

## A MODERNIDADE E O SÍMBOLO: CONSIDERAÇÕES SOBRE *EIN HUNGERKÜNSTLER* E *THE MINISTER'S BLACK VEIL*.

Ana Victória Garcia CANELLAS  
Orientador: Fabio Akcelrud Durão

**Resumo:** Esse trabalho realiza um exercício de literatura comparada entre duas narrativas breves: *Ein Hungerkünstler* de Franz Kafka, publicada pela primeira vez em 1916; e *The Minister's Black Veil*, de Nathaniel Hawthorne, de 1836. O eixo que norteia essa comparação é a transformação histórica da representação simbólica. Percebe-se um esvaziamento e uma autoconsciência irônica do uso desse artifício literário na literatura modernista. Sendo assim, questiona-se o procedimento crítico de procurar por significações arquetípicas nesses símbolos kafkianos, postulando-se que as coisas *significam o que são*, por mais insólitas que sejam, e nisso reside a sua força de representação.

**Palavras-chave:** Teoria Literária; Literatura Comparada; Franz Kafka; Nathaniel Hawthorne; Símbolo.

Há algo de impenetrável na estrutura da tradição literária, uma espécie de bloco monolítico, assustador, descendente talvez das muralhas de Tróia - ou seja, do próprio nascimento da tradição literária ocidental. O ato de escrever literatura pressupõe uma abordagem, uma maneira de lidar com a tradição e com a ideia de arte, mesmo que essa relação não esteja explícita no texto. Uma das mais originais talvez esteja na obra de Franz Kafka. A relação da linguagem de Kafka com a linguagem falada tem sido amplamente comentada pela extensa fortuna crítica ligada à obra - o texto de Kafka se afasta da linguagem literária convencional para a época (na qual a linguagem opaca do expressionismo estava em alta) e se aproxima da linguagem seca e transparente dos escritórios nos quais se dava a sua vida profissional de advogado. Entre uma e outra, se depara com as expressões da linguagem comum, vulgar, diária. Uma ideia interessante sobre esse tema está no livro de Anders, *Kafka: Pró e Contra*:

O ponto de partida de Kafka não é uma crença comum [...] mas apenas a *linguagem comum*, pois esta fica à disposição dele - até dele, o rejeitado - em toda a sua amplitude e profundidade. Ela é inextorquível. [...] Mais ainda: ele *colhe no acervo preexistente da linguagem, do seu caráter de imagem*. Toma ao pé da letra as palavras metafóricas. (ANDERS, 2007, p. 57, grifos do autor.)

Logo após essa passagem, Anders reafirma sua hipótese por meio alguns exemplos textuais; em *Na Colônia Penal*, por exemplo, a expressão “experimentar na própria carne”<sup>1</sup>, que diz respeito à realidade da experiência, se traduz no aparelho de tortura que marca a culpa na pele do acusado; o crime nunca é expressado verbalmente. Outro exemplo que Anders comenta é a metamorfose de Gregor em inseto, que serviria como metáfora material para o sentimento de não encaixar-se no mundo.

Esse deslocamento das expressões linguísticas se dá por uma apropriação literária das *imagens*, das metáforas usadas no dia-a-dia. Adorno, no ensaio *Anotações sobre Kafka*, descreve um deslocamento semelhante em relação às ideias da psicanálise:

Como se conduzisse uma experiência, Kafka estuda o que aconteceria se os resultados da psicologia não fossem corretos apenas metafórica e mentalmente, mas também fisicamente. Ele aceita a psicanálise na medida em que ela desmascara a aparência da cultura e do indivíduo burguês; e a explora na medida em que *a toma mais literalmente que ela própria*. (ADORNO, 1998, p. 247, grifo meu)

---

<sup>1</sup> No original alemão: *erfährt es ja auf seinem Leib*, frase dita pelo oficial em relação à sentença a ser experimentada pelo condenado.

Poucas páginas depois, Adorno sustenta um argumento muito semelhante ao de Anders, em relação à materialização das expressões linguísticas nas histórias de Kafka. O que é particularmente interessante nesse trecho é a construção de uma via de mão dupla entre experiência e linguagem: as expressões linguísticas são tomadas ao pé da letra e se tornam corpóreas nas narrativas kafkianas; entretanto, essa transformação não se trata de outra coisa senão uma maneira de lidar com mundo por meio da linguagem:

[...] Se a obra de Kafka conhece a esperança, ela está antes em seus extremos do que nas fases mais moderadas: na capacidade de resistir a uma situação extrema, *transformando-a em linguagem*. A chave da interpretação seria fornecida por estas mesmas obras? Há razões para se presumir que sim. Na *Metamorfose, o percurso da experiência se deixa reconstruir na literalidade, como extrapolação*. “Estes viajantes são como percevejos”, diz a expressão que Kafka deve ter escolhido, alfinetando-a como um inseto” (ADORNO, 1998, p. 251, grifo meu)

Há nesses deslocamentos um movimento comum em direção à materialidade a partir de abstrações. Transforma as imagens em *corpos*, em figuras que atuam nas narrativas, sejam elas humanas, animais ou máquinas autômatas. Pensar a literatura de Kafka como constituída a partir de um movimento de transformação não é estranho quando se pensa na centralidade do *tópos* da metamorfose dentro dos momentos mais célebres da obra - como em *die Verwandlung* e em *Ein Bericht für eine Akademie*.

A ideia de corpo e, mais especificamente, de como o corpo do artista opera no mundo parece ser uma das chaves de compreensão possíveis para uma leitura da obra de Kafka diante da tradição literária. A concepção ocidental da literatura como uma arte altamente intelectualizada, que exige a solidão de um gênio artístico aliada à uma inspiração quase divina, confere a ela um grau de elevação em relação à linguagem e à vida corrente. Essa concepção está fortemente ligada ao romantismo e ao estabelecimento do valor simbólico da literatura para sociedade, como instrumento político de construção de uma identidade nacional. Para os Estados em formação, era interessante que houvesse um sistema literário que justificasse o estabelecimento de uma territorialização de uma língua nacional; era também politicamente interessante conceber a nação como uma nação à qual pertenciam escritores, esses gênios.

O problema da diferença entre linguagem literária, ligada à arte e linguagem da vida remonta a um problema filosófico central. Essa relação pode ser lida como um dos espelhos da dicotomia entre corpo e pensamento - dicotomia que dialoga com o próprio nascimento da filosofia ocidental, ressoando já na definição platônica do filósofo como aquele que é virtuoso porque renuncia aos prazeres e excessos do corpo ao priorizar o cuidado da alma por meio da prática filosófica<sup>2</sup>. Afinal, “O exercício próprio dos filósofos não é precisamente libertar a alma e afastá-la do corpo?” (*Fédon*, 67d). A separação cartesiana entre alma e natureza é ainda outra dimensão dessa mesma dicotomia. A literatura, caracterizada como atividade de transcendência, é um dos saberes que renega o corpo ao priorizar o pensamento. A linguagem da vida, do dia-a-dia, estaria ligada a aspectos práticos da comunicação entre dois corpos. Essa estrutura hierárquica recusa o corpo, ao classificá-lo como animalizado, irracional, como o objeto que interdita o conhecimento.

A deformação é o método de construção da ficção de Kafka, e, conseqüentemente, do seu modo de entender o mundo. Para Benjamin, esse mundo de objetos esquecidos é um mundo de objetos deformados. Essa metáfora se liga profundamente à ideia de corporeidade e de corpos dissidentes que repetidamente aparece na obra. Gregor Samsa metamorfoseado em inseto monstruoso não pertence mais ao mundo - torna-se um rejeitado pela família em diversos níveis. O primeiro deles aparece nos pensamentos imediatos de Gregor após acordar em um

---

<sup>2</sup> PLATÃO, 1972

corpo não usual: o trabalho. Gregor deixa de produzir, de fazer girar a máquina do mundo capitalista e por isso é um *outsider*.

A metamorfose de Gregor em corpo deformado gera também uma impossibilidade de comunicação - parâmetro que se aplica a quase todos os protagonistas kafkianos. Aí há uma relação contundente com a dramaturgia da modernidade e a construção de diálogos como solilóquios intercalados, tradução da incapacidade de escutar o outro.

Para Benjamin e Adorno, o gesto é a linguagem kafkiana; o teatro é sua expressão natural. No último capítulo de *Amerika*, primeiro dos romances fragmentários a ser redigido, o teatro de Oklahoma acolhe aqueles cujos corpos foram rejeitados até a última instância do lumpesinato - sintomaticamente, o codinome que o protagonista assume é de “Negro”, uma das maneiras dissidentes de existir. O gesto e a teatralidade são incapazes de existir no vazio; os corpos que transmitem também têm significados por si só; e aparecem repetidamente como incorporações do excluído, daquele não pertence e carrega em si as marcas de não pertencer.

Em *Um artista da fome*, a arte performada pelo protagonista se relaciona justamente com o controle do corpo e das coisas que parecem naturais aos que os possuem - as suas vontades, o instinto de sobrevivência, de reprodução da espécie, de socialização. Essa privação intencional dialoga com diversas tradições filosóficas nas quais o controle dos impulsos do corpo é uma maneira de se aproximar da Virtude, de deixar para trás algo de vazio ou de impuro que existiria no corpo. Entretanto, o artista em questão acaba inesperadamente na contramão desse movimento; ao longo da narrativa, é esquecido pelo público e acaba isolado em uma jaula, junto a animais que geram mais interesse do que ele, aproximando-se ele mesmo da animalidade, não da pureza. Há nesse desfecho uma virada em relação ao valor simbólico de pureza atribuído à negação do corpo. O artista, ao final, afirma: não come porque não encontra alimento que o agrade. Se o encontrasse, comeria de bom grado; não deixaria de ceder ao que aqui estamos classificando como “impulsos”. É um desfecho irônico para uma história irônica, construída ao redor de um pressuposto do leitor para o objetivo do personagem.

O que seria convencionalmente lido como um caminho para a virtude se mostra sem saída; ou, mais precisamente, se torna um caminho circular ao redor do corpo (e da sua destruição).

A primeira sentença da narrativa já estabelece a ideia de decadência que norteará o enredo; o narrador se situa temporalmente depois da perda de interesse do público; ele narra a “decadência” do artista da fome a partir de uma perspectiva externa, retroativa - e por isso de certa forma teleológica. O narrador narra em terceira pessoa, mas o foco está próximo do protagonista; percebe-se que há uma forma de acesso à subjetividade do artista, representada em alguns momentos pelo uso do discurso indireto livre. Predomina, no entanto, o discurso indireto. O discurso direto aparece pouco ao longo da narrativa; o único diálogo travado está no encerramento da história, é uma espécie de clímax, de confronto do artista com o mundo.

Ao fim do primeiro (e extenso) parágrafo, o leitor se depara com a seguinte sentença: “[...] e mergulhando outra vez dentro de si mesmo, sem se importar com ninguém, nem mesmo com a batida do relógio - tão importante para ele e a única peça que decorava a jaula.” (p.24) A imagem do relógio ignorado no fim do primeiro parágrafo de certa forma prenuncia as folhas de calendário não-contadas que se encontrarão na última jaula do artista quando esquecido: o tempo é central porque é a partir de sua passagem contabilizada pelo relógio/ calendário que se dá o valor do jejum, mas num nível subjetivo é desimportante para o protagonista, que vive numa temporalidade que não é aquela que é marcada. A transformação do tempo em algo a ser contabilizado a cada segundo a partir da ideia da jornada de trabalho se torna central após a revolução industrial, sendo um marco relevante da ideia de Modernidade - que aparecerá em autores como Benjamin na ideia de “tempo vazio e homogêneo” como pressuposto para o progresso e que historiadores como Thompson destacam como central para mudanças de paradigmas do capital ocorridas pós revolução industrial. O artista é um dos tais objetos

esquecidos, pertencente a uma temporalidade não moderna, pré-progresso, pré-indústria, assombrado pelo tempo que se esgota.

O corpo, nessa história, é reinserido na arte negando veementemente a possibilidade de separação. Aqui ele figura como elemento principal da arte performada. O artista da fome quer ser visto pelo público, quer provar que realmente jejua - ele prefere “os vigilantes que se sentavam bem junto às grades [...] com esses vigilantes estava sempre pronto a passar a noite toda em claro, a trocar gracejos com eles, contar-lhes histórias de sua vida errante e depois escutar as deles - tudo para mantê-los despertos, para poder provar-lhes que não tinha nada comestível na jaula e que jejuava como nenhum deles seria capaz” (p. 25) . Ele se irrita com a insistência do empresário em interromper seu jejum após quarenta dias, em “privá-lo da glória de continuar sem comer” (p. 27). Nas suas últimas palavras, expressa o desejo de admiração - admiração do público direcionada à arte que pratica, ainda que no fundo a considere imerecida, já que não pode evitar jejuar. Essa arte não produz obra palpável além de seu próprio corpo frágil - é a fragilidade, a magreza e a resiliência sutilmente implícita que exige admiração. O empresário “levantava os braços sobre o artista da fome como se convidasse o céu a contemplar sua obra sobre a palha, este mártir digno de compaixão que o artista da fome de fato era, mas num sentido muito diferente.” (p.28)

É interessante notar o jogo narrativo em que Kafka envolve o leitor. Em toda a história não há menção direta do artista à alguma espécie de elevação espiritual ou alguma virtude que ele está perseguindo; pelo contrário, enquanto narra os elogios que o empresário lhe faz “elogiava a elevada ambição, a boa vontade, a grande negação de si mesmo contidas nessa afirmação [de que poderia continuar a jejuar]” (p.29), o narrador evidencia o aspecto de “distorção da verdade”(p. 30) da afirmativa. O efeito alcançado aqui é interessante porque o artista da fome não é incompreendido apenas entre os seus pares, personagens do conto; o próprio leitor se contorce em busca do significado daquele corpo. A discussão da virtude e da ascese surge a partir do repertório do leitor, da construção imagética do dualismo, de figuras como o filósofo e o monge.

Tal interpretação da narrativa sugere uma espécie de anti simbolismo modernista; Kafka joga com o que poderiam ser símbolos de uma realidade metafísica que iria além da realidade concreta; entretanto, ao fixar o significado na realidade concreta, reforça uma centralidade do material - é justamente por ser *apenas o que é* que o corpo do artista significa, não por ser uma sistema de correspondências com um plano elevado. A aparente ausência de uma obra de arte física reforça o caráter material - de objeto que se coloca no mundo - desse corpo. É ele a concretização feita a partir de uma ideia abstrata. Ao pensar num movimento mais amplo da obra presente nesse texto, o da abstração em direção à materialidade, é possível pensar em *qual* abstração origina a materialidade desse corpo. Sustento que esse artista, como corpo-objeto que existem e se relacionam com o mundo, na verdade explicitam também alguns aspectos da própria relação da arte moderna com o mundo. Valorizar a concretude das coisas (da arte, do corpo) ao invés de um suposto valor simbólico atribuído pela tradição é em si uma maneira de dialogar com (ou melhor, de *lidar com*) a tradição - e de, certa forma, de confrontar-se com o vazio que é tentar experienciar a tradição na modernidade.

Podemos afirmar, então, que esse movimento descrito aqui - da abstração de uma *ideia de arte* cuja natureza está inevitavelmente ligada à maneira em que a arte pode existir na modernidade em direção a uma representação *física, material* dessa abstração no corpo do artista, como objeto identificado ontologicamente com a ideia de obra de arte moderna, não é um movimento simbolista e nem alegórico. O fato de essa materialização em específico se dar por meio do corpo tem uma série de implicações para a ideia filosófica de arte que já foram mencionadas neste artigo. O símbolo tem história; a literatura que se utiliza de símbolos pré-Modernidade opera a partir de arquétipos estereotípicos; o que seria esperado numa narrativa

desse tipo seria a fome como abnegação voluntária do corpo para priorizar a ascese, como discutido até então. Não é o que acontece aqui.

Esse uso singular de arquétipos simbólicos pela literatura moderna pode ser entendido como um sintoma da própria modernidade - as relações entre experiência e linguagem se modificam profundamente, e a ideia de símbolo não dá mais conta de representar o mundo. Um símbolo pressupõe a conexão entre dois planos, mas também pressupõe um conjunto de conhecimentos e parâmetros compartilhados por uma comunidade. O que Kafka faz é mobilizar imagens que despertam a memória desses símbolos, mas não estabelecer a relação transcendental que seria esperada. É essa a reviravolta anticlimática do desfecho de *Ein Hungerkünstler*. Se o símbolo é um dos procedimentos retóricos que compõe o discurso literário, o esforço de Kafka é o de deslocá-lo do lugar-comum. A literatura foi, durante praticamente toda a sua história como arte, um espaço de criação de lugares-comuns<sup>3</sup> - uma das maneiras com que a literatura modernista lida com isso é tentando escapar desses lugares.

Essa ideia de símbolo também tem reverberação histórica; ela se aplica, na verdade, mais à literatura pré “movimento simbolista”. O que fazem poetas modernos como Baudelaire, Mallarmé e Valéry é justamente criar uma distinção entre o símbolo na literatura anterior a eles, categorizado como “símbolo alegórico”, próximo justamente à ideia de alegoria, e o símbolo na literatura dita simbolista. Para os simbolistas, o símbolo ainda tem alguma relação com a ideia de universalidade ou de representação de uma “alegoria universal” da natureza (pode-se apontar como exemplo o célebre soneto de Baudelaire, *Correspondences*). Contudo, há uma dimensão de individualidade criativa na elaboração de símbolos que não existe quando os consideramos como uma linguagem coletiva pré-estabelecida. Para Henri Peyre em “A literatura simbolista”, a diferença entre símbolo na sua concepção moderna e alegoria é que a alegoria remete a um conceito pré-definido, à uma ideia que conserva a sua identidade específica mesmo em forma literária; já o símbolo apresenta e absorve uma ideia que está contida em si mesmo e dele não pode ser separada. O efeito do símbolo está ligado ao seu contexto e ao seu autor; enquanto a alegoria tem algo de universal.

Se Benjamin identifica em Kafka a doença da tradição como consequência da modernidade, nessa história específica o sintoma mais proeminente é a falência do símbolo como um sistema de significados pertencente à uma comunidade, o que permite que, em outras formas literárias, ele vá assumir uma concepção mais individualista e ligada à ideia de Modernidade. Muito se discute sobre as parábolas kafkianas e seu caráter de forma tradicional esvaziada; aqui, é o próprio símbolo, ou seja, o procedimento literário, que se esvazia. Esse esvaziamento, contudo, não é completo: a multiplicidade de leituras possíveis da obra demonstra que o símbolo existe, ainda que deformado, mas que mantém algo da sua essência tradicional - tal qual a própria tradição. Albert Camus, no seu anexo do *Mito de Sísifo* sobre Kafka, tenta justificar uma leitura simbolista sofisticada de Kafka: para ele, a obra em questão é simbolista porque se localiza justamente no caminho entre dois planos, ponte que o símbolo realiza. Das leituras simbolistas de Kafka, essa é a que parece mais adequada justamente por não classificá-la como um mero sistema de correspondências, tal qual fazem as leituras teologizantes daqueles que seguem a linha de Max Brod, mas sim como um procedimento literário que evoca a tradição sem realizar o clichê, de modo a mobilizar a expectativa do leitor sem concretizá-la. Entretanto, esse procedimento narrativo coloca em xeque a teoria dos “dois planos” que se conectam. A afirmação final do artista - de que só não come porque não encontra algo que goste de comer - o situa num plano corpóreo sem conexão com o sobrenatural.

A experiência da primeira guerra mundial transformou a própria experiência da guerra. Até então, a guerra era uma questão de honra, e o soldado uma figura a ser respeitada pela experiência que é capaz de transmitir. A guerra de trincheiras, da técnica, gera uma interdição

---

<sup>3</sup> MORETTI, 2007

dessa transmissão. Os soldados voltavam mudos, incapazes de narrar histórias - essa é a grande mudança de paradigma da primeira guerra para Benjamin. Entretanto, há histórias de guerra para além do campo de batalha; entre os que ficaram em casa, a guerra foi marcada pela fome generalizada. Se a guerra perde seu significado moral com a ascensão da técnica, a fome gerada por ela perde o seu significado simbólico de sacrifício.

A fome urbana gerada em Praga pela série de fracassos bélicos do Império Austro-Húngaro durante a primeira guerra mundial, especialmente no ano de 1916, é bem documentada; a falta de suprimentos alimentícios atingia até mesmo aqueles que, como a família de Kafka, tinham poder aquisitivo. Além da crise dos gêneros alimentícios, as forças de trabalho nas fábricas foram exploradas ao máximo à época, a fim de manter funcionando as engrenagens industriais do empreendimento bélico. A população estava fisicamente fragilizada de forma praticamente geral. Boa parte do racionamento da comida era mediado pelo Estado; era insuficiente e de má qualidade. Havia um mercado paralelo, que além de super inflacionado, não supria as necessidades da população.<sup>4</sup>

A memória da fome generalizada como problema social não tinha ainda nem dez anos durante o período de escrita de *Ein Hungerkünstler*. Além desse aspecto social e coletivo, a infecção por tuberculose que viria a matar Kafka apenas um ano depois da escrita da narrativa havia chegado à sua laringe, tornando a alimentação um processo doloroso, como descrito em seus diários. Há, então, uma associação histórica da fome com a crise gerada pela mesma guerra que, para Benjamin, inviabilizou o ato de narrar, e com um nível biográfico do autor. É pernicioso utilizar-se de argumentos biográficos para justificar uma leitura de um texto literário; entretanto, esse caso parece cabível, não apenas porque os diários de Kafka são costumam ser considerados parte de sua obra literária, mas também porque a sua experiência individual carrega reflexos da experiência social que, à época, era recente.

A questão da fome e dos alimentos não aparecem em apenas uma história do autor; por exemplo, é por causa de uma *maçã* presa às costas e arremessada por seu pai que Gregor Samsa morre. Ainda em *Die Verwandlung*, uma das primeiras questões práticas a serem resolvidas pela irmã-cuidadora de Gregor é como alimentá-lo; Gregor percebe que seu corpo não aceita mais as comidas que lhe apaziam enquanto humano, e que em sua forma de inseto, prefere comer restos de comida apodrecida. Apesar disso, é a violência cometida por intermédio de uma comida humana que o mata. Em *Forschungen eines Hundes*, a fome e o jejum também são centrais para a narrativa - há a descrição pormenorizada do jejum do cachorro protagonista. Numa era de fome promovida pela guerra tecnicizada, o que poderia representar o jejum na literatura senão a crueza material do dia-a-dia, despindo-o de seu significado transcendental?

É possível tornar o argumento mais claro ao opor a narrativa de Kafka a uma narrativa tradicionalmente alegórica; como, por exemplo, *The Minister's Black Veil*, de Nathaniel Hawthorne, publicada originalmente em 1836 na revista anual *The token and Atlantic souvenir* e depois reunida na antologia de contos de Hawthorne *Twice-Told Tales*, publicada em 1837.

O enredo do conto é relativamente simples. O ministro religioso Hooper aparece na igreja em um domingo com um véu negro que cobre a maior parte de seu rosto, deixando apenas sua boca visível. O véu carrega uma atmosfera soturna que afeta todos ao seu redor. O acontecimento gera burburinho e rumores na vila; a comunidade se pergunta qual pecado horrendo poderia ter gerado tal penitência auto-infligida. Uma delegação de igreja é convocada para inquiri-lo sobre o véu. Entretanto, os homens de fé ficam sem palavras diante do ministro. A única pessoa que realmente tem coragem para trazer o assunto à tona é sua prometida esposa, Elizabeth. Após insistir para que ele retire o véu e ouvir sua recusa final, o noivado se desfaz. Mr. Hooper passa toda sua vida utilizando constantemente véu; no leito de morte, ele é assistido por um jovem reverendo, que insiste para que Hooper levante o véu uma única vez antes de

---

<sup>4</sup> STACH, 2013.

deixar a Terra. O ministro se recusa, e reforça o que já havia afirmado em vários pontos da narrativa: em todos ele via um véu, e para todos chegaria a hora de levantá-lo, porém não neste plano da existência.

No primeiro domingo em que surge na igreja com o véu negro que o acompanharia por toda a vida, Mr. Hooper, como em todo culto, profere um sermão. Porém, esse em particular é descrito da seguinte forma:

The sermon which he now delivered was marked by the same characteristics of style and manner as the general series of his pulpit oratory. But there was something, either in the sentiment of the discourse itself, or in the imagination of the auditors, which made it greatly the most powerful effort that they had ever heard from their pastor's lips. [...] An unsought pathos came hand in hand with awe.

O assunto do sermão em questão era “the secret sin, and those sad mysteries which we hide from our nearest and dearest, and would fain conceal to our own consciousness, even forgetting that the Omniscient can detect them.” A questão do pecado secreto remete imediatamente ao pecado original, e, neste ensaio comparativo, remete à Kafka. Pecado é outra palavra para crime; muitas leituras de chave teológica colocam a culpa que reverbera na obra de Kafka como uma alegoria para o pecado original. Essas leituras aparecem especialmente em exegeses de *Das Prozess*. A questão do crime desconhecido pelo protagonista acusado é o ponto principal que movimenta o enredo do romance fragmentário. O misterioso pecado do pastor também é o que movimenta o enredo do conto; nele, contudo, quem não conhece o seu crime é quem está ao seu redor; ele, por outro lado, reconhece sua condição de pecador como inata à sua humanidade, e vê véus negros em todos aqueles ao seu redor.

Há uma semelhança estrutural no desfecho das duas narrativas; os protagonistas, cuja sina comum parece ser uma eterna incompreensão pelos seus pares, estão à beira da morte. As suas últimas palavras retomam o mistério central das vidas; o jejum do artista da fome e o véu negro do reverendo. São respostas para uma pergunta de seu último interlocutor. Entretanto, se a resposta do ministro eleva o gesto misterioso a um nível moral e universal, num gesto de elucidação que envolve também o leitor, aquele que estava mais intrigado pelo enredo e que sente finalmente que a história é sobre *ele* (que também é um pecador e tem internalizados os dois planos do simbólico), a resposta do artista torna tudo *ainda* mais confuso. Se a história de Hawthorne é construída gradativamente, gerando um suspense que se mantém até a cena final de reconhecimento do mecanismo *de te fabula narratur*, confirmando o significado místico-transcendental da vida do protagonista, Kafka prende com firmeza seu protagonista no plano do mundano - ele não come porque *nada lhe agrada. Se houvesse alimento de que gostasse, comeria, como todos*. Além disso, o desfecho da narrativa de Kafka está dado no início - não há uma construção gradual de suspense que leva à um clímax. O leitor já está ciente de que o destino do artista é o esquecimento. A história de Kafka confunde mais do que explica ao longo da narrativa.

O conto de Hawthorne tem um subtítulo: *A Parable*. O próprio autor define o texto não como conto, mas como parábola; um gênero textual associado à literatura religiosa e proselitista, que inclui sempre uma lição de moral. O símbolo pode existir em Hawthorne porque o autor puritano é guiado pela existência da religião. A religião é um sistema moral universal; ela dá um sentido que subjaz o universo, um propósito para os acontecimentos e uma série de dogmas que permitem que a moralidade seja algo externo ao indivíduo e que o liga à uma comunidade daqueles que partilham da mesma fé. A religião é algo sólido. Tudo o que é sólido se desmancha na Modernidade. E por isso o texto de Kafka é quase uma *paródia da parábola*.

## Referências

- ADORNO, T. W. (1998) Anotações sobre Kafka. *In*: PRISMAS: crítica cultural e sociedade, Ed. Ática, SP.
- ANDERS, G. (2007) Kafka: pró e contra: Os autos do processo, Ed. Cosac Naify, SP.
- BENJAMIN, W. (1996) Franz Kafka: A propósito do décimo aniversário de sua morte. *In*: B. Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura, Ed. Brasiliense, SP.
- BERMAN, M. (2007) Tudo que é sólido desmancha no ar, Ed. Companhia das Letras, SP.
- HAWTHORNE, N. The Minister's Black Veil. Domínio Público. Disponível em <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&coobra=7163](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&coobra=7163)>. Acesso em 14/03/2022
- KAFKA, F. (1997) A metamorfose, Ed. Companhia das Letras, SP.
- KAFKA, F. (1998) Um artista da fome/ A construção. Ed. Companhia das Letras, SP.
- KAFKA, F. (1992) O Processo, Ed. Brasiliense, SP.
- MORETTI, F. (2007) Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias, Ed. Civilização Brasileira, RJ.
- SELIGMANN-SILVA, M. (2010) “Mal-estar na cultura: corpo e animalidade em Kafka, Freud e Coetzee”. *Alea*, v. 12, n. 2, p. 205-222, . Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2010000200002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2010000200002&lng=en&nrm=iso)>. acesso em 28/07/ 2021.
- STACH, R. (2013) Kafka: The years of insight. Ed. Princeton University Press, New Jersey.
- PEYRE, H. (1983) A literatura simbolista, Ed. Cultrix; Edusp, SP.
- THOMPSON, E. P. (1998) Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial. *In*: Costumes em Comum, Ed. Companhia das Letras, SP.