



Os Kafkas de Coetzee: a última lição de Elizabeth Costello

Coetzee's Kafkas: Elizabeth Costello's last lesson

Adriano Schwartz

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

aschwartz@usp.br

<https://orcid.org/0000-0001-7604-6206>

Resumo: O propósito deste artigo é sugerir que “No portão”, o capítulo final de *Elizabeth Costello*, de J. M. Coetzee, não apenas se apropria de “Diante da lei”, de Kafka, mas também reconfigura, de modo bem menos evidente, um outro texto do escritor, “Das parábolas”. Para tanto, depois de examinar a enigmática parábola e algumas de suas leituras críticas, busca-se mostrar como a “lição” de Coetzee também traça, em chave ficcional, um amplo comentário sobre as distinções entre “este lado” e “do outro lado” e sobre a afirmação de que toda a parábola, no fundo, quer apenas dizer que o “inexplicável é inexplicável” e que, ao fazer isso, também discute as relações entre literatura e conhecimento.

Palavras-Chave: Kafka; Coetzee; *Elizabeth Costello*; parábolas; romance contemporâneo.

Abstract: The purpose of this article is to suggest that “At the Gate,” the final chapter of J.M. Coetzee’s *Elizabeth Costello*, is not just appropriating Kafka’s “Before the Law”, but is also reconfiguring, in a much less obvious way, another of his texts, “On Parables”. Therefore, after examining the enigmatic parable and some of its critical readings, we seek to show how Coetzee’s “lesson” also draws, in a fictional key, a broad commentary on the distinctions between “this side” and “the other side” and the statement that the parable, in the end, just means that the “inexplicable is inexplicable” and that, in doing so, it also discusses the relations between literature and knowledge.

Keywords: Kafka; Coetzee; *Elizabeth Costello*; parable; contemporary novel.

Introdução

A proposta deste artigo é mostrar que o “No portão”, capítulo final de *Elizabeth Costello*, de J. M. Coetzee (2003), não está apenas se

apropriando de “Diante da lei”, de Kafka (1999), como é razoavelmente claro para qualquer leitor que conheça uma das histórias mais célebres do autor tcheco, mas também está reconfigurando, de modo bem menos evidente, um outro texto do escritor, a enigmática parábola sobre as parábolas, o “Das parábolas” (KAFKA, 2012). Encontrada em um caderno de Kafka e redigida provavelmente em 1922, teve o título, “Von den Gleichnissen”,¹ dado por Max Brod em 1936. Trata-se de uma “narrativa” de recepção crítica difícil e bastante variada e será preciso, antes de discutir a sua inserção no romance de Coetzee, tentar entender um pouco melhor o seu “funcionamento”.

A única vida que temos

Os textos ficcionais, os diários e as cartas de Kafka estão cheios de criações curtas e enigmáticas nas quais ele se livrava, muitas vezes, por conta da abertura e da brevidade, de ter que conceber os finais que tanto o incomodavam. Ao contrário das parábolas antigas, herdeiras do “mashal” rabínico, que não escondiam uma intenção didática, ainda que até nelas isso possa ser relativizado, como mostra por exemplo Kermode em seu *The Genesis of Secrecy* (1979), a parábola moderna – que tem em Kafka o seu principal artífice – é por definição incompleta, gera paradoxos² e impõe ao leitor a sensação de estar girando em falso. Não por acaso, em uma parábola intitulada “Defesa de Kafka contra os seus intérpretes”, Agamben reencena esse efeito, incorporando elementos das parábolas kafkianas (“guardiões”, “templo”, o imperativo peremptório, a figura dos patriarcas, a mensagem

¹ Como lembra a *Franz Kafka Encyclopedia* (GRAY, 2005, p. 287), a palavra “Gleichnis”, em alemão, significa não apenas “parábola”, mas também, de forma mais ampla, “metáfora”. O verbete, na pequena análise que apresenta, afirma, inclusive, que os dois sentidos atuam ali em momentos diferentes. De fato, as traduções não fogem muito disso: “on parables” (inglês), “sulle parabole” ou “delle metafore” (italiano), “de las alegorias” ou “de las metáforas” (espanhol). E são elas que vêm sendo usadas pela crítica. Agamben opta por “parabole” em *Il fuoco e il racconto* (2014a); o mesmo faz Hillis Miller, “parable”, ao se referir ao texto em *Parable and Performative in the Gospels and in Modern Literature* (traduzido para o português em MILLER, 1995).

² A bibliografia sobre a parábola moderna é imensa, especialmente ligada a Kafka. Foram consultados aqui, entre outros, Politzer (1962), Gray (1987), Naveh (2000), Crossan (2008). Outros textos serão mencionados, nas próximas páginas, quando citados.

perdida, a recursividade). Reproduzo abaixo o seu início, na tradução do ensaísta João Barrento:

Sobre o inexplicável correm as mais diversas lendas. A mais engenhosa – encontrada pelos actuais guardiões 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 – consistiria na ordem (verdadeiramente inexplicável): “Explica!” Não podemos subtrair-nos a esta ordem, porque ela não pressupõe nada de inexplicável, ela própria é o seu único pressuposto. Seja o que for que se responda ou não responda a esta ordem – mesmo o silêncio – será sempre de qualquer modo significativo, conterà de qualquer modo uma explicação. (AGAMBEN, 1999, p. 135)

A tentação de explicar o texto já insere o explicador no curto-circuito que ele apresenta; mesmo o silêncio é comprometedor. O seu título, contudo, é bastante direto: é o único lugar em que o nome de Kafka aparece, e ele vem acompanhado de um aviso, de que é preciso defendê-lo e, mais ainda, de que é preciso defendê-lo de seus intérpretes. Assim como acontece no texto de Agamben, porém, o curto-circuito também já acontecia nos textos de Kafka. É muito difícil conseguir lê-los sem tentar “explicá-los”. Todos se transformam instantaneamente em “intérpretes”, contagiados pelo efeito parábólico (MILLER, 1995, p. 182), por essa sensação inevitável de que eles dizem além do que dizem. Para o filósofo italiano, toda a literatura é a história da “perda do fogo”, traz uma ausência, impõe um mistério (AGAMBEN, 2018, p. 28). E é em meio a essa discussão que ele aproxima as parábolas bíblicas, especialmente a “Parábola do semeador”, uma “parábola sobre parábolas” (AGAMBEN, 2018, p. 45), das de Kafka, especialmente aquela à qual sua defesa remete diretamente, “Das parábolas”, que é também uma parábola sobre parábolas. Ali, segundo ele, esvai-se a distinção entre a parábola sobre o “Reino” e o “Reino”, entre o discurso e a realidade; e o mistério não seria nada além da elevação da palavra além do seu sentido lógico:

[...] a sua transfiguração na compreensão – isto é, a cessação de qualquer sentido ulterior. Entender a lettrar, tornar-se parábola significa que nela advenha o Reino. A parábola fala “como se o Reino não fôssemos”, mas é exatamente e apenas desse modo que nos abre a porta do Reino. (AGAMBEN, 2018, p. 50)

Em sua “explicação”, paradoxalmente, Agamben (2018) “resolve” a parábola de Kafka sugerindo que ela não é uma parábola: “por isso o segundo interlocutor [...] só pode perder” (p. 49).³ Mas me parece que ela precisa ser lida na íntegra e com algum vagar, já que desse modo pode-se gerar um pouco mais de uma certa confusão que aqui será proveitosa. Transcrevo-a abaixo, novamente em tradução de João Barrento:

Das parábolas

Muitos se queixam de que as palavras dos sábios frequentemente são apenas parábolas, mas sem utilidade para a nossa vida do dia a dia, que é, afinal, a única que temos. Quando o sábio diz: “Passa para o outro lado”, não quer dizer que devemos ir para a outra margem, coisa que sempre poderíamos fazer, se o resultado do caminho valesse a pena. Refere-se, sim, a um lendário outro lado, a qualquer coisa que não conhecemos, que nem ele próprio consegue definir de forma mais exacta, e que por isso não nos serve de nada neste mundo. Todas essas parábolas querem dizer, no fundo, que o inexplicável é inexplicável, e isso já nós sabíamos. Mas aquilo que nos dá que fazer todos os dias são outras coisas.

Ao que alguém disse: “Por que toda essa resistência? Se vos deixásseis guiar pelas parábolas, transformar-vos-eis vós próprios em parábolas e ficareis livres das canseiras diárias”.

E um outro respondeu: “Aposto que também isso é uma parábola”.

O primeiro: “Ganhaste”.

O segundo: “Sim, mas infelizmente só na parábola”.

O primeiro: “Não, na realidade. Na parábola perdeste”.

(KAFKA, 2012, p. 27)

Pode-se dividir o texto em duas partes. Na primeira, um narrador começa falando sobre uma queixa de um determinado grupo (“muitos”) de que as palavras dos sábios, “apenas parábolas”, não servem para a única vida que “temos”, e esse “temos” indica uma tomada de posição que só se acentua no desenrolar do parágrafo. Esse narrador concorda com os “muitos” e acha que a reafirmação tautológica de que o “inexplicável é inexplicável”

³ Assim como em “K.”, Agamben (2014b) resolve *O processo* (e, dentro dele, a parábola de “Diante da lei”). O texto, inclusive, não tem nenhum pudor em fazer afirmações definitivas: “tal só pode significar que [...]” ou “mostra para além de qualquer dúvida”, por exemplo (p. 32).

não serve para nada na vida cotidiana, que também poderíamos chamar de “este lado”, em contraposição a um “outro lado” lendário, metafórico, sugerido pelos sábios. Esse narrador defende aqui um lugar bastante calcado no senso comum.

Aí surge outra voz, outro narrador, mais distante, que buscará problematizar a conclusão provisória desse primeiro narrador, antecipando de modo velado o que a conversa fará de modo explícito em seguida. Essa outra voz aparece brevemente, anunciando um “ao que alguém disse” e passa então apenas a orquestrar dois personagens, que vão recriar de modo direto a contraposição entre “esse lado” (narrador 1) e o “outro lado” (narrador 2). O personagem 1 se dirige a um dos “muitos” (portanto, inclusive ao próprio narrador 1) e questiona a resistência a esse “outro lado”, que serviria para se livrar das questões mezinhas do cotidiano ao transformar o próprio resistente em parábola. O personagem 2 propõe um jogo, uma aposta, que essa afirmação é ela mesma uma parábola, que ela portanto já é figurada, já quer dizer outra coisa, já o colocaria (e a todos os resistentes) no “outro lado”. O personagem 1 concorda, diz que ele está certo, mas o personagem 2 não fica satisfeito, ele não “gosta” do “lado” da parábola, do “outro lado”, então lamenta que essa vitória aconteça só do “outro lado”, na parábola, e não na vida real, e é corrigido pelo personagem 1, que diz que a vitória aconteceu, sim, na vida real, que na parábola, do “outro lado”, ele perdeu. Por terminar como termina e por vir na forma de uma contraposição, pode-se inferir que o narrador 1 e o personagem 2 defendem causas semelhantes, e que o mesmo acontece com o narrador 2 e o personagem 1. Essa mesma contraposição combina com o espírito de qualquer parábola: ela sugere um exercício mental que leve a uma reflexão, que faça o leitor ter a impressão de que aprendeu algo, aprendizado que, em Kafka, normalmente está vetado. Dentre as inúmeras perguntas que advêm dessa breve paráfrase, gostaria de destacar uma: se o narrador 1 e o personagem 2 fazem uma defesa de algo próximo ao senso comum, qual é a defesa do narrador 2 e do personagem 1? Isso é mais ou menos a mesma coisa que perguntar o que se pode depreender desse lugar ao qual o sábio quer encaminhar as pessoas e que nem ele sabe definir, esse “outro lado”.

Entre os críticos, evidentemente, as respostas – e até as paráfrases – variam muito. Há desde aquele que diz não saber se entendeu muito bem o texto, mas que vai tentar discuti-lo mesmo assim (THIHER, 1990), até

aqueles que julgam tê-lo resolvido complemente (SHARKEY, 2006). Indo no sentido inverso e muito distante do tom elevado do crítico anterior, que não julguei necessário resumir, mas ainda “do lado” dos que resolvem o texto, está J. Hillis Miller. “Das parábolas” é tomado como paradigma da parábola secular moderna, e seu paradoxo “tortuoso” giraria em torno das seguintes variações a respeito do que acontece na realidade ou na parábola: uma distinção entre a vida cotidiana e um “fantástico além” (o “outro lado”), uma distinção entre a pessoa cotidiana e a pessoa transfigurada e uma distinção entre a linguagem literal e a linguagem parabólica (MILLER, 1995). Para Miller, esse “outro lado” está fora deste mundo e não pode ser designado, a não ser metaforicamente. O texto de Kafka então apresentaria uma “questão dupla”: “que tipo de ação é executada pelo sábio quando ele arranca palavras do seu uso normal e diz: ‘passe para lá’, que tipos de ações deveríamos executar se desejássemos obedecer à injunção do sábio?” (MILLER, 1995, p. 190). A resposta, segundo ele, é óbvia (“basta seguirmos as parábolas para nos tornarmos parábolas”), assim como é óbvia a percepção de que a linguagem dos comentadores é sempre contaminada pela parábola que comentam e se “paraboliza”. Aos dois “óbvios”, segue-se o desconcerto de perceber a “claridade ofuscante” que o texto atinge quando o crítico comenta o pequeno diálogo entre o personagem 1 e o personagem 2: a afirmação da parábola só pode ser feita a partir do real, o “outro lado” só existe em contraste com “este lado”: “o único modo de tornarem-se eficientes é tornando-se literalmente verdadeiras”; se forem vistas como “figuras de linguagem”, alguém perde, mas elas não podem ser vistas de outra maneira, então não conseguem produzir “nem ação nem conhecimento” (MILLER, 1995, p. 192). Para Miller (1995), de qualquer maneira, “sempre se perde”: “perde ao vencer, e perdemos também ao perder” (p. 192).

Já Michael Wood lida com o texto de modo mais “otimista”. Ele reafirma que a parábola de Kafka faz explicitamente o que toda parábola faz ao falar sobre ela mesma, mas diz que está interessado num dos espaços que ela abre, o espaço da leitura, da leitura como hábito, como um “vício em compreensão e perplexidade” (WOOD, 1996, p. 326). Ele distingue três “posições” na parábola: a posição do “muitos”, associada ao senso comum, ao dogma; a posição do primeiro falante, que acredita na parábola; e a posição do segundo falante, que não necessariamente espelha o “muitos”, ainda que se identifique com ele: o segundo falante está quase fazendo uma piada. São, segundo Wood, o pragmático, o crente e o cético/piadista,

e o jogo que eles estabelecem gera uma aceleração que impõe ao leitor a sensação de que é impossível acompanhar o texto, por mais que ele tente de novo: ganhar apenas na parábola reforça a inutilidade da parábola, a incapacidade de perceber qualquer proveito na parábola; perder na parábola é perder duplamente, perder a chance de ir além da percepção de que “o inexplicável é inexplicável” e também fazer a “piada fácil” a respeito da chance perdida. Wood diz que a leitura poderia terminar aqui (e, de certo modo, é onde Hillis Miller termina, na dupla derrota), mas ele anuncia um incômodo, uma sobra, um resto, uma voz que suspira, diretamente do texto, “é a única [vida] que temos”, o que faria das palavras do sábio um tipo de mentira. E pergunta: e se não fizesse, “e se a sabedoria fosse de fato sabedoria”? Para ele, é impossível não preferir uma das três posições e, mais ainda, não identificar algum tipo de verdade – “verdade que queremos” (WOOD, 1996, p. 328) – em cada uma delas. Aí, a análise engenhosa de Wood retoma uma discussão feita por Robert Alter a partir de uma polêmica entre Scholem e Benjamin sobre as diferenças entre a inacessibilidade e a inexistência do significado, passa a comentar o ciclo de Kafka sobre a muralha da China e então conclui (depois de identificar os dois críticos e o escritor com as três posições que ele vinha delineando):

Considerar o texto ilegível é estar dividido entre a lealdade a todas, ou pelo menos a mais de uma dessas posições, e experimentar esse rasgo como o significado do texto. Não há descanso aqui, porém, porque ‘rasgar’ é outra parábola – ou apenas uma parábola, se você preferir. Precisamos agir tanto no ilegível quanto no lido [...]. Devo insistir que o ilegível, neste sentido, não é um artigo de luxo, algo encontrado apenas por intérpretes especializados privilegiados e protegidos? Todos nós o encontramos, de todas as maneiras, e principalmente, em pânico, o convertemos de volta em legível o mais rápido possível. Estou prestes a fazer isso agora e devo parar antes.⁴ (WOOD, 1996, p. 334, tradução nossa)

⁴ No original: “To find the text unreadable is to be torn between allegiances to all, or at least more than one of these positions, and to experience that tearing as the meaning of the text. There is no rest here, though, because ‘tearing’ is another parable – or only a parable, if you prefer. We need to act on the unreadable as well as on the read [...]. Do I need to insist that the unreadable in this sense is not a luxury item, something encountered only by privileged and sheltered expert interpreters? We all encounter it, in all kinds of ways, and we mostly, out of panic, convert it back into the readable as fast as we can. I’m on the verge of doing that now, and must stop before I do”.

Lidar com essa conversão do “unreadable” para o “readable”, com esse oscilar entre as três posições, com essa impossibilidade de descanso provocada pelo texto no leitor que se recusa a aceitar que o “inexplicável é inexplicável”, é uma das questões centrais na produção crítica de Michael Wood. Esse texto sobre Kafka aqui resumido é de 1996. Quase dez anos depois ele lançaria um livro inteiro, *Literature and the Taste of Knowledge* (2005), para revirá-la, no qual volta, entre muitos outros autores, a Kafka. Em ambos, Wood faz aproximações especulativas a esse “outro lugar”, a esse “conhecimento” que o sábio da parábola não consegue definir. É irônico e talvez inevitável que a “defesa de Kafka contra seus intérpretes” termine por englobar quase todos eles – inclusive, desconfio, o próprio Agamben. Ao vislumbrar o “outro lado”, um “outro lado” e, ao mesmo tempo, humildemente evitar descrevê-lo (“[I] must stop”), Wood parece ter encontrado uma saída instável possível. Um outro tipo de saída, mais ousada⁵, é proposta por Coetzee em “No portão”, capítulo final de *Elizabeth Costello*.

As lições da última lição

O romance, uma mistura sofisticada, ostensiva e, às vezes, agressiva de invenção, autobiografia e ensaio, é composto de oito “lições”/“palestras” e um pós-escrito. E, como afirma Medin (2010), se Kafka não tivesse nascido, a obra não poderia existir⁶. Ele está lá naquilo que Costello diz e discute,

⁵ Em um texto com o sugestivo título de “Against Allegory”, em que defende leituras mais literais, calcadas no que ele chama de “singularidade”, na experiência da leitura como um “evento”, Derek Attridge lembra, na esteira de uma série de outros críticos, que qualquer interpretação ou comentário sempre tende à alegoria e que um dos mecanismos mais eficazes para desviar das interpretações que “fecham” o texto – que parecem “resolver” a leitura e anular o discurso literário em favor do histórico – é a tentativa de criar um texto segundo que iguale em inventividade o texto que se pretendia discutir, como Coetzee faz com o romance *Foe* em relação a *Robinson Crusoe* e como ele faz no capítulo aqui analisado. “No portão” é especial, como diz Attridge, porque, em vez de a alegoria ser pensada como um modo de interpretação, ela é tematizada, colocada em cena como um assunto, um problema que vale a pena discutir. (ATTRIDGE, 2004a, especialmente p. 34)

⁶ Ainda mais do que faz com Roth e Sebald, uma vez que Coetzee é o verdadeiro protagonista de seu estudo, aquele que conseguiria “quebrar” o esquema de influência destrutiva de Bloom, o levantamento feito por Medin da presença de Kafka (e da importância de Kafka) na produção do escritor sul-africano é primoroso. Por outro lado, se, como se verá, eu tento “dobrar” a aposta, mostrando que há ainda mais Kafka no texto de Coetzee, Bethlehem (2009) faz o contrário, tentando ler o capítulo “resistindo” a Kafka e buscando em seu “universalismo” a presença da África do Sul do pós-*apartheid*.

nas coisas que acontecem com ela, em referências e alusões, na cadência do texto, ainda que o filho da escritora/personagem diga a certa altura: “estamos nos Estados Unidos, nos anos 1990. As pessoas não querem ouvir falar de Kafka outra vez” (COETZEE, 2003, p. 32).

Medin associa “Das parábolas” com o problema proposto pelo narrador da “palestra” inicial, “Realismo”, já nos dois primeiros parágrafos do texto:

Em primeiro lugar, temos o problema da abertura, ou seja, como nos levar de onde estamos, que é, por enquanto, lugar nenhum, para a margem de lá. É um simples problema de ponte, um problema de construir uma ponte. Problemas que as pessoas resolvem todo dia. Resolvem e, uma vez resolvidos, seguem em frente. Vamos supor que, seja como for, a coisa esteja feita. Vamos dizer que a ponte está construída e atravessada, que podemos tirá-la da cabeça. Deixamos para trás o território onde estávamos. Estamos do lado de lá, onde queremos estar. (MEDIN, 2010, p. 7)

E mostra como essa questão, presente em toda a obra de Kafka, de passar (ou tentar passar) de um lado ao outro, de um lugar a outro lugar, “deste lado” ao “outro lado”, reverbera pelo texto de Coetzee.⁷ Ele aponta que logo ali, no início, a menção parece indicar a tarefa do escritor ao principiar sua obra, partir do nada e chegar a algum lugar, algum lugar, acrescento, que não existia até então no “mundo real”, uma ficção portanto. Quando discute “No portão”, contudo, Medin não retorna a “Das parábolas”, mantém seu contraponto principalmente com “Diante da lei”, texto com o qual o diálogo é explícito.

Em “No portão”, o contraste entre o realismo de algumas descrições (a quentura da praça, o suor, as roupas das pessoas, o quarto) se mistura à atmosfera de sonho/pesadelo, que sugere algum tipo de passagem entre o fim da vida e uma próxima vida – a personagem perde a noção do tempo, a língua usada no café é convenientemente o italiano de Dante, o dinheiro é um valor sem especificidade, que parece “de brinquedo”, a existência assume um modo de estranha repetição. Algo (uma vida?) que deveria ter terminado não terminou:

⁷ Gary Johnson (2012) também mostra como as “palestras” prévias preparam o leitor para a última, “No portão”.

A jornada que a trouxe aqui, até este país, esta cidade, que parecia ter chegado ao fim quando o ônibus parou e a porta se abriu na praça lotada, não era o fim de tudo. Agora começa uma provação de outro tipo. (COETZEE, 2003, p. 215)

Acontece, portanto, uma duplicação de “lados”. Este “outro lado” é provisório, um novo “este lado” necessário para alcançar o próximo “outro lado”, que está atrás ou depois de um portão. O espectro de Kafka, anunciado pelo título do capítulo, faz-se explícito pela própria Elizabeth Costello, que, quando percebe a óbvia ligação, afirma não ter muita paciência com o escritor, reiterando o jogo de aproximação e afastamento que se desenrola por todo o volume:

É a mesma coisa com Kafka. A muralha, o portão, a sentinela, tudo saído direto de Kafka. Assim como a exigência de uma confissão, e o tribunal com o meirinho sonolento, e o painel de velhos com suas roupas de corvo fingindo prestar atenção enquanto ela se debate nas agruras das próprias palavras. Kafka, mas só as superfícies de Kafka; Kafka reduzido e achatado até a paródia.

E por que particularmente Kafka é revolvido por ela? Quase sempre não conseguia ler Kafka sem impaciência. Quando ele oscila entre desamparo e lascívia, entre raiva e subserviência, ela muitas vezes o acha, ou pelo menos seus eus K, simplesmente infantis. Então por que é tão kafkiana a mise-en-scène em que se vê lançada? – não gosta da palavra, mas não existe outra. (COETZEE, 2003, p. 231)

Elizabeth Costello, como ela mesma diz, conhece essa “partitura”. O território incerto, de pós-vida, que já nos jogava para os universos similares da alegoria, da fábula ou da parábola, reconta uma outra parábola – agora um tanto diferente, alongada, esquisita –, em outro procedimento de duplicação, que nesse caso provavelmente também duplica a contaminação parabólica, deixando o leitor na aflitiva posição de tentar tirar algo dali. Há coisas sabidas, que são logo rebaixadas (“um purgatório de clichês”) – o lugar, as pessoas do lugar, os juízes e o tribunal, Kafka –, e há coisas não sabidas – o que há do “outro lado” do portão, ou, melhor ainda, por que é necessário ir para o “outro lado” do portão, já que ela chegara a ter um

vislumbre do que há ali⁸, por que tanto Kafka. Do ponto de vista do que é narrado, no entanto, o que se duplica e reduplica é uma mesma situação: Elizabeth Costello tentando contar para uma pessoa ou para um grupo de pessoas (ou imaginando o que contaria) qual é a sua crença, em que acredita, qual é o saber de um escritor. Isso, esse amplo comentário sobre a frase “o inexplicável é inexplicável”, que não está em “Diante da lei” nem de lá vem, acontece em “No portão” seis vezes. É como se ela tivesse ido ao “lendário outro lado” de que fala o sábio em “Das parábolas” e de lá voltado e precisasse agora anunciá-lo – explicar o inexplicável – para ganhar acesso a um novo e não lendário “outro lado”.

Na primeira vez, diante de um guarda, diz que não tem crença, depois afirma que é uma escritora e seu negócio não é acreditar, é escrever, que faz imitações. O guarda não aceita as respostas (“nós todos temos crença. Não somos gado”⁹) e a manda voltar depois (“estou sempre aqui”). No encontro seguinte, é novamente rejeitada pelo guarda, depois de dizer:

Sou escritora, uma mercadora de ficções, diz o texto. Tenho apenas crenças provisórias: crenças fixas me atralhariam. Mudo de crença como mudo de casa ou de roupas, de acordo com minhas necessidades. Com base nisso – profissão, vocação – solicito minha isenção da regra de que ouço agora falar pela primeira vez, a saber, que todo requerente ao portão tenha de ter uma ou mais crenças. (COETZEE, 2003, p. 216, grifo do autor)

A longa declaração seguinte acontece na frente de um grupo de juízes. Elizabeth Costello desdobra o que dissera, mantendo sua posição: é uma

⁸ “Apesar da descrença, esperava que o aquilo que está além daquele portão feito de madeira de teca e latão, mas também, sem dúvida, da matéria da alegoria, fosse algo inimaginável: uma luz tão cegante que obnubilasse os sentidos terrenos. Mas a luz não é nada inimaginável. É meramente brilhante, mais brilhante talvez do que as variedades de luz que conheceu até agora, mas não de outra ordem, não mais brilhante, digamos, do que um flash de magnésio aceso permanentemente” (COETZEE, 2003, p. 217). Esse trecho poderia gerar algum ruído terminológico, já que ela fala em alegoria, e não em parábola, mas o fato é que, como eu escrevi acima, trata-se de universos similares. Pode-se aqui relembrar Hansen (2006): “[...] por ser de entendimento mais fácil, a ‘permixta apertis alegoria’ muitas vezes se chama parábola, como as do Novo testamento” (p. 66).

⁹ Impossível não notar aqui a concentração feérica de figurações esperadas e inesperadas que a frase atinge: ela é parte parábola, ela é parte paródia, ela é metafórica e ela é, para um leitor neste país neste momento da história, principalmente irônica.

escritora, não tem crenças, é uma “secretária do invisível”, ouve as palavras que lhe são ditadas por “poderes que estão além de nós” e testa a integridade delas, sem fazer julgamentos. Uma variação do “este lado” e “do outro lado” surge aqui, na menção a um verso de Czeslaw Milosz (“Sou apenas um secretário para a coisa invisível”): “deste lado” a secretária, aquela que detém o “segredo”, do “outro lado” o invisível, um poder “além de nós”, mas é um caminho de mão única, sempre do “outro lado” para “este lado”; ela recebe dali algo, ouve “vozes”, e propaga, passa adiante. Qualquer crença seria uma resistência, um obstáculo. Um dos juízes diz então algo similar ao que dissera o guarda, que sem crença não somos humanos, e obriga a personagem a explicar que certamente ela tem crenças, mas que, como escritora, precisa se afastar delas, que elas não são tão importantes e que não é nelas que está seu “coração”¹⁰. A intervenção seguinte do juiz põe em questão novamente essa nova versão “do outro lado”. Ele pergunta como ela sabe que o “contrato” dela com o invisível não foi suspenso (e “a carta não chegou à senhora”) ou se ele sequer existiu. Costello diz que pensa nisso sempre e que pode ser uma impostora, mas que é preciso levar em conta a sua história de vida. Aí a narrativa faz um desvio que beira o ridículo. Um juiz pergunta sobre filhos, a protagonista não entende, ele continua:

“Filhos? Não entendo.”

“E os tasmanianos?”, continua ele. “E o destino dos tasmanianos?”
Os tasmanianos? Será que andou acontecendo alguma coisa na Tasmânia nesse ínterim, de que ela não ouviu falar?

“Não tenho nenhuma opinião especial sobre os tasmanianos”, responde, cautelosa.

“Sempre achei que eram pessoas absolutamente decentes.”

Ele acena, impaciente. “Estou falando dos tasmanianos antigos, os que foram exterminados. Tem alguma opinião especial sobre eles?”

“O senhor quer dizer, se as vozes deles chegam a mim? Não, não chegam, ainda não. Provavelmente não tenho as qualificações, aos olhos deles. Provavelmente iriam preferir usar uma secretária própria, como decerto têm todo o direito de fazer.” [...]

¹⁰ Um bom balanço das contradições ou ausências de contradições entre as declarações de Costello no capítulo final e tudo que acontecera no livro antes aparece em Mosca (2012). Note-se também que aqui está invertida em relação à cena similar de *Desonra* a situação de um personagem diante de um grupo de juízes em que, em dado momento, a nobreza da condição humana é associada a uma intenção do “coração”.

“Não falei nada de vozes”, diz o homem. “Perguntei o que pensa a respeito.”

[...]

Respira fundo. Há questões sobre as quais se fala e questões sobre as quais é adequado calar, mesmo diante de um tribunal, mesmo diante do tribunal final, se é isso que são. Sei a que estão se referindo e respondo apenas que, se a partir do que eu disse hoje diante dos senhores, os senhores concluírem que ignoro tais questões, os senhores estão errados, absolutamente errados. Permitam que eu acrescente, para sua edificação: crenças não são os únicos apoios éticos que temos. Podemos contar também com nosso coração. É tudo. Não tenho mais nada a dizer. (COETZEE, 2003, p. 224-225)

Os tasmanianos surgem, Costello hesita e logo ajusta o discurso, incorporando-os a sua argumentação. O “não tenho mais nada a dizer” que encerra a citação é falso, pois, instada pelo juiz – que aparenta conhecer a sua produção ficcional e diz que ali ela não faz mero “entretenimento” e lida com a complexidade humana, propondo julgamento atrás de julgamento –, ela segue falando e segue com os tasmanianos, afirmando que, se convocada por eles, a eles dará voz, mas sem escolher lados: ela dará voz a oprimidos e também a opressores, desde que eles falem “a verdade”. O juiz questiona se as vozes vêm de Deus. Costello diz que não quer falar de Deus, é “íntimo demais”. O “coração” volta a aparecer (“aqui estamos sós. Pode falar com o coração”). A conversa termina, os juízes afirmam que vão deliberar.

A declaração seguinte, a quarta de nossa lista, é apenas imaginada. Elizabeth Costello reflete sobre o que deveria dizer e lembra como no passado, quando era moça, as pessoas acreditavam no artista “e em sua verdade” (COETZEE, 2003, p. 229), que haveria ali um ensinamento. Pensa sobre a sua própria produção e reafirma não haver nela nada de pedagógico, a não ser a tentativa de contar uma existência particularizada da melhor forma possível. A palavra-chave aqui é “forma”, quase como uma construção, um fazer algo, no “mesmo sentido em que um carpinteiro acredita em uma mesa sólida, ou um tanoeiro acredita em um barril sólido” (COETZEE, 2003, p. 230). Já na quinta declaração, numa conversa com uma mulher, Costello ainda defende que não pode ter crenças. A interlocutora afirma que o problema não é a crença, é a descrença, sinal de uma existência ociosa, vazia. E dá a ela um conselho, ainda na chave do “coração”: os juízes pedem uma crença, mas eles se “satisfazem com paixão”, com o “efeito da

crença”: “mostre a eles o que você sente”. Essa conversa é antecedida pela lembrança de uma cena da *Odisseia*, na qual Ulisses sacrifica um carneiro no inferno. A cena sempre perturba Costello, que se pergunta por que ela não consegue esquecê-la, o que ela significa. O questionamento é, contudo, desviado para os termos que estão em jogo – crença, acredita –, então ela não responde a própria pergunta, mas diz que

acredita, inquestionavelmente, no carneiro, o carneiro arrastado por seu dono até esse lugar terrível. O carneiro não é apenas uma ideia, o carneiro é vivo, mesmo que agora esteja morrendo. Se acredita no carneiro, então acredita também no sangue, esse líquido sagrado, pegajoso, escuro, quase negro, caindo em jorros sobre o chão onde nada crescerá? (COETZEE, 2003, p. 233)

De tudo o que poderia chamar a atenção dela na cena famosa do início do décimo-primeiro canto da obra homérica, é do carneiro e do sangue do carneiro que ela se lembra, e é neles que acredita. Ela não explica em que sentido é possível acreditar no carneiro, como ele se transfere do universo da ideia (do imaginado?) para o universo da vida, como se a força do literário viesse do fugaz foco nessa existência ínfima que deixa de ser existência tão facilmente. Para o leitor que recordar como o trecho da *Odisseia* continua, porém, é esse mesmo sangue que permitirá que Tirésias conte a Ulisses o que ele precisa fazer para voltar para casa, uma informação absolutamente central na narrativa: “mas, para o lado do poço retira-te e a espada recolhe para que eu possa do sangue provar e dizer-te a verdade” (HOMERO, 2001, p. 150) – é o sangue que leva à “verdade”. Esse leitor estará, nesse momento, reconfigurando, “re/figurando”, a informação, dando à lembrança da personagem um novo peso e um significado de outra ordem. Esse leitor pode ir adiante e lembrar também da cena de *Desonra* em que Petrus deixa, para incômodo de David Lurie, dois carneiros que serão mortos (sacrificados) sob o sol escaldante, e dos significados que a cena assume para o professor, significados que são presumidamente alegorizados por todos (personagens e leitores) e de como isso tudo é conectável. Essas questões, evocadas pela lembrança de Elizabeth Costello, prefiguram o que acontece na sexta declaração, quando a personagem se encontra diante de um novo painel de juízes, diferente do anterior.

No último encontro com aqueles que poderiam abrir para ela o portão, Costello resolve mostrar na “prática” aquilo que faz, em que “acredita”.

Os tasmanianos e os carneiros cedem o lugar a rãs, personagens da história que ela concebe, dando forma literária à mistura de supostas memórias da infância e à invenção, “às extravagâncias da imaginação”. O ciclo de aparecimento e desaparecimento dessas rãs, de cuja existência ninguém saberia se não fosse por ela, pode “soar alegórico”, mas para as rãs não é. Duplicação e instabilidade se mesclam: as rãs aparecem e desaparecem, mas sempre existem, são “a coisa em si”, mas também não existem se não forem narradas, se não fizerem parte de uma história e não forem palavra. Fazer parte de uma história, ao mesmo tempo, implica quase de modo automático o desdobramento dos significados, uma alegorização, que reinstaura a reiterada e frágil existência das rãs. É nessas rãs que Costello diz acreditar, é nelas que põe sua “crença”. Um dos juízes se irrita com a história “altamente alegórica” e com o fato de que a escritora, que dizia não ter crenças, agora aparentemente mudou de ideia:

Os senhores me perguntam se mudei minha causa. Mas quem sou eu, quem é este eu, este você? Mudamos dia a dia e também continuamos os mesmos. Nenhum eu, nenhum você é mais fundamental que qualquer outro. Podem até mesmo perguntar qual é a verdadeira Elizabeth Costello: a que fez a primeira declaração ou a que fez a segunda? Minha resposta é que ambas são verdadeiras. Ambas. E nenhuma. Eu sou outra. Perdoem por recorrer a palavras que não são minhas, mas não tenho como melhorar isso. Estão diante da pessoa errada. Se acham que estão diante da pessoa certa, estão com a pessoa errada. Com a Elizabeth Costello errada.

Será verdade? Pode não ser verdade, mas decerto não é falso. Nunca na vida se sentiu tanto como a pessoa errada.

[...] O que pergunto é: a senhora, por quem tomo essa pessoa diante dos meus olhos, a pessoa que solicita passagem, essa pessoa que está aqui e em nenhum outro lugar – a senhora fala por si mesma?

Sim. Não, enfaticamente não. Sim e não. As duas coisas. (COETZEE, 2003, p. 243)

A ambiguidade de todo o trecho, a convivência de opostos, a impossibilidade de fixar uma resposta culminam, na frase final, com uma quase definição do jogo duplicador de qualquer parábola. No comentário ficcionalizado de Coetzee ao “Das parábolas”, de Kafka, o inexplicável é e não é inexplicável. Como diz Costello, as duas possibilidades são verdadeiras (ou nenhuma é, o que dá no mesmo). A quantidade de crença, de “coração”, investida talvez determine posições prevalentes provisórias,

sempre instáveis. Há sempre uma sobra, um excesso, que vai gerar um retorno ao texto, um conhecimento que gera um movimento de leitura, na leitura, do qual a literatura não pode ser dissociada e que se poderia chamar precisamente de literatura. Provavelmente nenhuma obra, na modernidade, compele o leitor a essas idas e vindas ao texto como a obra de Kafka, por mais que se queira, que alguém queira – como Costello afirma e reiteradamente não faz – afastar-se dela. Essa é, para voltar ao início deste item, uma hipótese para explicar por que tanto Kafka.

É dessa dobra da ficção sobre a ficção e de seus efeitos, de um fenômeno mais amplo de “parabolização”, que fala Michael Wood quando diz que a personagem está no mundo de Kafka porque ela sempre tendeu à parábola e finalmente chegou lá:

Nas parábolas, ou quando lemos suas histórias como parábolas, a literatura nos leva além da interpretação, porque as parábolas exigem algo mais do que interpretação. [...] Acho que vale a pena questionar se a literatura com a qual nos importamos não funciona sempre de alguma forma como uma parábola, já que tantas vezes nos pegamos querendo aplicá-la e não apenas interpretá-la. Sob esta luz, a literatura torna-se intensamente, talvez embaraçosamente útil, mas não nos dita o uso específico que fazemos dela. Essa escolha é nossa.¹¹ (WOOD, 2005, p. 126, tradução nossa)

Como ele diz, não sabemos se ela passa pelo portão. No trecho final do capítulo, depois de encenar as seis variações sobre “o inexplicável é inexplicável”, de “Das parábolas”, a história retorna para a cena derradeira de “Diante da lei”, quando o homem do campo faz um último questionamento para o guardião. Aqui, Costello está incomodada com a reação dos juizes à sua declaração. Ela ouve, ou julga ouvir, que um deles a achara confusa. Diz que não está confusa. Toda a ambiguidade de sua performance diante

¹¹ No original: “What Costello is seeking at the wall and the gate is not the law, as in Kafka’s parable, but a defense of fiction [...] Does she pass through the gate? We don’t know. At the end of the chapter she is still waiting. In parables, or when we read its stories as parables, literature takes us beyond interpretation, because parables require something more than interpretation. [...] I think it is worth wondering whether the literature that we care about doesn’t always work in some way as a parable, since we so often find ourselves wanting to apply it and not just interpret it. In this light, literature becomes intensely, perhaps embarrassingly useful, but it doesn’t dictate to us the particular use we make of it. That choice is ours”.

do painel é achatada, tornada literal, quando então um juiz afirma: “sim, não está confusa. Mas qual é a que não está confusa?” (COETZEE, 2003, p. 244). Todos riem, logo estão “uivando” de rir. Ela sai envergonhada e caminha, mas ainda está também sob o encanto das rãs. Testa a palavra, “toca” a palavra “rã”, o som que volta é límpido. Resolve testar algo mais abstrato, “toca” a palavra “crença”. Sente que a resposta não é tão precisa, mas ainda bastante clara. Decide finalmente, aliviada, que “vive pela crença”. O alívio vem, como se percebe, no momento em que a carga de figuração do trecho se adensa, como se a solução encontrada pela personagem girasse imediatamente ao avesso a roda dos sentidos do texto. É aí que ela encontra o guarda do portão e resolve conversar com ele. Descobre que, mais do que crença, a palavra-chave que articula tudo seria “fidelidade”. Quer saber qual a sua chance de passar para o “outro lado”. Quer saber se o guarda vê outras pessoas na mesma situação que ela. Elizabeth Costello vê o porteiro, vê o portão e tem aí uma visão do “outro lado”: vê um cachorro velho “cor de leão”, vê um deserto, pedras, areia e o infinito: o “purgatório de clichês” de Kafka incorpora clichês de Borges e de outros tantos, e ela desdenha a visão com base na percepção do anagrama dog/god, que seria literária demais. Alguém vendo tanto, vendo coisas reais e irreais, pergunta a outro alguém o que ele vê nesse acúmulo de pontos de vista que se cruzam e proliferam. A resposta do guardião reinstaura a ambiguidade: “vemos gente como a senhora o tempo todo” (COETZEE, 2003, p. 247).

São duas questões que se entrelaçam, a do conhecimento da arte diante da suposição de que o “inexplicável é inexplicável”, e outra, que ressurgirá em seguida, afinal o livro termina e não termina com “No portão”, porque depois dele aparece um pós-escrito, uma carta ficcional de uma certa Elizabeth C. para Francis Bacon, na qual ela comenta a carta que o marido, Lorde Chandos, mandara para o filósofo semanas antes. Essa segunda questão é a do entendimento de que os sentidos das palavras se multiplicam, “é como um contágio, para dizer sempre uma coisa por outra”¹²

¹² Para uma discussão sobre como essas questões aparecem no pós-escrito de *Elizabeth Costello*, ver Pippin (2018). De modo mais amplo, uma ideia de literatura em movimento, que leva o leitor a reiteradas voltas ao texto, ao permanente confronto entre ele, suas experiências e aprendizados e o texto, de uma literatura que “pensa” – abordada brevemente aqui a partir de Michael Wood –, vem sendo desenvolvida por outros pesquisadores. É o que faz Derek Attridge em seu estudo sobre Coetzee já citado e, de forma mais ampla, em *The Singularity of Literature* (2004b). Ver também, por exemplo, Nascimento (2016).

(COETZEE, 2003, p. 250). Ambas já apareciam repetidamente nos outros capítulos do livro, não por acaso um livro repleto de Kafka desde a primeira lição, ambas voltariam a aparecer nos livros seguintes de Coetzee. Kafka não dava respostas a elas, Coetzee também não faz isso, mas eles recolocam as perguntas em evidência e nos propõem, mais uma vez, voltar aos textos. Como diz Michael Wood, a “escolha é nossa”.

Agradecimentos

Este artigo contou com o auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) – processo nº 2018/14850.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Defesa de Kafka contra os seus intérpretes. In: AGAMBEN, G. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999. p. 135-136.
- AGAMBEN, Giorgio. *Il fuoco e il racconto*. Milão: Nottetempo, 2014a.
- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2014b.
- AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- ATTRIDGE, Derek. *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004a.
- ATTRIDGE, Derek. *The Singularity of Literature*. New York: Routledge, 2004b.
- BETHLEHEM, Louise. Elizabeth Costello as post-apartheid text. In: BOEHMER, E.; EAGLESTONE, R.; IDDIOLS, K. (Org.). *J.M. Coetzee in Context and Theory*. Londres: Continuum, 2009. p. 20-35.
- COETZEE, John Maxwell. *Elizabeth Costello*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CROSSAN, John Dominic. *Raid the Articulate*. Oregon: Wipf and Stock, 2008.
- GRAY, Richard T. (Ed.). *Franz Kafka Encyclopedia*. Connecticut: Greenwood, 2005.

GRAY, Richard T. *Constructive Destruction: Kafka's Aphorisms: Literary Tradition and Literary Transformation*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1987.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria, construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Hedra: Editora da Unicamp, 2006.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

JOHNSON, Gary. *The Vitality of Allegory: Figural Narrative in Modern and Contemporary Fiction*. Ohio: University of Ohio Press, 2012.

KAFKA, Franz. *Parábolas e fragmentos*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2012.

KAFKA, Franz. *Um médico rural – pequenas narrativas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KERMODE, Frank. *The Genesis of Secrecy*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

MEDIN, Daniel. *Three Sons: Franz Kafka and the Fiction of J.M. Coetzee, Philip Roth, and W.G. Sebald*. Illinois: Northwestern University Press, 2010.

MILLER, J. Hillis. Parábolas e performativos nos evangelhos e na literatura moderna. In: MILLER, J. H. *A ética da leitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 177-197.

MOSCA, Valéria. "A Purgatory of Clichés": Elizabeth Costello and the Impossible Paradise for Writers. *Altre modernità*, Milão, v. 7, p. 126-138, 2012.

NASCIMENTO, Evando. Literatura no século 21: expansões, heteronomias, desdobramentos. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 28, 2016.

NAVEH, Gila Safran. *Biblical Parables and Their Modern re-Creations*. New York: State University of New York Press, 2000.

PIPPIN, Robert Buford. Philosophical Fiction? On J.M. Coetzee's Elizabeth Costello. In: MEHIGAN, T.; MOSER, C. (Org.). *The intellectual landscape in the works of J.M. Coetzee*. Rochester: Camden House, 2018. p. 294-310.

POLITZER, Heinz. *Franz Kafka, Parable and Paradox*. Ithaca: Cornell University Press, 1962.

SHARKEY, E. Joseph. “On Parables”: the Value of Already Knowing that the Incomprehensible is Incomprehensible. *In*: SHARKEY, E. J. *Idling the Engine: Linguistic Skepticism in and Around Cortazar, Kafka, and Joyce*. Washington, DC: Catholic University of America Press, 2006. p. 156-189.

THIHER, Allen. *Franz Kafka: a Study of the Short Fiction*. Woodbridge: Twayne, 1990.

WOOD, Michael. Kafka’s China and the Parable of Parables. *Philosophy and Literature*, Baltimore, v. 20, n. 2, p. 325-336, 1996.

WOOD, Michael. *Literature and the Taste of Knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.