizia que, como o caráter das publicações póstumas determina seu destino de serem inesgotáveis, às *Obras Completas* sempre viria a faltar um ulterior volume: por quê? Primeiramente, por razões de fato. Faziam então falta as cartas a sua noiva, Felice Bauer, cartas essas cuja edição uma negociação difícil havia momentaneamente descartado. Faziam falta também e, sem dúvida, fariam falta por mais tempo, para não dizer para sempre, informações capazes de esclarecer melhor o encontro com Dora Dymant, pelo qual sua vida teve um fecho. (Entendo aqui não os testemunhos de pessoas externas, que ainda podem ser reunidos, mas a visão de Kafka, sua palavra, as notas de seu diário).

No entanto, ele também disse: o mais verossímil seria: *eterno combate*; ou seja, impossibilidade de terminá-lo. Quando, um ano mais tarde, ele encontra na Pensão Stüdl, em Schelesen, Julie Wohryzeck, com quem, na temporada seguinte, ele irá se relacionar em condições de extrema miséria física e moral, em um novo noivado, que rapidamente também se desfaz; quando, quase na mesma data, abandonando-se à paixão por Milena e à paixão dela por ele, ele desejou levá-la a desfazer seu casamento com a perspectiva de uma união muito incerta; quando, enfim, com Dora Dymant ele chegará a solicitar aos

próprios céus, por meio da intervenção de um rabino muito respeitado (Gerer Rebbe, amigo do pai da moça), a autorização para um casamento e para o qual ele receberá, com um menear de cabeça indicativo de uma negativa absoluta, uma recusa silenciosa, resposta última e de certa forma consagrada (desse modo, ainda assim uma resposta que indicava, ainda que negativamente, sob a forma de uma recusa, uma espécie de reconhecimento das alturas), é sempre à mesma ruptura que ele se expõe, experimentando a cada vez, até o limite, como a impossibilidade de romper ou, mais profundamente, como a exigência da exclusão, a qual, tendo sempre já sido pronunciada, tem sempre a necessidade de ser solicitada de novo, repetida e, pela repetição, apagada, a fim de, ao se perpetuar, se reproduzir na impotência infinita, e sempre nova, de sua falta. Terá sido, pois, o mundo ou a vida com que ele queria se reconciliar por meio de tais tentativas de casamento de que ele faz de tudo para eliminar previamente o caráter real? É muito mais com a lei que ele persegue o jogo trágico (provocação e interrogação), a lei da qual sua obstinação – doce, quer dizer intratável – aguarda um pronunciamento, não para o autorizar nem mesmo para o atingir, mas designando-se como indeterminável, de modo tal que ele possa pressentir por que escrever – esse movimento do qual ele esperou uma espécie de salvação – o colocou, desde sempre e como que para sempre, *fora* da lei ou, mais precisamente, o conduziu a ocupar esse espaço do *fora*, exterioridade radical (aórgica), em relação à qual ele não pode saber – exceto escrevendo e escrevendo até chegar à não escritura, se, exterior à lei, ela indica o seu limite ou se indica a si mesma nesse limite ou ainda, provocação das provocações, se denuncia como perturbadora, ou ainda antecipadora de toda lei. Permanece notável que, mesmo antes de o casamento com Dora Dymant ter sido recusado pelo conselho mais alto, Kafka ignore e, em franca oposição às convenções sociais, organize com a adolescente uma espécie de vida comum. Dora tem dezenove anos, ele tem quarenta: quase sua filha ou a mais jovem de suas irmãs (justamente, ele nunca escondeu sua preferência pela jovem Otlá, chegando a lhe dizer, no linguajar mais inocente, que ela era sua irmã, sua mãe e sua esposa). Como sempre, a transgressão – a decisão de faltar com aquilo que não poderia existir – precede a promulgação do interdito, tornando-a assim possível, como se o limite não

devesse ser superado senão na medida em que é impossível de superar e se revela assim insuperável pela própria superação. O “Não” do rabino precede de pouco a morte. Enfim: foi permitido a Kafka romper? Enfim: podia ele, liberado, escrever, quer dizer, morrer? Enfim. Mas já a eternidade começava: o inferno póstumo, a glória sarcástica, a exegese da admiração e da pretensão, o novo grande fechamento da cultura e, aqui mesmo, ainda uma vez essa última palavra que não se propõe senão para simular e dissimular a espera do ultimíssimo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA FILHO, E. A. Traduzir, o jogo da diferença no *ÉCART*, em Maurice Blanchot. In: COSTA, W.C.; GUIMARÃES, M.R.; LEAL, I. (org). *No horizonte do provisório*. Ensaios sobre tradução. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013, p. 25-38.

BALINT, B. The last judgement. In: _____. *Kafka's last trial*. The case of a literary legacy. Londres: Picador, 2018, p. 209-220.

BENJAMIN, W. Kavaliersmoral. In: _____. *Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen*. Org. Tilmann Rexroth. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.Vol. IV-1, p. 466-468.

BLANCHOT, M. *De Kafka a Kafka*. Paris: Gallimard, 1981.

_____. Apêndice. Traduzir/ *Traduire*, em: “Traduzir, o jogo da diferença no *ÉCART*, em Maurice Blanchot. In: COSTA, W.C.; GUIMARÃES, M.R.; LEAL, I. (Org.) *No horizonte do provisório*. Ensaios sobre tradução. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013, p. 35-38.

_____. *Traduire Kafka*. Eds. Éric Hoppenot, Arthur Cools e Vivian Liska. Paris: Kimé, 2019.

CAMPOS, H. de. A palavra vermelha de Hölderlin. In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 93-107.

DERRIDA, J. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

HOPPENOT, E.; COOLS, A. e LISKA, V. Introduction. In: BLANCHOT, M. *Traduire Kafka*. Paris: Kimé, 2019, p. 9-15.

Résumé

Le dés-astre de la traduction: Blanchot relu à partir de Kafka

Ce travail tente de traduire des extraits choisis d'essais sur les écrits fictionnels et journaliers de Franz Kafka, rédigés pendant plus de vingt ans par Maurice Blanchot. L'objectif de cet effort est de mettre en évidence l'affinité entre les deux auteurs, notamment en ce qui concerne leur relation avec l'écriture littéraire et à l'importance de la mort comme élément de résignification infinie des textes.

Mots-clés: Traduction; Maurice Blanchot; Franz Kafka; risque.

Abstract

The dis-aster of translation: Blanchot reread through Kafka

This paper presents an experimental translation of selected excerpts from essays on Franz Kafka's fictional and diarylike writings, written over more than twenty years by Maurice Blanchot. With the experimental expedient we seek to expose the affinity between the two authors' aporetical vision of literary creation, especially with regard to their relationship with writing and the importance of dying as an element of unending resignification.

Keywords: Translation; Maurice Blanchot; Franz Kafka; risk.