

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**SINTAXE DA FRUSTRAÇÃO
Análises estatísticas de textos de Franz Kafka**

Orientador: Alckmar Luis dos Santos
Mestranda: Verônica Ribas Cúrcio

FLORIANÓPOLIS, 2007.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**SINTAXE DA FRUSTRAÇÃO
Análises estatísticas de textos de Franz Kafka**

Dissertação apresentada ao Curso de pós-graduação em Literatura como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Orientador: Alckmar Luis dos Santos
Mestranda: Verônica Ribas Cúrcio

FLORIANÓPOLIS, 2007.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	4
1. ESTILÍSTICA	8
2. LITERATURA E INFORMÁTICA.....	18
2.1 Apanhado histórico do método estatístico.....	23
2.2 A estatística no campo lingüístico	25
3. ANÁLISE DOS <i>CORPORA</i>	30
3.1 Etapas preliminares.....	30
4. O ESTILO DE KAFKA SEGUNDO A CRÍTICA. ALGUNS TESTES.....	36
4.1 Testes com <i>LEXICO 3</i> e <i>HYPERBASE</i>	40
5. OUTRAS OBSERVAÇÕES	68
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	96
8. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	98
9. SITIOGRAFIA.....	99
10. ANEXOS.....	100

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é a busca de traços característicos da prosa de Franz Kafka, comparando os seus textos com os de outros escritores contemporâneos a ele. São escritores nascidos nas décadas de oitenta e noventa do século XIX. Também se propõe uma comparação entre os textos de Kafka com jornais da época, escritos em língua alemã, para que se examinasse juntamente um outro parâmetro, o da língua geral, de comunicação diária em nível culto. Para a realização da pesquisa, aplicamos uma abordagem estilística da linguagem literária aos textos, dialogando constantemente com as ferramentas oferecidas pelos programas de computador de estatística textual e com elementos tirados da fortuna crítica de Kafka.

O *corpus* base dessa pesquisa é composto por trinta e um textos de nove autores de língua alemã, pertencentes à mesma geração de Kafka, e mais trinta e quatro edições de jornais publicados no ano de 1894. Esses autores constituem a geração das décadas de oitenta e noventa do século XIX, todos muito bem reconhecidos pela crítica como canônicos. A utilização dos jornais complementa o *corpus*, no sentido de trazer a perspectiva da língua geral, não literária, da época.

Para as aplicações dos diferentes programas de estatística textual, também dividimos o *corpus* base em três *corpora*, com a finalidade de realizarmos comparações entre *corpus* de referência e *corpus* alvo. O primeiro traz apenas os textos kafkianos; o segundo, por textos dos outros escritores; o terceiro é constituído pelos textos jornalísticos.

Baseando-nos em traços estilísticos que apareceram através de leituras e de explorações nos programas, buscamos esboçar, de modo quantitativo, as características da escrita kafkiana, a partir da escolha de seu vocabulário e de sua utilização. Seleccionamos apenas quatro textos, porém relevantes, de Kafka: *Die Verwandlung* (1916); *Der Prozess* (1925); *Das Schloss* (1926) e *Amerika oder Der Verschollene* (1927)¹. Não abarcamos a obra inteira do autor por outras implicações que poderiam, evidentemente, surgir no decorrer da pesquisa. Por exemplo, a diferença entre um Kafka que escreve um conto, um romance, uma peça ou aforismos.

Os outros autores que compõem o *corpus* e seus respectivos textos² são: **Jakob Wassermann** (1873-1934): *Alexander in Babylon* (1905), *Caspar Hauser oder Die Trägheit des Herzers* (1908), *Das Gänsemännchen* (1915), *Die Juden von Zirndorf* (1897) e *Die Schwestern* (1906); **Hermann Hesse** (1877-1962): *Siddhartha: eine indische Dichtung* (1922); **Hugo Ball** (1886-1927): *Flametti oder Die Dandysmus der Armen* (1918), *Das Carousselpferd Johann* (1916); **Georg Heym** (1887-1912): *Der Dieb* (1913); **Thomas Mann** (1875-1955): *Glaudius Dei* (1902); *Tristan* (1903); *Schwere Stunde* (1905) e *Der Tod in Venedig* (1912); **Robert Musil** (1880-1942): *Der Mann ohne Eigenschaften* (1926); **Gustav Meyrink** (1868-1932): *Das grüne Gesicht* (1916), *Der weisse Dominikaner* (1921), *Der seltsame Gast* (1925) e *Walpurgisnacht* (1917) e **Rainer Maria Rilke** (1875-1926): *Die Flucht* (1897), *Feder und Schwert* (1893), *Generationen* (1898), *Der Kardinal* (1899), *Die Turnstunde* (1902) e *Frau Blahas Magd* (entre 1893 e 1902).

¹ Respectivamente: *A metamorfose*, *O processo*, *O castelo* e *América ou o desaparecido*.

² A escolha dos textos foi feita a partir do que já havia sido disposto na internete (os textos foram revisados). Todos os textos se encontram na íntegra, com exceção de *Der Mann ohne Eigenschaften*, de Robert Musil (único texto que passou pelo processo de escaneirização, faltando apenas o tomo terceiro, ou seja, a última parte). Os textos de Franz Kafka foram retirados de: <http://www.kafka.org/>. Para os textos de Hugo Ball, utilizamos: http://www.fh-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/20Jh/Ball/bal_joha.html. Os demais textos foram retirados do Projeto Gutenberg: <http://gutenberg.spiegel.de/>.

Selecionamos apenas os textos em prosa, apesar de alguns autores se destacarem pela sua poesia, como o caso de Rilke e Heym. Quanto ao *corpus* jornalístico, eles provêm de jornais do ano de 1894, extraídos do projeto *Digitalisierung der Amtspresse Preußens*³.

No primeiro capítulo, aparecem esboçadas as correntes teóricas que pensam a Estilística desde a Retórica, como as de Pierre Guiraud, de Ernst Robert Curtius, de José Maria Pozuelo Yvancos, de Leo Spitzer, de Amado Alonso, Charles Bally e por último com Michael Rifaterre.

No segundo capítulo, através das propostas de Michel Bernard (1999), apresentamos o uso de ferramentas de informática para a pesquisa em literatura, introduzindo gradativamente as funções de pesquisa e de análise possibilitadas por alguns programas. A seguir, com Ludovic Lebart e André Salem (1994), adentramos na estatística textual informatizada propriamente dita. Com Anthony Kenny (1982), traçamos uma breve história de pesquisas que já foram realizadas neste campo, bem como suas hipóteses, tentativas, verificações, típicas da estilometria auxiliada por computadores. E, para encerrar o capítulo, retomamos algumas idéias de Pierre Guiraud (1959), voltando-nos agora, porém, mais para o uso da estatística no campo da lingüística. No caso, comentamos brevemente uma análise realizada por ele sobre a data de produção da *Iphigénie* de Jean de Racine, trabalhando com todo o *corpus* do poeta francês para propor dados sobre a evolução de seu estilo.

No terceiro capítulo, analisamos os *corpora*, levantando primeiramente alguns elementos relativos aos aspectos da pontuação, como a contagem de vírgulas, de pontos-e-vírgulas e de quantidade de palavras por período, e o número de períodos por parágrafo.

³ Os textos foram extraídos desse endereço: <http://amtspresse.staatsbibliothek-berlin.de/verzeichnis.php>, são as *neueste mittheilungen* (mais novas informações) de 1894, consistindo em um recolhimento de 2 a 3 jornais de cada mês.

No quarto capítulo chegamos à nossa proposta de investigar os textos de Kafka. Para tanto, destacamos algumas interpretações da parte da crítica que resgatamos para colocar em exercício os aplicativos. Seleccionamos as possíveis interpretações passíveis de quantificação. Destarte, levantamos alguns dados a partir dos *corpora*, segundo as leituras críticas que abordaram o tema do estilo kafkiano. Os principais elementos tirados dessas críticas são as leituras de Anatol Rosenfeld (no que diz respeito à adoção constante por Franz Kafka do pretérito, do farto uso de subjuntivos e condicionais), de Horst Domdey (sobre a afirmação seguida de sua negação e o uso freqüente de conjunções adversativas ou concessivas), de Günter Anders (que trata da freqüência dos subjuntivos e da conjunção “wenn”; bem como sobre a raridade da palavra “judeu”), de Modesto Carone sobre as longas seqüências de frases subordinadas e, finalmente, de Martin Walser (sobre o comentário das partículas que introduzem a limitação da narrativa kafkiana).

Contudo, antes de entrarmos nessas análises, partimos das propostas de Ruy Coelho (1968) para chegarmos a uma contextualização histórico-geográfica da antiga região austro-húngara, desde a época do Império Austríaco. Através de Gilles Deleuze, abordamos rapidamente a relação da produção literária com a desterritorialização, destaque importante para entender Kafka. Em seguida, com o trabalho estatístico, abordamos o estilo de Kafka, fazendo uso dos devidos tratamentos informáticos para abstrair os elementos estatísticos necessários sobre as indagações e confirmações que faremos a partir de algumas evidências postas pela crítica.

Por fim, trazemos algumas características de estilo ligadas ao uso de figuras de linguagem, provindas da Retórica, que encontramos nos textos de Kafka. As figuras que mais se destacaram foram as de repetição como anáfora, diácope, epanalepse e epítome.

1. ESTILÍSTICA

Em *A Estilística*, Pierre Guiraud (1970: 9) traça uma perspectiva histórica da noção de estilo. O autor afirma que, na Antigüidade, a “maneira de escrever” se tornou um objeto de estudo central denominado *Retórica*, transmitida durante a Idade Média até os séculos clássicos, acabando por perder sua força no século XVIII. Ele apresenta, assim, a Estilística como uma Retórica moderna, como uma *ciência da expressão*. Diz ainda que essa *ciência*⁴ reconheceu muito lentamente seu objeto e seus métodos. Segundo ele, foi Novalis, em *Stylistik oder Rhetorik*, um dos primeiros a empregar o termo para designar uma fusão entre a Retórica e a Estilística.

Ainda segundo Guiraud (1970:17), a Retórica seria uma técnica da linguagem considerada como arte, como gramática da expressão literária e instrumento crítico para a apreciação de obras. Como arte de escrever, de compor um discurso, a Retórica abarcou toda a expressão lingüística, as artes poéticas e a literatura. Ela repousaria sobre três noções: os gêneros, os estilos ou tons e as figuras ou meios de expressão. Essa arte de escrever se compunha, primeiramente, de regras, conselhos e exemplos do bem escrever que foram codificados por gramáticos da baixa latiniidade através de formulários rígidos. Depois, foram recolhidos por compiladores medievais e transmitidos ao período da Renascença, tendo sido revivificados nos séculos clássicos.

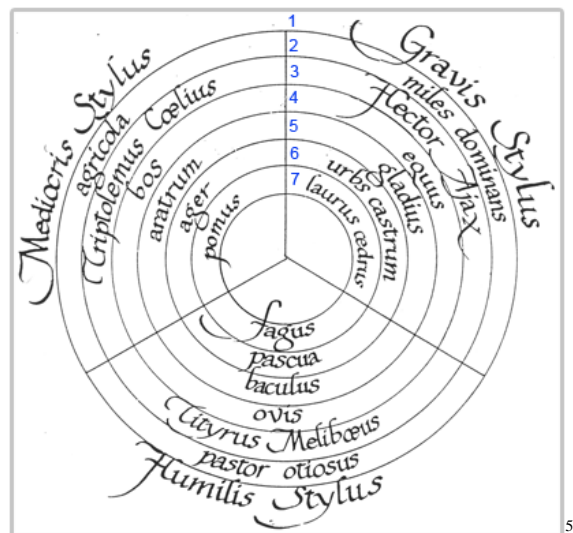
Nascida na Grécia e transformada em uma teoria da eloqüência, a Retórica era elaborada através da análise das ordens dos problemas e das condições de expressão, como composição do auditório, impressão visada e recursos expressivos da língua. Guiraud destaca quatro tratados de maior notabilidade e que eram tomados constantemente como

⁴Grifo do autor (GUIRAUD, 1970:10).

modelos: *A Retórica* de Aristóteles, o *De Oratore* e o *Orator* de Cícero, o *De Institutione Oratoria* de Quintiliano. Tais modelos estudavam a Retórica a partir das etapas seguintes: *inventio* (argumentos, tópicos, temas e provas a desenvolver), *dispositio* (ordem que estabelecerão os argumentos e estabelece outros pontos como *exordio*, *narratio*, *argumentatio*, *peroratio*, entre outros), *elocutio* (exposição clara dos argumentos; tratava sobre a forma, ou seja, da parte lingüístico-verbal do discurso) e *actio* (entonação, fluência, gesticulação e fisionomia). As três primeiras partes davam conta da construção do enunciado, e as duas últimas davam conta da atividade da enunciação do discurso.

Os diferentes gêneros literários (o teatro, a história, a poesia lírica etc.) surgiram através da adaptação da expressão oratória e das partes pertencentes à Retórica aos diferentes modos da expressão literária. Dessa adaptação resultaram tratados como *A Poética* (Aristóteles) e *A Arte Poética* (Horácio). Guiraud afirma que, desde o século IV, já existia uma diferença entre os gêneros em prosa e em verso; principalmente para este último, já distinguiam outros “subgêneros” (nomo, prosódico, partenia, hiporquema, ditirambo, epinício, encômio, entre outros) que se distinguiam na forma da versificação, no vocabulário, na sintaxe, nas idéias.

Para Guiraud, a noção de gênero está bastante ligada com a de estilo, e os próprios Antigos já estabeleciam três tipos de estilos ou tons: o *simples*, o *temperado* e o *sublime*. Esses modelos seriam encontrados nas *Bucólicas*, nas *Geórgicas* e na *Eneida*, sendo representados pela “roda de Virgílio”:



Em tratando das figuras, Guiraud afirma que elas são “uma maneira de falar mais viva que a linguagem comum e destinada a tornar sensível a idéia por meio de uma imagem, uma comparação ou a chamar melhor a atenção pela sua justeza ou originalidade” (GUIRAUD, 1970: 30). As figuras legadas pelos Antigos às gerações sucessivas de gramáticos foram: *figuras de dicção* (referentes à pronúncia), *de construção* (relaciona-se à sintaxe e à ordem das palavras), *de palavras* ou *tropos* (tratam da mudança de sentido) e *de pensamento* (tomam a forma das próprias idéias). A Retórica parece ser, ao mesmo tempo, segundo o autor, arte de escrever e arte de compor; arte da linguagem e arte da literatura. Assim, baseando-nos nas figuras de linguagem, partiremos em busca, de uma análise de algumas figuras sintáticas, principalmente as de repetição: epínomes, diácopes, anáforas, e epanalepses.

⁵ Figura extraída do sítio: <http://www.etudes-litteraires.com/roue-virgile.php>

José Maria Yvancos, em *Teoría del lenguaje literário* (1994), afirma que tanto a Poética quanto a Retórica dividiam o mesmo horizonte teórico, nunca deixando de se inter-relacionarem. Ele acredita que, já em Cícero e em Tácito, podemos encontrar essa transformação como uma espécie de evolução em que a Retórica, de ciência do discurso oratório, passou a ser uma ciência do ornato verbal. A Retórica acabou sofrendo tal mudança, por motivos políticos e pedagógicos. Os motivos políticos se davam pelo fato de a Retórica, sendo uma arte oratória, ter como finalidade prática o discurso direcionado a um público, fazendo valer sua força de persuasão nos foros democráticos gregos. Porém, com a crise do Senado e com o crescimento do Império, a Retórica perdeu seu sentido primordial. Sua função, outrora de arte discursiva passa a ser então a de arte elocutiva, tendo sua função cada vez mais voltada para a própria linguagem. Os motivos pedagógicos se explicam pela simplificação advinda da difusão escolar: a Retórica se tornou uma pedagogia acerca dos meios de ornamento verbal. O autor exemplifica citando as retóricas medievais, cujas técnicas tinham um alto índice de preceptismo.

Pierre Guiraud esclarece que, a partir do século XVIII, com o movimento do Romantismo, a Retórica sofre uma grande mudança. Ela perde os seus direitos, pois o homem clássico passa a reinventar a Arte, recolocando a discussão do homem e da sociedade; alguns filósofos passaram a questionar a própria linguagem. Assim, sobrevém uma decadência da Retórica, pois a linguagem deixa de ser reflexo de uma forma exterior ao homem, e se torna o meio pelo qual o homem expressa sua experiência:

A linguagem constitui a expressão de uma situação concreta; exprime diretamente as idéias e os sentimentos dos indivíduos e se confunde com ele; e através deles expressa os de um determinado temperamento social, de uma coletividade e de seus costumes e instituições. Já não se trata de reconhecer uma forma lingüística num catálogo de formas universais anteriores e exteriores à expressão; a vida e a linguagem passam a ser consideradas no que têm de único e insubstituível, e essa autenticidade do vivido é que fundamenta sua autoridade. (GUIRAUD, 1970: 49)

Guiraud afirma existir um deslocamento na função da literatura, que antes traduzia o mundo e passa agora a expressar a experiência dos homens. “O estilo é a expressão do gênio individual.” (GUIRAUD, 1970: 51)

No momento em que a Retórica perde sua autoridade normativa junto com seu valor estético, nada aparece para substituí-la. Passam a surgir então referências tautológicas como “o estilo de Bossuet, por exemplo, é oratório, o de Napoleão, é militar: o primeiro é pomposo, o segundo energético.” (GUIRAUD, 1970: 54) O autor diz que o lingüista liquida um sistema de critérios que não é substituído por algum outro, não reconsiderando a noção de estilo, deixando tal noção à literatura e às artes de escrever.

José Maria Yvancos acredita que a Retórica proporcionou à teoria literária um horizonte teórico, uma maneira de compreender o literário que se projetou sobre algumas escolas de poética lingüística. Ele aponta dois postulados fundamentais que o ocidente herdou da Retórica. O primeiro diz respeito à teorização sobre a linguagem literária feita a partir do interior da linguagem mesma, instituindo como paradigma teórico a oposição entre língua literária e língua gramatical. O outro postulado seria a noção de *desvio*, ou seja, do enfrentamento entre linguagem Retórica e linguagem gramatical, como a oposição do corpo em movimento frente ao corpo em repouso “(...) se deduce que el primero supone un voluntario apartamiento respecto a la norma de la gramática, y que los recursos verbales de la lengua son modificaciones de la norma lingüística común (...)” (YVANCOS, 1994: 17)

Para Guiraud, foi com Guilherme Wundt (1832-1920) e Hugo Schuchardt (1842-1927), que a linguagem foi retomada como instrumento passivo da coletividade e do ato criador do indivíduo. Ambos se contrapõem às teses da lingüística histórica, tratando da língua como um processo, não mais como uma essência. A partir de então, formou-se a

escola idealista alemã, sendo seus sucessores Karl Vossler (1872-1949) e Leo Spitzer (1887-1960). Esse movimento se identificou com o intuicionismo de Henri Bergson (1859-1952) e com as doutrinas de Benedetto Croce (1866-1952).

É sobre a noção de *desvio* que José Maria Yvancos se concentra para explicar a evolução e as distinções entre as escolas que desenvolveram seus estudos na teoria do estilo. Ele afirma que a Estilística idealista ou genética e a estilística gerativa concordam que a língua literária deva ser entendida como um afastamento da língua padrão. Tais escolas tentam descrever o literário como fenômeno lingüístico diferenciado. Esse desvio diz respeito às normas comuns que regem o uso cotidiano da linguagem supondo a existência de estruturas, formas, recursos e procedimentos que transformam a língua literária em um tipo específico. Tal teoria implica uma opção importante, a busca de uma descrição do literário como fenômeno lingüístico diferenciado. Por isso a presença dos textos jornalísticos em nosso *corpus* se torna importante, pois assim, temos como verificar tanto o desvio no uso cotidiano como no uso literário da língua.

No início do século XX, afirma Guiraud, surgiram duas outras estilísticas: a *estilística do indivíduo* (crítica do estilo, estuda as relações da expressão com o indivíduo, com a coletividade que a cria ou a emprega) e a *estilística da expressão* (estuda as relações da forma com o pensamento, correspondendo com a elocução dos Antigos). A primeira é genética, estudando a expressão em relação aos sujeitos falantes; a segunda é descritiva, não ultrapassando a linguagem.

A estilística idealista de Vossler e Spitzer, ainda segundo Guiraud, estuda os fatos da palavra, a crítica da obra na sua totalidade do seu contexto. Spitzer, influenciado por Vossler, estabelece uma crítica baseada nas características da obra. Ele cita alguns pontos que definem o método de Spitzer: a crítica é imanente à obra, toda obra constitui um todo,

todo detalhe deve permitir que penetremos no centro da obra. Segundo o próprio Spitzer (1968: 49), é “la conciencia de un detalle que nos llama la atención junto con la convicción de que ese detalle guarda una relación fundamental con el conjunto de la obra artística.” O crítico entra na obra mediante uma intuição, a obra reconstruída está integrada num conjunto, o estudo toma como ponto de partida num rasgo da língua, o traço característico constitui um desvio estilístico individual e a estilística deve ser uma crítica de simpatia.

Na verdade, toda explicação de texto, todo estudo filológico deve partir de uma “crítica das belezas”, pressupondo-se a perfeição da obra a estudar e uma completa vontade de simpatia; deve ser uma apologia; numa palavra, uma teodicéia. De fato, a filologia tem sua origem na apologia da Bíblia ou dos clássicos (...) (SPITZER apud GUIRAUD, 1970: 112)

Segundo Guiraud, as idéias de Spitzer suscitaram algumas críticas em relação à legitimidade do método, pois seu instrumento de tarefa se baseia na intuição, tendo como resultado que o estilo derivaria de julgamentos subjetivos.

Yvancos (1994: 21) afirma que os representantes da Estilística idealista acreditavam que os desvios ou “particularidades idiomáticas” se correspondiam e explicavam através das particularidades psíquicas que os revelavam. A língua literária é um “desvio” porque carrega um conteúdo individualizado. Além de Spitzer, que apresenta como o responsável por trazer o termo “desvio” para a Estilística, fundando aí o centro de seu método de análise, Yvancos aponta outros teóricos dessa linha: Amado Alonso, Dámaso Alonso, H. Hatzfeld, Carlos Bousoño, entre outros. Tal método da escola idealista, para o autor, é uma tentativa de ligar o desvio idiomático com a raiz psicológica, o que encontra sentido e interpretação unitária nas particularidades da língua literária. O próprio Spitzer, conforme Yvancos, ressalta que a compreensão da estrutura, do conjunto, tem de ser unitária e deve-se realizar a partir de um ato globalizado, que ele nomeia de “intuição totalizadora”.

Amado Alonso insistiu intensivamente no caráter integrador e unitário da forma artística, cujos recursos formais (desvios) fazem parte de um sistema expressivo que é formado por elementos substanciais (psíquicos, temáticos ou expressivos) e também materiais (recursos verbais). Esse sistema expressivo é objeto da Estilística idealista que estudava tal conjunto como forma intencional, como desenvolvimento de uma intenção criadora, forma objetivadora de origem individual:

Estas intuiciones (la del creador y la del lector) literarias, artísticas, se diferencian de la científica (mucho más simple) en que movilizan, por decirlo así, la totalidad psíquica del hombre: la memoria, a la cual llamamos fantasía cuando – en un estado lúcido, que tiene sin embargo relación con el ensueño – entremezcla con libertad sus datos, al par que los actualiza (realidad ilusoria: se trata de una intuición fantástica); la voluntad, que matiza afectivamente la imagen, deseada o repelida (aunque con “querencia” no práctica, es decir, sin finalidad posesoria: se trata de una intuición afectiva); y en fin – en literatura – básicamente el entendimiento (se trata de una intuición intelectual). Científicamente, intuimos con sólo una veta de nuestra psique (la intuición científica no es fantástica, ni es afectiva). Estéticamente, intuimos con toda nuestra psique, puesta de modo automático en una especie de vía muerta, o ensueño, (...) Pero el lector sabe que sueña, sabe que sabe que juega. (ALONSO, 1966: 38-39)

Essa concepção da língua literária como forma intencional e objetivadora de peculiaridades psíquicas, afetivas e intelectuais repousava também sobre uma concepção de linguagem cujas raízes idealistas se chocavam com o estruturalismo de Ferdinand Saussure.

Pierre Guiraud, para explicar a estilística da expressão, demonstra um tríplice valor na expressão: valor *nocional* ou *gnômico* (traz uma lógica da expressão); *expressivo* (sócio-psico-fisiologia da expressão); *impressivo* ou *intencional* (uma estética, uma ética, didática da expressão). Ele agrega os últimos dois valores como *valores estilísticos*. Tal noção de valores estilísticos postula a existência de vários meios de expressão para a mesma idéia, são as *variantes estilísticas*, onde cada uma constitui um *modo particular* de exprimir uma mesma noção:

A estilística da expressão é, portanto, o estudo dos valores expressivos e impressivos próprios aos diferentes meios de expressão de que a língua

dispõe. Esses valores se acham ligados à existência de variantes estilísticas, isto é, de diferentes formas para expressar a mesma idéia, de sinônimos que exprimem um aspecto particular da comunicação. (GUIRAUD, 1970: 73)

Tal definição encontra seu potencial já delimitado em *Traité de Stylistique Française* (1902), de Charles Bally, sucessor de Saussure e que funda sobre bases racionais a estilística da expressão: “A estilística estuda os fatos da expressão da linguagem do ponto de vista do seu conteúdo afetivo, isto é, a expressão dos fatos da sensibilidade mediante a linguagem e a ação dos fatos da linguagem sobre a sensibilidade.” (Bally apud Guiraud 1970: 74) O objeto da estilística de Bally se dá no conteúdo afetivo da linguagem, sendo uma estilística da língua e não da palavra. Ele divide os *caracteres afetivos* em *efeitos naturels* (valor pejorativo, aumentativo, diminutivo) e *efeitos por evocação* (tom, línguas de época, classes sociais, grupos sociais, as regiões, atos biológicos).

Définition de la stylistique: elle étudie la valeur affective des faits du langage organisé, et l'action réciproque des faits expressifs qui concourent à former le système des moyens d'expression d'une langue. La stylistique peut être, en principe, générale, collective ou individuelle; mais l'étude ne peut présentement se fonder que sur le langage d'un groupe social organisé; elle doit commencer par la langue maternelle et le langage parlé. (BALLY, 1951: 1)

A linguagem, para essa escola, constituiria um instrumento de comunicação, um sistema de sinais destinados a transmitir o pensamento. A escola saussuriana se negaria a estudar o estilo individual, pois o considera como ato livre, isolado, original, incomensurável, não sendo, portanto, propício à análise e à classificação:

A análise saussuriana retoma, ao mesmo tempo, a posição de Humboldt entre a linguagem criadora e livre do indivíduo e a linguagem fixa e normalizada da coletividade; essa distinção, que se tornou clássica, entre a palavra e a língua, apresenta novamente ao lingüista o problema do estilo. (GUIRAUD, 1970: 60)

Para Yvancos, a interpretação de desvio no estruturalismo é compreendida de modo diferente da Estilística idealista, porque o ponto de vista de estilo do autor é substituído pelo ponto de vista do “estilo funcional” da literatura. A linguagem poética interessa somente como fenômeno geral. Essa explicação da linguagem literária se dá a partir do interior dos estudos lingüísticos e a poética estruturalista acaba adotando um ponto de vista sistemático. Nessas novas coordenadas, a língua literária não se referirá mais às particularidades psíquicas de um determinado autor e sim às formas às quais se opõe ou das quais se desvia.

O crítico resume quatro vertentes de pesquisa que discutem esta relação “desvio-norma”: a primeira considera o literário como um desvio de uma norma lingüística. Porém, o autor acredita ser essa definição insuficiente, pois até mesmo a Retórica clássica permitia a existência de desvios não poéticos, como as chamadas figuras gramaticais (YVANCOS, 1994: 26). Yvancos afirma que se torna difícil pensar em um uso geral que não tenha desvios, pois a linguagem coloquial está cheia de metáforas e jogos verbais que não seguem a norma. A segunda vertente é exemplificada através de J. Cohen que considera a linguagem poética uma “antiprosa”; ela suporia uma constante violação de todas as leis (coincidência entre pausa semântica e pausa fônica, a não recorrência, a arbitrariedade na ligação do significante e significado, esquemas lógicos de predicação e coordenação, entre outros) que balizam o discurso da prosa científica. A terceira vertente de pesquisa é representada por teóricos como S. Saporta, que entende o desvio da língua literária como tudo aquilo que atenta contra algumas regras que governam a gramática. A quarta e última vertente⁶ é representada por S. R. Levin que traz uma distinção entre dois tipos de desvio: os externos (coincidem com os desvios até agora apontados) e os internos que dizem

⁶ Dentro dessa última vertente, Yvancos inclui M. Riffaterre, R. Fowler, Enkwist, Gregory e Spencer.

respeito a uma estrutura lingüística dominante no texto, por exemplo, quando surge um elemento inesperado, uma série de assonâncias em um poema em consoante.

Michael Rifaterre afirma, partindo do ponto de vista estrutural, que a estilística deve estudar a linguagem a partir do decodificador, pois são as suas reações, suas hipóteses sobre as intenções do codificador que dão respostas aos estímulos codificados na seqüência verbal: “(...) deve ser uma lingüística dos efeitos da mensagem, do rendimento do ato da comunicação, da função de imposição que esta exerce sobre nossa atenção.” (RIFATERRE, 1971: 139)

Perante as diferentes concepções de estilo segundo as escolas que apontamos acima, pressupomos que, por muitas vezes, o estilo foi definido como um desvio em relação a uma norma. Adotaremos, então, o recurso da análise estatística para uma tentativa de medir e precisar esta noção nos textos de Franz Kafka.

2. LITERATURA E INFORMÁTICA

Hoje em dia, as análises quantitativas e estatísticas de textos literários são, geralmente, acompanhadas por algum programa criado para auxiliar, facilitando a pesquisa e exploração dos textos (em âmbito literário, lingüístico, sociológico, etc.). Realizações como contagem de palavras, cálculo de distância lexical, do crescimento de vocabulário, bem como da sua riqueza, e tantas outras características textuais, são possíveis através de uma manipulação informática. Se tais realizações fossem feitas manualmente, demandariam muito tempo. A aceleração que essa ferramenta dá ao estudo se refere à disponibilização dos dados, de modo que após essa etapa, possa ser feita a parte que cabe somente ao pesquisador, a de analisar e interpretar os dados que lhe aparecem na tela do

computador. Lembramos também que esse processo é constituído por duas partes conjuntas: o trabalho do pesquisador, que é submetido às regras informatizadas, e o programa a ser utilizado que vai necessitar de diretrizes que serão organizadas tanto pelo programador quanto pelo pesquisador, para que assim o programa tenha um desempenho satisfatório. A soma dessas duas partes resulta em uma parceria entre os técnicos que desenvolvem e aprimoram o programa, e os pesquisadores da área das ciências humanas que irão utilizá-lo, verificando a melhor maneira de se investigar o objeto textual. É um exercício mútuo e dessa união já resultaram muitos aplicativos⁷. Através desses programas, (desde que estejam alimentados por textos que serão alvo de estudos), podemos obter a riqueza lexical de um autor, verificar a abrangência de seu vocabulário, ou, a partir de análises, podemos atribuir a algum texto apócrifo a sua autoria, e ainda realizar estudos temáticos ou estilísticos. Enfim, realizar estudos que não são de práticas recentes, porém, passíveis de quantificação. Nem todas as informações que os estudos de tratamento estatístico trarão serão novas. Contudo, é uma outra maneira, talvez um pouco mais objetiva e veloz, de dizer o que outrora foi discutido, de afirmar com mais segurança ou até mesmo ampliar o horizonte de algumas certezas já enunciadas.

Michel Bernard⁸ protesta contra o uso da expressão “novas tecnologias” pelo fato de o computador já existir há mais de meio século e que os pesquisadores em literatura utilizam também ferramentas informáticas. Ele aponta que um grande número de pesquisadores e estudantes consulta, com regularidade significativa, as bibliografias e enciclopédias eletrônicas que estão à disposição nas bibliotecas universitárias, lembrando

⁷ *LEXICO3*, *HYPERBASE*, *Word Smith*, *TACT* (Text Analysis Computing Tools), *Pistes*, *Alceste*, *WordCruncher*, *Oxford Concordance Program*, *Saint-Chef*, *Le Concordeur*, *COMMAS II*, *FRECONWIN* e muitos outros.

⁸ Michel Bernard é integrante do grupo de professores pesquisadores do *Centre de Recherches Hubert-de-Phalèse*, que tem o intuito de difundir os métodos informáticos nos estudos da literatura. Publicam anualmente, desde 1991, trabalhos realizados através de ferramentas informáticas nos estudos literários.

também do uso de correio eletrônico e sítios, de séria relevância, criados cada vez mais e em maior quantidade.

Seu texto mostra assinala como a informática é utilizada para a pesquisa e qual é sua eficácia, afirmando que há mais de trinta anos os computadores são utilizados para a realização de estudos no campo da literatura, já existindo uma enorme quantidade de trabalhos publicados acerca deste assunto. Ele ressalta também que os trabalhos informatizados apenas dão continuidade, através dessas ferramentas, às tradições seculares de pesquisa nos campos filológico e literário. A exemplo disso, o autor lembra que desde a Idade Média já era praticada, de uma forma manual, a estatística textual como a busca de concordâncias⁹ e a indexação. Tudo isso seria apenas um reencontro, bastante natural, entre as técnicas de pesquisa literária e as ferramentas que facilitam uma grande empreitada.

Bernard posiciona como primeiro problema para a realização desses estudos o custo dessa tarefa. Pois até então, a pesquisa literária era a menos custosa em material: “Une bibliothèque (...), du papier, une machine à écrire, et voilà le littéraire équipé pour les études les plus poussés.” (BERNARD, 1999: 9) O autor acrescenta que a realização da pesquisa literária exigia pouco custo, pois o pesquisador sempre podia realizar sua tarefa em casa, favorecendo, por consequência disso, uma pesquisa individualista ou solitária. O único custo se baseava no tempo de leitura e no tempo de escrita. Com a introdução da informática, os custos mudam esse panorama. As máquinas, os programas, os tempos de cálculo, os técnicos, as salas especializadas, as horas de conexão (hoje temos outros meios de conexão que também trazem outro tipo de investimento) têm um custo significante, que

⁹ A concordância é uma forma de análise quantitativa de *corpus* que representa uma lista de ocorrências de uma ou de várias formas que fazem parte de um contexto do *corpus*. Ou melhor: “A concordance is a collection of the occurrences of a word-form, each in its own textual environment. Each word-form is indexed, and a reference is given to the place of each occurrence in a text.” (SINCLAIR apud SCANU, 2004)

acarreta uma reavaliação dos objetivos da pesquisa. Por outro lado, essa mudança também invoca a necessidade de cooperação: ao contrário da idéia anterior de pesquisa individualista, ela exige um laço imprescindível entre pesquisadores de diferentes áreas, como as ciências exatas e as ciências humanas. Bernard ressalta a economia no tempo de pesquisa, pelo uso do computador, facilitando o percurso para a continuidade da pesquisa, bem como a redação dos resultados. Ou seja, o uso da informática impõe uma preparação (digitalização, tratamento e correção de textos, para que os mesmos possam ser submetidos a uma análise informatizada) mas, logo em seguida, permite retomar o tempo que se perdeu na execução dessa tarefa.

Conforme Bernard, a ferramenta da informática permitiu o surgimento de novas categorias de análise de textos. Por exemplo, em uma análise de um dado *corpus*, pode-se afirmar com segurança, que um termo é ausente. Tal reconhecimento não poderia ser feito com certeza absoluta, se realizado manualmente. Outra possibilidade é a caracterização de uma obra, sabendo através do seu vocabulário, não somente o que ela diz, mas também o que ela evita dizer.

Após explicar como se dá o processo de tratamento informático de textos para a inserção dos mesmos em algum programa específico, Bernard aborda princípios comuns resultantes desse tipo de análise. Ele ressalta que para realizar uma melhor leitura dos resultados de um tratamento lexicométrico, é bom lembrar que os computadores têm apenas acesso a códigos numéricos e jamais ao sentido das palavras, quer dizer, a máquina é (ainda) incapaz de compreender informações semânticas ou simbólicas.

Consoante Bernard, a primeira operação executada pelos programas específicos em análise textual é um corte das seqüências de caracteres em *formas* (*types*), de onde eles retiram as *ocorrências* (*tokens*). Por exemplo, se a forma “garrafa” aparece uma vez em um

dado *corpus*, se diz que ela tem uma *ocorrência*, e que tal é a sua *freqüência*. O computador, mais especificamente, o programa é capaz de distinguir e fornecer uma lista (*index* ou índice) de todas as formas do texto escolhido, em ordem alfabética ou em ordem decrescente de freqüências. Geralmente as formas mais freqüentes na listagem são as chamadas *palavras gramaticais*, também encontradas como *palavras funcionais*, como os artigos, os dêiticos, as preposições, os pronomes, as conjunções. Para Bernard, essas palavras podem trazer indicações estilísticas, porém, são menos significantes que os primeiros substantivos listados, pois os mesmos carregam o peso temático. O autor lembra que, salvo nos textos lematizados (termo que veremos mais adiante), os verbos aparecem com menor freqüência porque suas formas flexionadas são muito variadas, diferente dos substantivos, e por conseqüência disso, os verbos acabam se espalhando muito mais pela listagem.

Ludovic Lebart e André Salem¹⁰ (1994: 15) afirmam que os sucessos obtidos pelas aplicações do método estatístico em muitos domínios como na física ou na biologia, ganharam espaço nas ciências humanas compreendendo as disciplinas que se utilizam da linguagem, principalmente em estudos de vocabulário. Os primeiros trabalhos realizados nesse âmbito com o método estatístico eram voltados para a estatística lexical. Para os autores, essa corrente de estudos se fixou nos objetivos e preocupações que são anteriores a aparição dos métodos quantitativos, como medidas comparativas do vocabulário de diferentes autores, medida da evolução do vocabulário de um mesmo autor durante um período de sua produção, entre outros. Paralelamente a isso, outro método que se desenvolveu foi a lingüística estatística, que, segundo Herdan seria “la quantification de la

¹⁰ Ludovic Lebart é diretor de Pesquisa do CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), da École nationale supérieure de Télécommunications e André Salem é engenheiro da École normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud.

théorie saussurienne du langage” (HERDAN apud LEBART, 1994: 17). Ou seja, seria uma ramificação da lingüística estrutural tendo como principal função, a descrição estatística do funcionamento das unidades definidas pelo lingüista aos diferentes níveis de análise lingüística.

2.1 Apanhado histórico do método estatístico

Anthony Kenny (1982: 1) apresenta um recorte histórico sobre trabalhos que já foram desenvolvidos nesse campo. Ele afirma que o início dos estudos estatísticos de estilo nos tempos modernos é comumente relacionado ao ano de 1851, quando Augustus de Morgan (1806-1871) contestou a autenticidade de alguns escritos do apóstolo Paulo. A idéia era estabelecer a autoria através da medida do comprimento de palavras, ou seja do número de letras por palavras usadas nas várias Epístolas. Segundo Kenny, a primeira pessoa que de fato testou as hipóteses do comprimento de palavras para verificar uma característica distinta de escritores, foi um pesquisador norte-americano chamado T. C. Mendenhall (1841-1924). Sua tentativa mais ambiciosa nessa direção foi um estudo da controvérsia Shakespeare-Bacon no *Popular Science Monthly*, em 1901. Através de uma doação de um filantropo de Boston, Mendenhall conseguiu empregar duas secretárias e uma máquina calculadora para analisar cerca de 400.000 palavras de Shakespeare, 200.000 palavras de Bacon e quantidades de textos de autores de outros períodos. Ele descobriu que o vocabulário de Shakespeare consistia em palavras cujo comprimento médio ficava abaixo de quatro letras, menos do que qualquer escritor de língua inglesa antes estudado. Essas características destacavam Shakespeare da maior parte de seus contemporâneos, bem como

de autores do século XIX previamente estudados. Kenny aponta que, enquanto Mendenhall usava estatísticas estilísticas na tentativa de resolver problemas de atribuição em inglês, escolas européias desenvolviam técnicas estilométricas para a língua grega a fim de estabelecer o problema cronológico dos diálogos de Platão. Conforme Kenny, Lewis Campbell ofereceu sua edição de 1867 de *Sofista* e *Política* a uma bateria de testes estilísticos, mostrando o que Campbell acreditava serem indicadores de dados relativos: ordem de palavras, ritmo, medidas através de frequência de *hapax legomena* (palavras de uma única ocorrência) e principalmente 'originalidade de vocabulário'. Campbell concluiu que o *Sofista* e *Política* pertencem a um período tardio da vida de Platão, ou seja, depois de *A República* e próximo a *Leis*. O autor diz que o trabalho de Lewis Campbell passou despercebido durante aproximadamente 30 anos, até que um filólogo alemão Ritter, em 1888, obteve conclusões semelhantes através dos mesmos métodos. Outra pesquisa baseada em estudos estatísticos comentada por Kenny diz respeito ao trabalho de Udney Yule¹¹. O mesmo realizou uma comparação estatística entre trabalhos de Jean Gerson e Thomas à Kempis para buscar a autoria do texto *Imitatio Christi*. Desses estudos, que transcorreram de 1938 a 1944, resultou uma publicação denominada *The statistical study of literary vocabulary*, obra pioneira nesse campo.

Kenny acrescenta que os estudos relacionados à estatística de textos se desenvolveram enormemente entre Mendenhall e Yule e que, com a invenção do computador, surgiram grandes pesquisas quantitativas em estudos de textos literários. Os estudos sobre o Novo Testamento, tomando como ponto de partida a questão da autoria das Epístolas, foram novamente retomados por W. C. Wake e A. Q. Morton. Ambos estudaram

¹¹ George Udney Yule (1871-1951) foi um estatístico de Cambridge, pioneiro em muitas pesquisas estilo-estatísticas.

o comprimento das frases nas Espítoles e fizeram extensas comparações com outros autores gregos.

No início dos anos sessenta, Kenny aponta dois estudos de textos em língua inglesa que são considerados como modelos de pesquisa estatística de estilo. Um dentre eles é o estudo do historiador literário sueco Alvar Ellegård sobre *Junius Letters* (cuja autoria era desconhecida e apontava vários candidatos). O historiador dirigiu seu estudo com a nova pesquisa de estatística lingüística, apresentando uma lista de aproximadamente quinhentas palavras e expressões que caracterizavam a escrita de Junius. Chegou à conclusão de que Sir Philip Francis era Junius. O outro trabalho apontado por Kenny é o de Frederick Mosteller e David Wallace sobre os *Federalist Papers*. Os autores usaram técnicas mais elaboradas que as apresentadas pelos trabalhos de Ellegård, com métodos estatísticos baseados nos teoremas de Bayes¹².

2.2 A estatística no campo lingüístico

Em *Statistique Linguistique*, Pierre Guiraud esclarece que a estatística lingüística é herdeira de uma tradição muito antiga, pois os gramáticos alexandrinos já haviam levantado uma lista de *hapax legomena* de Homero e de textos massoretas, relacionando-os com todas as palavras da Bíblia. A partir do século XIX, com a gramática histórica, o estudo das línguas ampliou-se apoiado sobre os inventários numéricos, mas desde a década de trinta do século XX, esses estudos começaram a ser acompanhados por análises estatísticas.

¹²Ver artigo em: http://publicacoes.gene.com.br/ciencia_hoje/Bayes.pdf

Para Guiraud, os índices e as concordâncias constituem a primeira matéria do estatístico, o *index verborum* é um repertório alfabético de todas as palavras de um texto com a indicação das passagens (verso, página, linha). O estabelecimento desses índices, seus limites, suas formas, possuem numerosos problemas práticos: o próprio estatístico precisa de um índice que possa lhe dar rapidamente o número total de palavras de um texto, o número de palavras diferentes, o número de formas diferentes, o número de formas para cada categoria gramatical (substantivos, adjetivos, singular, futuro...), o número de formas para cada categoria semântica (cores, sons...), enfim, a distribuição das palavras e das formas no texto.

A freqüência das palavras é, desde os trabalhos de G. K. Zipf, um dos problemas maiores da estatística textual. Colocou-se desde sempre o problema geral da distribuição dessas freqüências e de sua forma particular. Há muito se observou que um pequeno número de palavras seguidas repetidas constitui a maior parte de um texto. Segundo Guiraud, Odgen e Palmer efetuaram vastas compilações tentando definir o vocabulário mínimo do inglês; foi estabelecida assim uma lista de um milhão de palavras suscetíveis de satisfazer todas as necessidades de expressão. Os pedagogos prosseguiram essas pesquisas tendo em vista o ensino das línguas estrangeiras, principalmente na América. Na década de cinquenta, o vocabulário do *francês elementar* foi estabelecido a partir de uma enquete estatística.

Essas apurações chamaram a atenção dos lingüistas e dos estatísticos. Revelou-se que as palavras se distribuíam seguindo esquemas matemáticos muito puros e constantes. A freqüência de uma palavra, por exemplo, é função de seu *ranking* na lista, e o produto do *ranking* pela freqüência é constante.

Segundo Cressot (1980: 295), Guiraud afirma que é possível obter um índice de riqueza de vocabulário de um texto (dentro de um limite de 10.000 a 15.000 ocorrências), dividindo o número de palavras diferentes (V) pela raiz quadrada do número de ocorrências (N):

$$N/\sqrt{V}$$

Guiraud parte do princípio de que “uma língua é um sistema de signos” (GUIRAUD, 1980: 16). Ele divide sua discussão sobre esse sistema em três níveis: o primeiro se identifica pelos sons ou fonemas; o segundo nível combina esses fonemas em formas portadoras de sentido que, em conjunto, constituem um léxico. E, portanto, combinações dessas formas exprimem suas relações de sintaxe. Esses três tipos de signos (fonéticos, lexicais, sintáticos) se identificam, de uma parte, pela sua forma, ela mesma, e em oposição às outras formas do sistema; de outra parte, por seu sentido, quer dizer, pela imagem mental que elas evocam. Essas duas funções, diacríticas e semânticas, definem o signo qualitativamente. Enfim, sobre o terceiro plano é a caracterizado a frequência do signo, que, segundo Guiraud, teria valor funcional e constituiria um dos atributos do signo. Neste sentido, existe aí, para ele, uma função estatística da linguagem, função não menos importante, não menos objetivamente real que as funções diacrítica e semântica; não menos indispensável para uma plena e justa compreensão do fato lingüístico.

Para Guiraud, os signos (sons, palavras, marcas e construções gramaticais, elementos de estilo) se repetem com uma frequência fixa. E defende sua posição:

Ceci constitue le postulat sur lequel repose l'application de la méthode et sa légitimité, et plus qu'un postulat c'est un fait désormais si

universellement observé et vérifié qu'on doit le considérer comme une loi du langage et quelle que soit l'attitude du lecteur à son égard, les doutes qu'il peut avoir sur sa valeur, la méfiance que peut lui inspirer son interprétation, la répugnance qu'il peut entretenir à l'utiliser, il doit au moins être certain qu'il est impossible de nier son existence. (GUIRAUD, 1959: 16)

Consoante o autor, a estabilidade de frequência de sons é um fato há muito observado e reconhecido. Desde o século XVI, a criptografia estabeleceu a frequência de letras e de suas combinações nas diferentes línguas. Essas frequências podem depender do estilo (língua culta e popular, prosa e poesia), mas elas são notavelmente estáveis em uma dada língua. A frequência de oclusivas sonoras, por exemplo, é aproximadamente a metade das surdas correspondentes e isso ocorre em um grande número de línguas. (GUIRAUD, 1959:17)

Ele define, assim, a estatística como o método que permite definir estruturas, apreciar desvios e decidir em que medida elas são puramente aleatórias, e, portanto, sem significação; ou pelo contrário, se elas têm um valor determinado. Seu interesse é medir e analisar precisamente, permitindo não somente constatar diferenças na estrutura numérica de dois textos, como também quantificar desvios e de os introduzir nas fórmulas passíveis de transformações abstratas e de expressões gráficas de leitura e interpretação imediatas.

Para Guiraud, de todos os comportamentos humanos, a expressão lingüística aparece como a menos individualizada; nossa língua, em boa parte, não é uma criação pessoal, nós a recebemos de outrem. A palavra criada por um indivíduo toma seu valor apenas na medida em que ela é aceita, retomada, repetida e, finalmente, definida pela soma de seus empregos. Tais empregos, no conjunto, acabam refletindo sua situação lingüística, as causas freqüentemente complexas que determinam sua escolha e seu uso. Emprega-se a palavra pelo seu sentido, pelo seu valor lingüístico, pela sua forma fonética, ou por essas

relações com outras palavras, entre outros. A estatística é precisamente o método destinado a estabelecer e interpretar, no nível coletivo, esses acontecimentos que não são definíveis no nível individual.

Essas relações são muito mais gerais e muito mais sutis entre as palavras, e estabelece relações de hábitos que modificam os sentidos. É pela diferença das palavras ou de outros elementos da linguagem que o escritor atua sobre o leitor e sobre a língua: “un style est un écart qui se définit quantitativement par rapport à une norme”. (GUIRAUD, 1959:19)

Certamente não se trata de substituir a apreciação qualitativa subjetiva por uma análise quantitativa objetiva; as duas são inseparáveis. O que a estatística propõe é introduzir um certo rigor na apreciação e no emprego desse elemento quantitativo inerente a todo discurso.

Para o autor, foi sobre o estudo quantitativo que se fundou a gramática comparativa, encontrando em diferentes línguas a presença de características comuns. O método estatístico é suscetível de retomar esses problemas em termos mais rigorosos, e de precisar certas conjecturas. Por outro lado, ela permite questionar o grau de parentesco entre línguas de um mesmo grupo. Guiraud (1980: 26) comenta uma análise, feita há muito tempo, que resultou em uma tabela de 300 características comuns ao grupo indo-europeu, impondo um certo número de aproximações *a priori*. Mas a estatística mostrou que essas compilações poderiam servir de base a uma análise mais refinada, apresentado-se como um problema de correlação. Seria um tipo de estudo muito mais amplo, que permitiria resolver em termos precisos, em que medida um dialeto A é mais vizinho de um dialeto B que um dialeto C, e, ao mesmo tempo, diferenciar os graus dessa correlação sobre planos fonéticos, semânticos, sintáticos, entre outros.

Guiraud (1959: 26) discutiu uma dúvida que a história literária sempre colocou: a data de produção de *Iphigénie* de Racine. Através de uma análise estatística, Guiraud percebeu que há uma evolução no estilo em Racine, e em particular, na frequência relativa do adjetivo qualificativo que aumenta regularmente de *Andrômaca* à *Phèdre*, com um retorno atrasado precisamente para *Iphigénie*¹³.

3. ANÁLISE DOS *CORPORA*

3.1 Etapas preliminares

Todos os programas que utilizamos para o desenvolvimento desta pesquisa, apresentaram suas vantagens e desvantagens. Por exemplo, os textos de Kafka e dos outros autores se encontram todos reunidos nas análises do *Word*, do *HYPERBASE*¹⁴ e do *WordSmith Tools*. Infelizmente não pudemos trabalhar com o *corpus* na íntegra com o *LEXICO 3*¹⁵, pois o mesmo não tem capacidade suficiente de abarcar tantos textos ao

¹³ Guiraud analisou um conjunto de palavras fortes: substantivos, verbos, adjetivos, advérbios. As palavras funcionais não entraram na lista. Segue o resultado: *Andromaque* 8,40%, *Britannicus* 8,55%, *Berenice* 10,5%, *Bajazet* 11,3%, *Mithridate* 11,5%, *Iphigénie* 10,1 % (aprox. 0,37), *Phèdre* 13,6 (0,45aprox.), *Esther* 14,8%, *Athalie* 12,3%. Média: 11,2% (aprox. 0,12).

¹⁴ Criado por Étienne Brunet e equipe do Institut de Linguistique Française, CNRS. Esse programa efetua tratamento estatístico e documentário de *corpora* textuais em todas as línguas que se utilizam do alfabeto latino.

¹⁵ *LEXICO 3* é um programa desenvolvido pela equipe YLED-CLA2T, da universidade de Sorbonne nouvelle-Paris3. As diferentes versões do aplicativo podem ser encontradas gratuitamente no sítio: <http://www.cavi.univ-paris3.fr/ilpga/ilpga/tal/lexicoWWW/>. Tal programa, assim como outros, exige uma preparação, um balizamento dos textos, para que os mesmos possam ser reconhecidos e lidos. O programa pede que todas as formas estejam em letras minúsculas. Isso seria complicado para os textos escritos em alemão, pois se tais procedimentos fossem respeitados, teríamos informações alteradas com o problema da ambigüidade, por exemplo, a forma *essen*, que pode ser tanto verbo *sie essen*, quanto substantivo *das Essen*. O programa reconheceria uma forma, sendo claramente duas. Portanto, na lista de segmentos, na lista de

mesmo tempo, por isso uma seleção dos mesmos foi necessária. Escolhemos os textos mais extensos de cada autor, com a exceção de Kafka, que se manteve com os quatro mencionados na introdução. O aplicativo *LEXICO 3* apresenta ferramentas como: segmentação dos textos, concordâncias, lista de formas, segmentos repetidos, co-ocorrências, gráficos, cálculo de especificidades e análise fatorial (tanto sobre as formas quanto sobre os segmentos repetidos). Ele permite ao pesquisador ter o controle de do conjunto de processos lexicométricos, desde a segmentação inicial até a edição dos resultados finais. Tem uma boa navegação e permite estudar a repartição de unidades mais complexas nos textos: seqüência de formas, como os segmentos repetidos, dupla de formas em co-ocorrência, entre outros.

O outro programa que utilizamos é o *HYPERBASE*, que possibilita explorações documentárias idênticas ao aplicativo citado anteriormente, como as concordâncias, as listas de palavras e visualização do contexto das ocorrências. A exploração estatística apresenta as mesmas possibilidades, porém, o aplicativo tem o diferencial de realizar cálculo hipergeométrico, correlações, pesquisa temática, riqueza e crescimento de vocabulário, cálculo de distância lexical, análise fatorial e análise *arborée*. O programa admite trabalhar com um *corpus* maior, contemplando os outros textos que ficaram fora das análises do *LEXICO 3*. Por outro lado, o *HYPERBASE* apresenta um grande problema, ele não admite parágrafos com uma dimensão maior que 30.000 caracteres (ou cerca disso)¹⁶. Utilizamos, primeiramente, as próprias ferramentas básicas oferecidas pelo *Word*

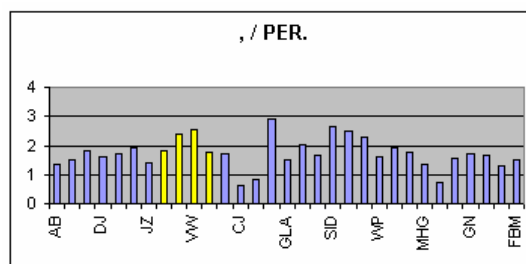
freqüências e talvez em outros métodos de exploração, perceberemos a repetição de qualquer forma em maiúscula e minúscula.

¹⁶ Para continuarmos com a exploração dos dados, tivemos que dividir três parágrafos em duas partes. Os parágrafos eram do texto *Das Schloss*. As divisões foram realizadas aleatoriamente. Os parágrafos são: (de 40.544 caracteres) iniciado com “Als K. aufwachte, glaubte er zuerst, kaum geschlafen zu haben (...)”,

como contagem de palavras, número de parágrafos e total de caracteres com e sem espaço. Com isso pudemos calcular a quantidade de períodos, a média de vírgula por período, de ponto-e-vírgula por período e de dois-pontos por período. Foi uma maneira simples e prática que encontramos para extrair essas primeiras informações quantitativas, que não deixam de ter sua importância dentro do estudo estilístico.

Sobre a quantidade de vírgulas utilizadas por período, percebemos que Kafka¹⁷ segue uma linha mediana no uso das mesmas em relação a todo o *corpus*. Entre os textos do autor, o gráfico mostra dois pontos máximos, *Das Schloss* e *Die Verwandlung*. Hugo Ball (*Das Carrousselpferd Johann e Flametti*) e Rilke (*Die Flucht e Feder und Schwer*) fazem pouco uso da vírgula. Robert Musil com seu único texto no *corpus* (*Der Mann ohne Eigenschaft*) se destaca com maior uso de vírgulas por período.

O emprego da vírgula na língua alemã, *grosso modo*, não apresenta grandes novidades, mas sabemos que ela é necessária para separar frases subordinadas das principais e também de subordinadas em diferentes graus (BUSCHA, 1989: 696).

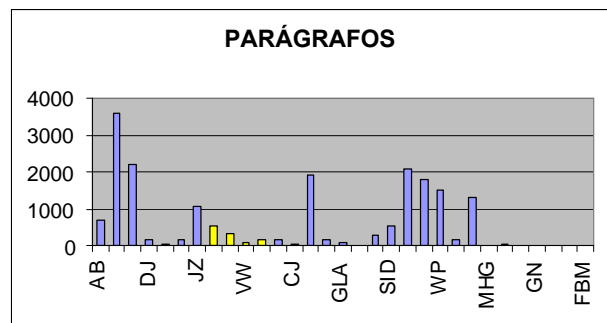


dividimos em: “Das wird aufsehen machen (...)”. O segundo parágrafo (36.266) que começa com ““Den Vorwurf, den Du mir machst, sagte Olga (...)”, dividimos em: “Das Allerhäßlichsten an der Geschichte ist ja nicht die Beleidigung Amalias (...)”. E por último o parágrafo (25.933) que se inicia assim: “K. blieb mit etwas erstautem Gesicht zurtück (...)” dividimos a partir de “Fragst Du nun aber Barnabas (...)”

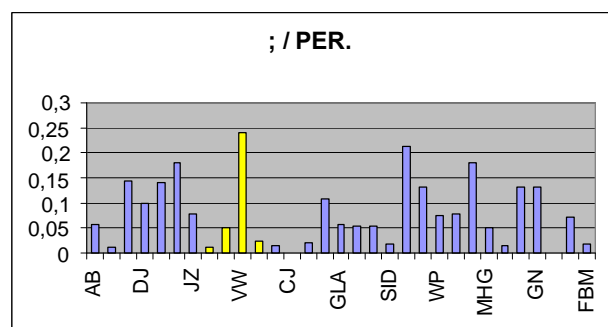
¹⁷ Nesses gráficos, os textos de Kafka estão destacados pela cor amarela e a disposição dos mesmos é apresentada na seguinte ordem: *Amerika*, *Der Schloss*, *Die Verwandlung* e *Der Prozess*. É importante ressaltar que, nos gráficos, nem todos os textos aparecem com seus títulos nas barras.

A seqüência apresentada pelo gráfico demonstra que o primeiro texto (*Amerika*) e o último (*Der Prozess*) utilizam praticamente o mesmo número de vírgulas, porém ambos em menor grau em relação aos outros dois textos. Isso se explica, primeiramente, pelo fato de *Amerika* (89.356 ocorrências) e *Der Prozess* (77.389 ocorrências) serem textos quase de mesma dimensão. Contudo, o quarto texto (*Die Verwandlung*), muito mais curto (19.150 ocorrências), apresenta um número vírgulas até mesmo bem maior que o terceiro (*Das Schloss*), sendo que esse último apresenta a maior extensão entre todos (109.377 ocorrências).

No próximo gráfico percebemos que Kafka utiliza um número menor de parágrafos, o que é reflexo do fato de seus textos serem compostos por longuíssimos parágrafos. Todavia, o uso de muitos parágrafos não parece ser uma constante entre os autores incluídos no corpus. É o que podemos verificar, pois alguns textos nem chegam a aparecer no gráfico por conterem quantidade mínima de parágrafos. Salvo os textos de Wassermann (*Das Gänsemännchen*), Ball (*Flametti*), Meyrink (*Walpurgsnacht*, *Der weisser Dominikaner*, *Das Grüne Gesichte*):

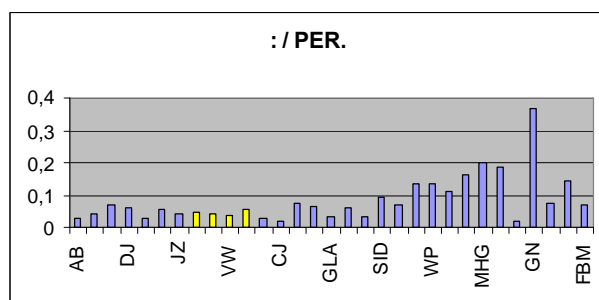


No gráfico abaixo verificamos a incidência do ponto-e-vírgula, e podemos afirmar que seu emprego por Kafka é bastante diverso, apresentando duas extremidades em relação a todo o *corpus*. Encontramos o ápice com o texto *Die Verwandlung* (que além de demonstrar maior número no uso de vírgulas, também se destaca no ponto-e-vírgula) e uma utilização mínima no texto *Amerika*, seguido de *Der Prozess*. Contudo, o uso do ponto-e-vírgula aparece diverso em todo o *corpus*, Thomas Mann é o único que apresenta uma constante no uso. Sabemos que o emprego do ponto-e-vírgula na língua alemã não se diferencia do português, ou seja, tem qualidade de ser mais forte que a pausa de uma vírgula, porém não tendo uma potência de um ponto final:



Abaixo segue a representação gráfica do uso dos dois-pontos, que demonstra, na maioria das vezes, o tipo de discurso das narrativas. O único texto que se sobressai é *Generationen* de Rilke. No caso de Kafka, o discurso é direto, é a personagem que assume o estatuto de sujeito da enunciação. Sua fala é marcada explicitamente por um verbo que

denota mudança no nível discursivo, ou pelo uso de grafemas como as aspas e os dois-pontos.



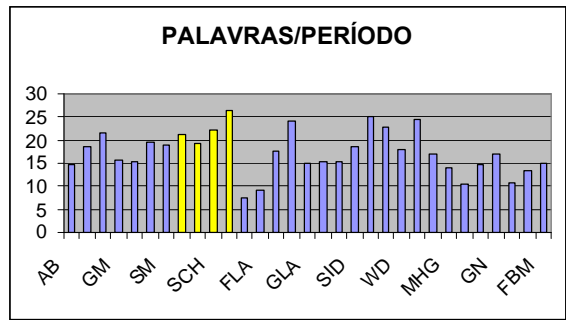
É justamente pelas possibilidades de apresentação do discurso direto, que o emprego dos dois-pontos é mínimo tanto em Kafka como também em grande parte dos outros autores, pois ora o narrador introduz a fala do personagem diretamente, ora não. Para exemplificar demos destaque ao trecho do primeiro parágrafo de *Der Prozess*¹⁸:

(...)“Wer sind Sie?” **fragte K.** und saß gleich halb aufrecht im Bett. Der Mann aber ging über die Frage hinweg, als müsse man seine Erscheinung hinnehmen **und sagte bloß seinerseits:** “Sie haben geläutet?” “Anna soll mir das Frühstück bringen”, **sagte K.** (...) **sagte er nun doch zu K. im Tone einer Meldung:** “Es ist unmöglich.” “Das wäre neu”, **sagte K.,** (...) (KAFKA, 1998a: 315) (grifo nosso)

Para que pudéssemos ter uma noção do comprimento de períodos, dividimos o número de palavras pelo número de períodos; assim encontramos a média de palavras por período de cada texto:

¹⁸ Citamos no original, pois a tradução para o português altera ou adapta, de certo modo, a apresentação dos diálogos, acrescentando o travessão: “ – Quem é o senhor? Perguntou K. e logo se sentou meio ereto na cama. Mas o homem passou por cima da pergunta, como se fosse preciso aceitar a sua aparição, e por sua vez simplesmente disse:

- O senhor tocou a campainha?
- Anna deve me trazer o café da manhã – disse K. (...) disse a K. no tom de quem transmite uma informação:
- É impossível.
- Isso seria uma novidade – disse K. (...)” (KAFKA, 1998b: 10)



Uma vez mais *Die Verwandlung* se destaca, surge como o texto que mais palavras tem por período (26,45). Isso explica o grande uso que o autor faz da quantidade de ponto-e-vírgula e de vírgulas verificados anteriormente. *Die Verwandlung* se aproxima de *Glaudius Dei* de Thomas Mann e de *Der weisser Dominikaner* e *Walpurgisnacht* de Meyrink. Hugo Ball, em *Das Carrousselpferd Johann e Flametti*, apresenta períodos mais curtos.

4. O ESTILO DE KAFKA SEGUNDO A CRÍTICA. ALGUNS TESTES.

A fortuna crítica de Kafka, que destacaremos neste capítulo, integra alguns textos que estimularam nossa pesquisa, no que diz respeito ao estilo do escritor. Através de afirmações que apontam para possíveis estudos quantitativos, foram feitos tratamentos informáticos nos textos, a fim de chegar aos elementos estatísticos necessários para indagações e confirmações oriundas de algumas evidências apontadas pela crítica.

Abriremos esse capítulo com um brevíssimo contexto histórico-geográfico que situa a obra de Franz Kafka dentro de um conceito de sociedade do século XIX. Analisando o aspecto sociológico, Ruy Coelho (1968: 162-173) afirma que o Império Austríaco estava

dividido em duas partes: a Cisleithania e a Transleithania (1867 – 1918). Os descendentes de tchecos estavam sob o domínio dos húngaros, a outra metade do Império era constituída por uma minoria germânica, a Áustria-Hungria. Os húngaros, ao lado dos tchecos, lutaram por suas reivindicações até 1848; depois passaram a se tornar um poder étnico opressor. Em Praga existiam vários círculos opressores que se sobrepunham um sobre o outro, era uma cidade habitada por uma maioria tcheca. Kafka nasceu em uma comunidade judaica, uma minoria, e se localizava dentro de uma outra minoria, o povo de língua alemã. Coelho afirma que desde a Alta Idade Média já existiam judeus na região de Praga e que essas comunidades surgiram através das diferentes correntes migratórias do povo judaico em direção à Europa central e à oriental. Tais comunidades eram chamadas de *Städle* e se caracterizavam geralmente como cidades pequenas que se localizavam junto a cidades grandes ou a cidades autônomas. Eram grupos de relações estreitas e unidas entre família, vizinhos e, em geral, membros da comunidade.

Gilles Deleuze e Félix Guattari (1975), em *Kafka pour une littérature mineure*, acrescentam algo a respeito da minoria judaica. Para os autores, a expressão de Kafka não está em um padrão universal ou abstrato, mas na relação das literaturas que são consideradas menores; e cita a literatura judaica de Varsóvia e de Praga como exemplos. Deleuze e Guattari explicam que a literatura menor não vem de uma língua menor; ela é antes aquilo que a minoria constrói dentro de uma língua maior, é a sua manifestação dentro da língua que a oprimiu. Para Deleuze, a primeira característica da literatura menor é que, nela, a língua é afetada por um alto coeficiente de desterritorialização:

Kafka définit en ce sens l'impasse qui barre aux juifs de Prague l'accès à l'écriture, et fait de leur littérature quelque chose d'impossible: impossibilité de ne pas écrire, impossibilité d'écrire en allemand, impossibilité d'écrire autrement. (1975 : 29)

Essa impossibilidade de não escrever é descrita por Deleuze e Guatarri como uma consciência nacional incerta ou oprimida, que existe necessariamente por meio da literatura. A impossibilidade de escrever de outra forma que não seja em alemão seria para os judeus de Praga, segundo os autores, o sentimento de uma distância irredutível da sua territorialidade primitiva tcheca. Por outro lado, a impossibilidade de escrever em alemão (lembrando que Kafka vem de uma minoria judaica que se situava dentro de uma minoria alemã habitante de uma cidade tcheca) é sintoma da desterritorialização da população alemã ela mesma, uma minoria oprimida que fala uma língua recortada das massas, como uma língua da burocracia, como uma língua artificial “(...) à plus forte raison les juifs, qui, à la fois, font partie de cette minorité et en sont exclus, tels ‘des tziganes ayant volé l’enfant allemand au berceau’”. (DELEUZE e GUATTARI, 1975: 30)

Voltando agora mais para o texto de Kafka, Anatol Rosenfeld explica que Kafka foi um dos primeiros escritores a destruir a composição do romance tradicional, realista-psicológico, com seus anti-heróis. Em *Das Schloss* e *Der Prozess*, traz personagens despersonalizados, como se estivessem no anonimato, surgem nomes como Joseph K. e K. Para o crítico, não há nos romances de Kafka o desenvolvimento de uma intriga, com início, meio e fim; por outro lado, ocorre uma repetição constante das mesmas situações, com algumas variações evidentes: “É uma maneira circular de construir o romance, de girar sempre em torno do mesmo assunto, sem que haja propriamente progressão ou desenvolvimento de enredo.” (ROSENFELD, 1968: 179). Daí decorrem alguns traços literários e estilísticos levantados por Rosenfeld: a abolição do narrador onisciente, pois o foco se concentra no protagonista (limitando assim o horizonte do mundo); Kafka não escreve na forma do “eu”, há um narrador exterior ao herói, porém, muito próximo a ele. No respeitante à forma de narrar de Kafka, Rosenfeld nota a constante presença do

pretérito¹⁹. Contudo, podemos afirmar, segundo a pesquisa de Harald Weinrich, que o uso do pretérito na língua alemã, é mais do que corrente:

(...) el alemán queda expuesto al duro reproche de incapaz para dar relieve a la narración según un primero y segundo plano. Mientras el narrador francés o español puede graduar con finos matices entre el imperfecto como tiempo del segundo y el perfecto simple como tiempo del primer plano, el narrador alemán dispone solo de un *praeteritum*. (WEINRICH, 1968: 288)

Weinrich define, em *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, os tempos verbais e suas funções, tanto nas narrações como nos comentários, procurando diferenciá-los com análise em textos literários. Weinrich explica que, desde a primeira época do *Hochdeutsch* moderno, o alemão nunca teve necessidade de desenvolver certos tempos verbais para o que ele chama de segundo plano da narração²⁰, ou seja, de diferenciar o *praeteritum* no sentido do imperfeito e do perfeito simples: “El *praeteritum* ya está diferenciado según su posición, a saber, en segundo o último lugar. Y aún más: todos los demás tiempos están diferenciados según ese principio.” (WEINRICH, 1968: 292) Para ele, o destaque na narração em alemão deve se apresentar através da criatividade do autor, “La libertad que la sintaxis le resta al autor tiene este que recuperarla por medio de la estilística.” (WEINRICH, 1968: 296)

Weinrich apresenta dois grupos de tempos (*Tempus*) verbais: o grupo I, que se caracteriza pelos diálogos, pelo comentário (*Sprechsituation*) e utiliza os tempos *präsens* e *perfekt* (abrangendo mais a lírica, o drama, diálogos em geral, ensaio literário, monólogos, cartas, comentários, sermões, descrições, entre outras formas de comentário); e o grupo II, que caracteriza a forma do relato (*erzählen*), abarcando os tempos *präteritum* e

¹⁹ No anexo 1 se encontram as duas listas de frequências dos verbos em Kafka e também nos outros escritores. Importante: todos os anexos estão gravados no CD que acompanha este trabalho.

²⁰ Weinrich define dois planos sintáticos: o primeiro, que se destina à oração principal e o segundo, à oração subordinada.

plusquamperfekt, que Weinrich chama de tempo da narração (romance, novela, conto, narração oral ou escrita, exceto as exposições de diálogos que intercalam).

Utilizando essa diferenciação de tempo da narração que Weinrich propõe, procuraremos as formas de tempos verbais mais presentes na narração kafkiana.

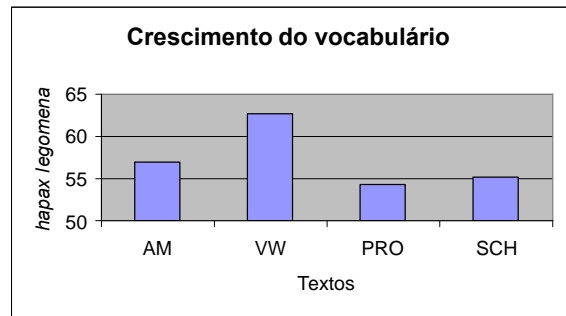
4.1 Testes com *LEXICO 3* e *HYPERBASE*

Ao realizarmos a primeira etapa da construção de uma nova base no programa *LEXICO 3*, já tomamos conhecimento das principais características lexicométricas do nosso *corpus*, formado inicialmente, pelos quatro textos de Franz Kafka. Os dados extraídos foram os seguintes:

Partes	Ocorrências	Formas	Hapax	Freq. Max.	Formas
Das Schloss	109.377	11.426	6.296	2.647	und
<i>Amerika</i>	89.356	10.886	6.206	1.262	und
<i>Der Prozess</i>	77.389	8.993	4.879	1.789	der
<i>Die Verwandlung</i>	19.150	3.964	2.483	585	und

A partir dessa tabela já podemos fazer algumas leituras. *Amerika* e *Der Prozess* se aproximam em relação às suas dimensões. Danillo Nunes (1974: 482) elaborou uma lista que enumera a obra de Kafka indicando a época aproximada de sua produção baseando-se nos estudos de Malcolm Pasley e Klaus Wagenbach. De acordo com Nunes, as datas seriam: *Amerika* (1912), *Die Verwandlung* (1912), *Der Prozess* (1914) e *Das Schloss* (1922).

Se levarmos em consideração a cronologia dos textos, percebemos que *Amerika* foi o penúltimo texto a ser publicado, porém o primeiro a ser redigido. Podemos, a partir desses dados cronológicos, calcular o crescimento lexical dos textos de Kafka em relação ao *corpus*. Segundo a quantidade de *hapax legomena* de ambos, calculamos a porcentagem de *hapax* em cada texto. Constatamos que, em *Amerika*, 57% do seu vocabulário²¹ é constituído por *hapax legomena*; em *Die Verwandlung*, seu valor cresce para 62,63%; *Der Prozess* apresenta 54,25%; finalmente, *Das Schloss* traz 55,10%.



Do resultado desse pequeno cálculo, podemos afirmar que houve um grande empenho no acréscimo de palavras novas, por parte do escritor, nos dois primeiros textos, segundo a composição cronológica dos mesmos. Porém, os dois últimos, *Der Prozess* e *Das Schloss*, contam com um vocabulário menos diversificado.

Para a verificação da frequência das ocorrências, bem como de suas localizações, buscamos os *índices*, sistemas de organização em que se apresentam todas as formas.

²¹ Lembrando, uma vez mais, que nossos *corpora* não foram lematizados. Para uma análise mais enxuta, observamos que se faz necessária uma lematização. Porém, no nosso caso, como nenhum texto do *corpus* foi lematizado, não existe nenhuma alteração no sentido de contagens absolutas.

Dependendo do aplicativo, essas formas e suas ocorrências podem vir acompanhadas de sua frequência e localização no *corpus*. Para encontrar tais ocorrências no texto de partida, utiliza-se, de preferência um sistema de endereços ou de coordenadas numéricas mais estritamente ligadas à edição do texto como: o tomo, a página, a linha, a posição de ocorrência na linha, entre outros. Essas informações, que permitem retornar mais facilmente ao documento de origem, são as *referências* associadas a cada uma das ocorrências. Os índices podem classificar as formas segundo critérios diferentes. Chamamos de *índice alfabético* o índice no qual as formas são classificadas segundo a ordem lexicográfica, ou seja, a ordem corrente dos dicionários, e chamamos de *índice hierárquico* aquele no qual as formas são posicionadas em ordem decrescente, segundo o *ranking* de suas frequências.

No anexo 2, aparece uma lista de frequência, gerada pelo *LEXICO3* para os textos de Kafka. Dessa lista, podemos dizer que: a forma *er* (ele) ocupa a quinta posição e a forma *ich* (eu) a décima quinta, ilustrando assim, a maneira de narrar que mais caracteriza a prosa kafkiana, a narração em terceira pessoa. O advérbio de negação *nicht* se encontra na sexta posição do *ranking*, forma considerada como um forte marcador de negação, salientando a idéia de anulação e restrição²². Os primeiros treze substantivos (tirando os nomes próprios dos personagens: K., Karl, Frieda, Klamm, Delamarche, Barnabas e Robinson) que aparecem nessa lista de duzentas ocorrências são: *Tür*, seguido de *Herr*, depois *Zimmer*, *Hand*, *Mann*, *Zeit*, *Frau*, *Arbeit* (todos os quatro textos de Kafka apresentam seus personagens vinculados a alguma espécie de trabalho), *Augen*, *Mutter* seguido de *Vater* e *Gregor*, *Wirtin* e *Onkeln*.

²² Ver as observações que destacamos nas páginas 75 e 76 sobre o comentário de Martin Walser, Maurice Blanchot e Horst Domdey.

Segundo Pierre Guiraud (apud CRESSOT, 295: 1980), *palavra-tema* é a palavra mais freqüente de um texto, e *palavras-chave* são as que se distinguem, não pela sua freqüência absoluta, mas por sua freqüência relativa, isto é, pela utilização que o autor faz relativamente ao uso corrente. A partir disso, poderíamos então considerar tais ocorrências não só na qualidade de palavras-tema, mas também como palavras-chave²³, pois são palavras que retratam bastante os quatro textos kafkianos que estamos tratando: a temática da família, da relação com o trabalho, da relação do homem com o seu meio.

Em seguida, preparamos o *corpus* para testes composto somente pelos outros autores contemporâneos e pelos jornais. Primeiramente, o programa forneceu as características de todos os textos reunidos (incluindo os de Kafka e os jornais); em seguida, as características lexicométricas da partição²⁴ por títulos:

Principais características lexicométricas de todos os textos reunidos	
Número de ocorrências	908.086
Número de formas	64.933
Freqüência máxima	25.240
Número de <i>hapax legomena</i>	35.251

²³ Para a extração de palavras-chave de um texto, é necessária a comparação com algum outro texto que sirva de referência. Fizemos então um pequeno teste com o aplicativo *WordSmithTools3* para a extração das palavras-chave dos textos de Kafka, pegando como *corpus* de referência os textos dos outros autores. A lista se encontra no anexo 3.

²⁴ Segundo o glossário de L. Lebart (1994: 315) partição é uma divisão de um de corpus em partes constituídas por fragmentos consecutivos de textos, sem intersecção comum e cuja reunião é igual ao corpus.

Partes por textos	Ocorrências	Formas	Hapax	Freq. Máx.	Forma
<i>Alexander im Babylon</i>	50.095	10.539	6.749	1.699	und
<i>Amerika</i>	89.356	10.887	6.208	2.448	und
<i>Das Carrousselpferd Johann</i>	821	385	285	100	“
<i>Das Gänsemännchen</i>	2.741	990	673	63	die
<i>Der Dieb</i>	7.529	2.174	1.451	236	und
<i>Glaudius Dei</i>	5.352	2.028	1.434	228	und
<i>Das grüne Gesichte</i>	75.326	13.238	8.321	2.028	und
<i>Der Man ohne Eigenschaft</i>	273.506	29.008	17.152	7.940	und
<i>Der Prozess</i>	77.389	8.993	4.879	1.789	der
<i>Das Schloss</i>	109.377	11.426	6.296	2.647	und
<i>Siddhartha</i>	34.391	5.538	3.116	1.262	und
<i>Die Verwandlung</i>	19.150	3.964	2.483	585	und
<i>Die Zeitungen</i>	163.053	23.150	12.508	6.308	der

Das informações quantitativas dos *corpora* reunidos, podemos, por exemplo, verificar que, na grande maioria dos textos, a forma que sobressai é a conjunção aditiva *und*. Chama também atenção o uso do *der* (em maior quantidade nos jornais e em *Der Prozess*) e do *die* (no texto de Wassermann), que podem ser tanto artigos²⁵, como pronome relativo indicando a introdução de uma frase subordinada. Em *Das Carrousselpferd Johann* as aspas são as formas que mais se destacam pelo fato de ser um texto curto composto praticamente por muitos diálogos.

Ao separar a lista dos verbos mais frequentes em Franz Kafka, podemos destacar os primeiros quarenta, para tentarmos assim, interpretar os dados, segundo as teorias dos tempos verbais proposta por Harald Weinrich²⁶. Os verbos mais usados por Kafka são: *war, sagte, ist, hatte, sein, habe, hat, haben, hätte, sind, werden, konnte, kann, sah, fragte,*

²⁵ A forma *der* é artigo definido masculino. A forma *die* pode ser tanto artigo definido feminino no singular, artigo definido no plural, quanto pronome relativo.

²⁶ Ver na página 36.

waren, wollte, sei, können, werde, wird, musste, wäre, würde, bin, wurde, gewesen, schien, machen, muss, lassen, rief, will, sagen, hatten, stand, kam, sollte, müssen e wollen.

Retirando dessa lista os verbos *sagte* (*sagen* / dizer), *fragte* (*fragen* / perguntar), que são formas típicas de uma narrativa em terceira pessoa, destacamos o verbo *sah*, pretérito de *sehen* (ver), que aparece na 14ª posição. Contudo, Pierre Guiraud (apud CRESSOT, 1980: 295) afirma que o verbo ‘ver’ é uma forma geralmente com alta frequência na maioria dos escritores. Por outro lado, acreditamos que o verbo ‘ver’ nos textos de Kafka ainda traz um diferencial. Segundo Martin Walser, existe uma tendência nesses textos, de aumento gradual da distância entre os protagonistas e suas metas, e por consequência disso, reduz-se a visível objetividade do mundo kafkiano.

Em Kafka, o herói já não vê tanto, mas interpreta, e o leitor fica à mercê dessas interpretações. Para Walser, é em *Das Schloss* e em *Der Prozess* que Kafka alcança com perfeição tal penumbra: nos escuros rincões do quarto do advogado, na bruma nebulosa da sala de audiências do tribunal, na catedral totalmente escura em plena manhã. São inúmeras paisagens de isolamento e escuridão que não permitem ao protagonista ver e, por vezes, nem ouvir com clareza.

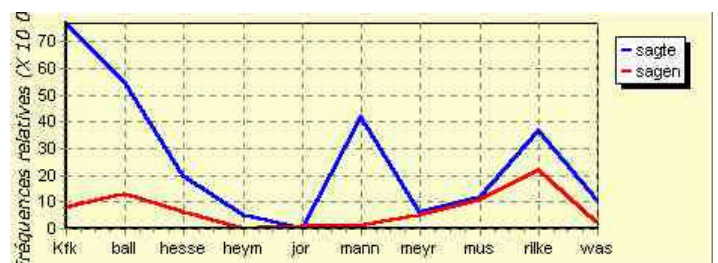
Ao voltarmos aos textos, percebemos que os sentidos e, em especial, a visão, são tratados muitas vezes com um certo incômodo, com uma sensação de pouca nitidez. Nem sempre se poder ver, nem ouvir claramente as coisas. Vejamos alguns exemplos:

Der nebelige Dunst im Zimmer war äußerst lästig, er verhinderte sogar eine genauere Beobachtung der ferner Stehenden. (KAFKA, 1998a: 354) K. wurde durch ein Kreischen vom Saalende unterbrochen, er beschattete die Augen um hinsehen zu können, denn das trübe Tageslicht machte den Dunst weißlich und blendete. (KAFKA, 1998a: 355) Eine große Stube im Dämmerlicht. Der von draußen Kommende sah zuerst gar nichts. K. taumelte gegen einen Waschtrog, eine Frauenhand hielt ihn zurück. (KAFKA, 2007) Ein Mädchen öffnete, sie standen an der Schwelle einer großen Stube fast im Finstern, denn nur über einem Tisch links im Hintergrunde hing eine winzige Öllampe. (KAFKA, 2007) Im Zimmer

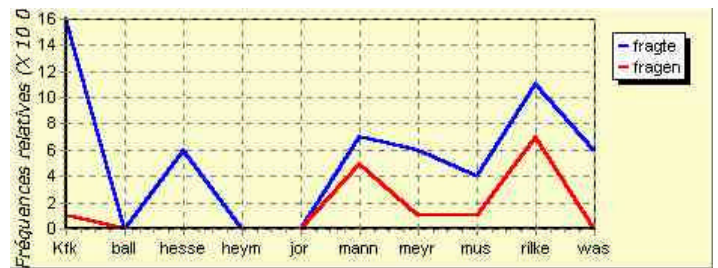
selbst, das vom Mondlicht noch nicht erreicht war, konnte man allerdings fast gar nichts unterscheiden. Karl bedauerte die elektrische Taschenlampe, die er vom Onkel geschenkt bekommen hatte, nicht mitgenommen zu haben. (KAFKA, 2007)²⁷

Os outros verbos relacionados *schien* (*scheinen* / parecer), *machen* (fazer), *lassen* (deixar), *rief* (*rufen* / chamar), *stand* (*stehen* / estar em pé) e *kam* (*kommen* / chegar) podem ser considerados por seus valores temáticos, já os outros verbos que apareceram na lista e não foram citados são modais e auxiliares (em diferentes conjugações). Se compararmos as duas listas de freqüências dos verbos mais empregados, percebemos que em Kafka a primeira ocorrência de um verbo no *Konjunktiv* ocupa a 9ª posição, enquanto na lista dos outros escritores, ocupa a 20ª. Esse resultado sugere que Kafka uso muito mais verbos no subjuntivo.

Os gráficos baseados em freqüências relativas dos verbos *sagen* e *fragen* no infinitivo e também conjugados no *präteritum* apresentam a seguinte indicação:



²⁷ Respectivamente: “O vapor na sala era extremamente incômodo, impedia até uma visão mais precisa dos que estavam longe.” (KAFKA, 1998b: 60) “K. foi interrompido por um chiado no fundo a da sala e protegeu os olhos para enxergar, pois a luz turva do dia tornava o vapor esbranquiçado e ofuscava a vista.” (KAFKA, 1998b: 62) “Um grande cômodo na penumbra. Quem vinha de fora a princípio não via nada. K. cambaleou contra uma tina, a mão de uma mulher o segurou.” (KAFKA, 2001: 23) “Uma jovem abriu, eles estavam na soleira de uma grande peça quase às escuras, pois só uma minúscula lâmpada de óleo pendia sobre uma mesa à esquerda, no fundo.” (KAFKA, 2001: 51) “No quarto mesmo, em cujo interior ainda não penetrara o clarão da lua, não se podia distinguir realmente quase nada. Karl lamentou não ter trazido a lanterna elétrica que tinha recebido de presente do tio.” (KAFKA, 2004: 65)



A prosa kafkiana se utiliza bastante desses dois verbos conjugados no *präteritum*, e podemos aqui constatar o que Weinrich afirma sobre o tempo da narração. Apesar de os outros textos também apresentarem o formato de prosa, essas conjugações em terceira pessoa parecem ser muito mais correntes em Kafka. Os outros que mais se destacam são Ball, Mann e Rilke. Nos jornais, a ocorrência de *fragte* se apresenta mínima, bem como em Heym e Ball.

Ao listarmos os quarenta verbos mais frequentes de todos os outros textos, com a exceção de Kafka temos: *war, ist, hatte, sein, hat, haben, sind, sei, waren, habe, werden, kann, sagte, wird, wurde, sah, konnte, gewesen, kam, hätte, sagen, würde, können, wollte, wäre, hatten, fühlte, stand, weiß, dachte, muß, will, tun, ging, mußte, ließ, bin, machen, lassen* e *wußte*.

O verbo *sagen* ocupa a 13ª posição, enquanto em Kafka aparece em segundo lugar. O verbo *fragen* não foi listado entre os verbos selecionados. Contudo, outros verbos não menos interessantes surgiram, tais como: *sah (sehen), kam (kommen), fühlte (fühlen / sentir), stand (stehen), weiß (wissen / saber), dachte (denken / pensar), tun (fazer), ging (gehen / ir, andar), lassen*. Os outros são variações de verbos auxiliares e modais. São cinco

os verbos que aparecem em comum a todas prosas (*sehen, kommen, stehen, machen, lassen*)²⁸.

Para seguirmos com os testes, levantamos mais algumas observações da fortuna crítica. Com isso, retomaremos o processo de observação através de alguns elementos propostos por Horst Domdey, que inicia sua análise com o primeiro capítulo do romance *Das Schloss*, salientando um aspecto de grande importância: o modo de introdução do herói e o plano no qual se passa sua vida. K. situa-se em um plano limítrofe de sua existência, logo no início do romance, parado em cima da ponte, entre duas esferas, a vida normal (sua origem) e a nova vida anormal (solitário, num mundo estranho, a aldeia do castelo). A descrição do ambiente social do personagem para o seu desenvolvimento gradativo não existe, ele é colocado fora do seu ambiente familiar, apresentando uma situação problemática revelada desde o início. “(...) o herói luta contra a resistência de uma autoridade qualquer, que nega seu direito de existência”. Ele afirma existir um esquema de luta como regra geral do romance: “K. lança-se ao ataque, mas cada progresso, por menor que seja, é reduzido imediatamente.” (DOMDEY, 1968: 195).

Em outra instância, Domdey (1968: 199) apresenta uma análise descritiva do castelo, que, nas primeiras frases do romance, se encontra dentro de uma esfera misteriosa. Para ele, o castelo aparece envolto em névoa e trevas (até como elemento metafísico). A própria posição geográfica do castelo mostra o seu caráter inatingível: em uma posição superior ao homem - e está totalmente fora do alcance de K. “O castelo é elevado a uma esfera sacral, mas ao mesmo tempo, é reduzido a um nível medíocre e banal.”

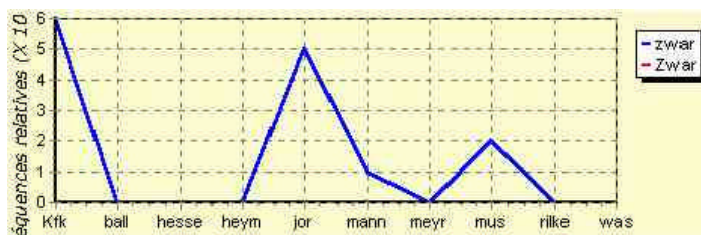
Os traços estilísticos que Domdey aponta, e que consideramos passíveis de quantificação, dizem respeito ao uso freqüente de conjunções adversativas ou concessivas

²⁸ Ver gráficos dos verbos mais comuns entre os textos, no anexo 4.

(mas, porém, embora); expressões como (por um lado... por outro lado...). Em alemão *jedoch* (contudo, todavia, no entanto), *indessen* (entretanto, enquanto que), *natürlich* (evidentemente) – no sentido concessivo – *zwar* (na verdade, é verdade que), *aber* (mas porém), *einerseits* (por um lado) – *andererseits* (por outro lado).

Realizamos a relação de frequência absoluta somente da forma *einerseits* porque as ocorrências são poucas, causando no gráfico de frequência relativa, apenas uma linha reta na horizontal, o que nos impediria de fazer qualquer leitura.

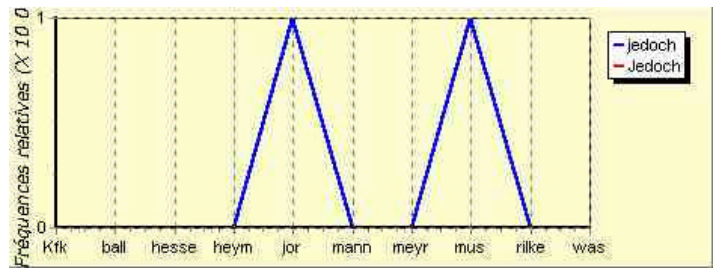
Primeiramente, verificamos como a frequência dessas palavras se comporta em todos os textos²⁹:



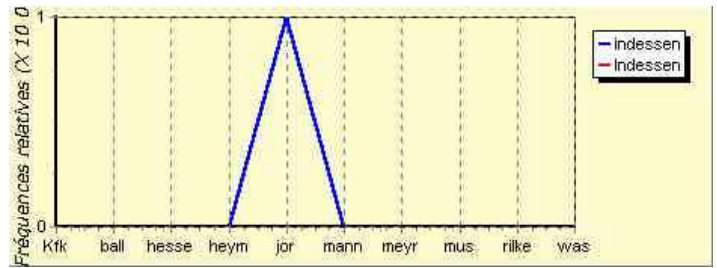
Podemos afirmar que o estilo kafkiano (183 ocorrências de *zwar* e 10 de *Zwar*) nesse caso, se aproxima do uso que se fazia na língua geral utilizada pela imprensa da época (*zwar* 86 e *Zwar* 4). Robert Musil parece também utilizar essa forma de uma maneira mais amena (62 *zwar* e 1 *Zwar*), bem como Thomas Mann (4 *zwar*).

Em se tratando da frequência relativa da forma *jedoch*, parece não haver ocorrências suficientes para ser destaque em Kafka. Robert Musil é quem se aproxima mais da linguagem dos textos jornalísticos novamente.

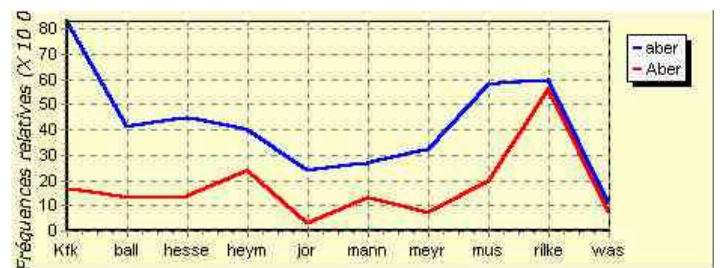
²⁹ As formas que estiverem na legenda mas não no gráfico, portam uma frequência tão mínima que não é possível realizar a leitura graficamente das frequências relativas.



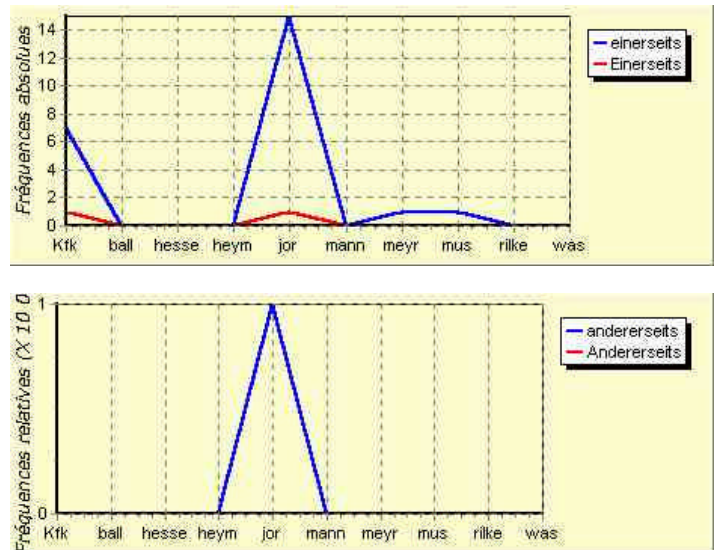
A forma *indessen* traz ocorrências ainda menores, abrangendo relativamente só os textos jornalísticos.



Por outro lado, a forma *aber* é representada com grande ênfase por Kafka, seguido de Rilke e Musil:

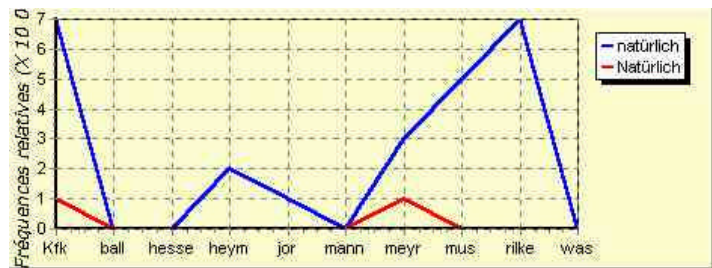


Os próximos dois gráficos trazem as formas *einerseits* e *andererseits*, que supostamente, podem ser usadas para expressar argumentos distintos de uma explanação em um dado discurso. Porém, tais formas apresentam frequências fracas para um cálculo que se baseia em frequência relativa. Por isso, o primeiro gráfico ilustra somente a frequência absoluta:



Nos dois gráficos acima, as formas se concentraram em maior quantidade nos textos jornalísticos, com exceção do primeiro gráfico que faz alusão a Kafka em poucas ocorrências. Gustav Meyrink e Robert Musil adotam essas formas de maneira muito pouco frequente. Neles dois, elas são *hapax legomena*.

A representação gráfica da forma *natürlich* traz Rilke e Kafka se emparelhados, seguidos de Meyrink e logo por Heym.



Após esse apanhado reunindo todos os textos dos *corpora*, passamos a analisar somente os textos de Kafka, deduzindo dos gráficos algumas leituras a partir de amostras retiradas dos textos originais. Assim, o tipo de comportamento entre as formas apontadas por Domdey pode ser visto de modo mais refinado. Nem todas as formas foram possíveis de mostrar no gráfico com frequências relativas, pois as ocorrências eram poucas. Como no caso de *jedoch* (10 ocorrências) e *Jedoch* (2); de *indessen* (2 em *Der Prozess*); de *einerseits* (7), *Einerseits* (1), *andererseits* (7) e *Andererseits* (6). As outras formas possuem ocorrências o suficiente para compor o gráfico de frequências relativas.

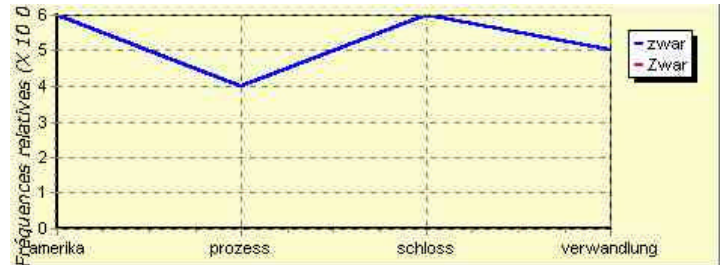
Destacamos abaixo o contexto das duas únicas ocorrências de *indessen*:

Knapp vor dem ersten Stockwerk musste er sogar ein Weilchen warten, bis eine Spielkugel ihren Weg vollendet hatte, zwei kleine Jungen mit den verzwickten Gesichtern erwachsener Strolche hielten ihn **indessen** an den Beinkleidern; hätte er sie abschütteln wollen, hätte er ihnen wehtun müssen und er fürchtete ihr Geschrei. (KAFKA, 1998a: 345) (grifo nosso)

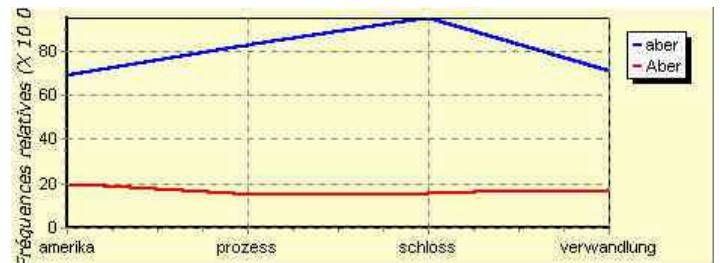
Der Direktor hatte sich **indessen** zufällig oder was wahrscheinlicher war aus besonderer Rücksichtnahme gegen K. über eine Zeitung gebeugt, jetzt hob auch er die Augen, reichte aufstehend K. die Hand und wünschte ihm, ohne eine weitere Frage zu stellen, glückliche Reise. (KAFKA, 1998a: 532) (grifo nosso) ³⁰

³⁰ “Pouco antes do primeiro andar, teve inclusive de esperar um pouco até que uma bola de gude completasse seu percurso; **enquanto isso**, dois meninos com os rostos impenetráveis de marginais adultos o seguravam pelas calças; se quisesse se livrar deles teria de machucá-los e ele temia seus gritos.” (KAFKA, 1998b:50) (grifo nosso) “**Nesse interim**, o diretor havia se inclinado sobre o jornal casualmente ou, o que era mais provável, em consideração especial por K.; agora levantava os olhos e, erguendo-se, estendia-lhe a mão enquanto lhe desejava, sem fazer mais perguntas, uma boa viagem.” (KAFKA, 1998b: 285) (grifo nosso)

Já o emprego da forma *zwar* se destaca mais entre os quatro textos, apresentando uma afinidade entre *Amerika* (63 ocorrências) e *Das Schloss* (78). Os textos são o primeiro e o último redigidos por Kafka. Nos textos *Die Verwandlung* (11) e *Der Prozess* (37) a ocorrência é menor. É uma das formas mais freqüente nos textos kafkianos, como a apontado por Domdey:



Segundo as freqüências relativas de *aber* no gráfico abaixo, existe um uso praticamente moderado e nivelado ao *Aber* no início de sentenças. Já ao uso da forma em minúsculo, há uma maior freqüência em *Das Schloss*. Em *Amerika* e *Die Verwandlung* o emprego se faz quase idêntico, em *Der Prozess* permanece o uso mediano em relação aos quatro textos.



Sobre a forma *natürlich* podemos afirmar que *Der Prozess* faz mais uso dela em sua forma minúscula, assim como *Das Schloss* a utiliza em menor quantidade:



No artigo “Kafka, o autor” (1968: 147-208), Erwin Theodor acrescenta que o reconhecimento da obra kafkiana se deu de modo tardio, e chama atenção para o testemunho que o escritor tcheco deixou em relação à sua produção escrita: a pedido dele, ela não deveria ser publicada, pois ali apareciam os muitos sofrimentos e angústias de sua solidão. Em *Life and Letters*, Edwin Muir afirma que:

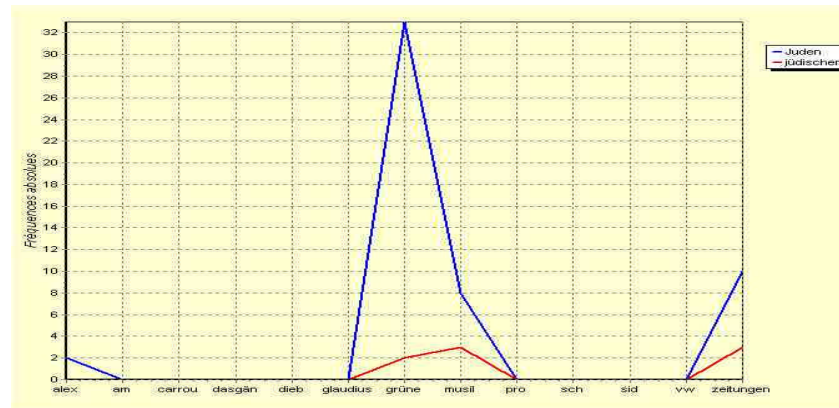
A razão de sua excepcional reputação e sua falta extraordinária de divulgação é facilmente compreensível, acredito, pois reside nos elementos fantásticos de sua imaginação. Um leitor que comece a ler O Castelo poderá sentir facilmente que nem sabe o que realmente está a ler, não em virtude de alguma obscuridade lingüística – já que o estilo de Kafka é escrupulosamente claro – mas por acontecerem coisas tão extraordinárias, e serem levadas a cabo conversas de tão curioso caráter. Realmente é Kafka um grande narrador de histórias e um soberbo mestre do diálogo; mas isto pouco significado tem para quem não entende nem os caracteres, nem os acontecimentos e nem as conversas que constam de seus livros. Sua obscuridade não resulta de qualquer desejo de intrigar ou impressionar os leitores (*não há outro escritor moderno tão cãndido ou que tente com menos veemência explorar os seus dotes*) é simples consequência da originalidade peculiar do seu gênio, que procura pensar sempre em imagens concretas. (MUIR apud THEODOR, 1968: 150) (grifos nossos)

Para Günter Anders (1993:15), a “fisionomia do mundo de Kafka parece *desloucada*”³¹. Ele acrescenta que Kafka “desloca” a aparência normal do nosso mundo louco, com a finalidade de mostrar visível sua loucura, manipulando essa aparência louca de maneira normal. Muitos qualificaram Kafka como sobrenatural, onírico, mítico, simbólico. De seu lado, Anders o considera um fabulador realista, colocando Kafka e Bertold Brecht como escritores que forjam situações deslocadoras, ou seja, que visam a uma fixação (como modo de produção, inserção, deformação e estabelecimento) para o seu objeto de pesquisa: o homem contemporâneo.

Anders afirma que parte considerável da obra kafkiana trata do judeu, como nos textos *Der Prozess* e *Josephine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, mesmo considerando que a palavra “judeu” aparece raramente. Para ele, em *Beim Bau der chinesischen Mauer*, ele substitui a palavra “judeu” por “chinês” e esclarece o porquê dessa substituição, apontando para um sentido filosófico do realismo: Kafka separaria os preconceitos que estão ligados aos nomes, forçando o leitor “a olhar para a frente, despreconcebidamente, aquilo que deseja dizer. Ou seja: de uma posição menos nociva possível à descoberta, à representação, à comunicação e à aceitação da realidade” (ANDERS, 1993: 17). O leitor de Kafka é carente de instruções que posam levá-lo a compreender o seu método de usar essa realidade *desloucada*: “O objeto A em Kafka, já na primeira apreensão, vai-se chamar B; e o objeto B entrará em cena, logo na primeira fixação, como C” (ANDERS, 1993:17).

³¹ Texto traduzido por Modesto Carone que adapta para o vernáculo o jogo de palavras composto por Anders entre *verrücken* (deslocar) e *ver-rückt* (particípio do verbo, quando usado como adjetivo significa *louco*).

A título de curiosidade, expomos todos os textos para uma busca de frequências absolutas e verificamos que, a palavra ‘judeu’ não aparece nenhuma vez nos quatro textos de Kafka que selecionamos para o *corpus*.



Anders esclarece que o método de Kafka se baseia em uma suspensão que se dá através de troca de etiquetas, de rótulos que possibilitam julgamentos não concebidos, revelando através de sua técnica, o estranhamento encoberto da vida cotidiana. Por isso, também não é de se espantar, na narrativa kafkiana, que as ‘coisas’ desempenhem um papel ‘incomum’:

A apresentação de objetos ou aparelhos como heróis de fábula determina algo fundamentalmente novo na velha fábula clássica. Nesta o animal fora herói simplesmente porque era entendido com uma espécie de ser humano: o mesmo ocorre com os contos-de-fadas (ANDERS, 1993:18).

Anders assimila o fabulador contemporâneo a um denunciador dos escândalos em que os homens são coisas e as coisas surgem como seres vivos. Afirma que Kafka só não

foi o precursor de tal dedução, porque teve como antecessor Karl Marx³². Essa trivialidade do grotesco em Kafka torna-se, pois, o mais inquietante de sua obra, acrescida da apatia e da descontração perante objetos e ocorrências “anormais”. Isso torna a leitura aterrorizante. “De fato, nada mais é espantoso do que a fleuma e a inocência com que Kafka entra nas estórias mais incríveis.” (ANDERS, 1993: 19) Para o autor, o método de Kafka, de colocar o espantoso sem a ambição de ser espanto, é completamente realista.

Retomando termos heideggerianos, Anders afirma que o “estar-aí” para Kafka significa “chegar eternamente sem jamais chegar, isto é: ‘não-estar-aí’”. O herói kafkiano *não* pertence ao mundo, e é nessa *ex-centricidade* que reside, para o autor, o realismo kafkiano. A principal figura, o herói, se torna negativa, pois, conflitando com o mundo existente, o herói se destaca como ‘Ninguém’. (ANDERS, 1993: 27) Mas Kafka procura formas intermediárias entre ser e não-ser, dando ao não-ser significado temporal, tornando *não-ser-ainda* ou *não-ser-mais*.

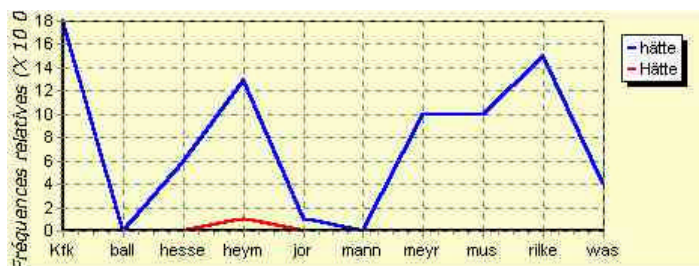
Anders (1993: 34) admite que toda a obra de Kafka é uma tentativa de escapar de uma vertigem para uma condição de exclusão, que ele chama de ‘carrossel moral de martírio’. Nela, se parte do princípio de que o sujeito se sente excluído do mundo (social ou étnico), aumentando o tormento moral de ‘não estar certo’.

O autor considera dois problemas importantes que permeiam a obra de Kafka. Um deles é *a paralisação do tempo*; o outro trata da *inversão de culpa e punição*. Para uma amostra da ‘paralisação do tempo’, no nível sintático, pensamos em quantificar o modo

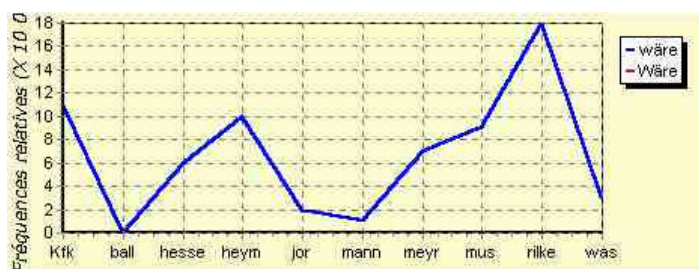
³² Comentário sobre a mesa que se encontra no quarto parágrafo do primeiro capítulo da primeira parte, do primeiro livro, de *O Capital*. Anders faz a seguinte menção: “A mesa – consta num livro famoso - transforma-se numa coisa sensorialmente supra-sensível. Não se apóia mais nos pés sobre o chão, mas se firma sobre a cabeça e desdobra, no seu crânio de madeira, caprichos mais prodigiosos do que começasse espontaneamente a dançar.” (ANDERS, 1993:19)

subjuntivo (em alemão *Konjunktiv II*), pois o mesmo reflete uma ação duvidosa e incerta, seja no presente ou no futuro.

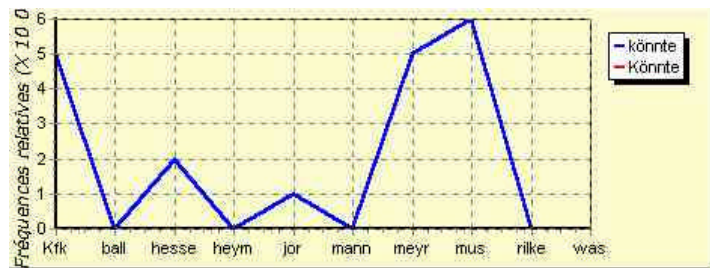
Portanto, com a busca do verbo *haben* no *Konjunktiv II*, encontramos três grandes destaques, o primeiro deles é apontado por textos de Kafka, em seguida aparece Rilke e Heym.



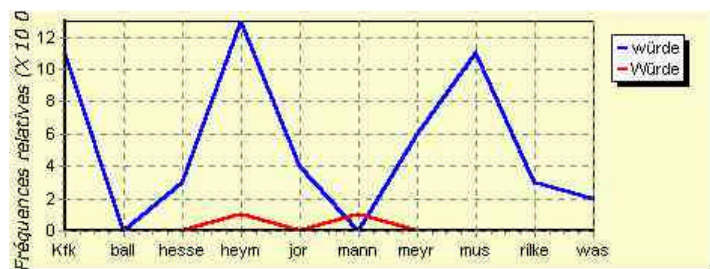
Em seguida, a amostra com o verbo *sein* resultou novamente nos mesmos autores, o gráfico apontou primeiramente para os textos de Rilke, depois Kafka seguido de Heym.



O *Konjunktiv II* conjugado nos verbos auxiliares, no caso abaixo *können*, destacou os textos de Musil, seguido de Meyrink e por último Kafka.



O emprego de *werden* no *Konjunktiv II* apontou respectivamente para Heym, Kafka e Musil parecem fazer o mesmo uso dessa forma:



Notamos que o *Konjunktiv II*, ao menos nas formas selecionadas, é bastante empregado no mesmo grupo de autores que varia entre Kafka, Musil, Meyrink, Rilke e Heym.

Para chegar até a discussão dos problemas relacionados à paralisação do tempo e à inversão da culpa e punição, Anders trabalha o mecanismo dos símbolos e das alegorias em Kafka. Para Anders, o alegorista movimenta seu mecanismo convencional de tradução substituindo *conceitos* por *imagens*. Já o simbolista toma a parte pelo todo, fazendo um

objeto representar outro. Afirma ainda que Kafka não participa como alegorista tampouco com simbolista e esclarece que o que Kafka “traduz” não são conceitos, mas situações:

O ponto de partida de Kafka não é uma crença comum, da qual os símbolos nasçam, mas somente a *linguagem comum*, pois esta fica à disposição dele – até dele, o rejeitado – em toda sua amplitude e profundidade. Ela é inextorquível. Ele a partilha com o inimigo cortejado: o mundo. Mais exatamente: *colhe do acervo preexistente, do caráter de imagem, da linguagem*. Toma ao pé da letra as palavras metafóricas. (ANDERS, 1993: 46)

Segundo Anders (1993: 48), esse “tomar ao pé da letra” é mais um método empírico de Kafka. Pois o que o homem vive não é nenhum *factum brutum* pré-lingüístico, é justamente um fato interpretado lingüisticamente por ele. O que Kafka faz consistiria em expor as verdadeiras imagens da linguagem (por exemplo, afundar de vergonha, estar caído por alguém). Cada uma dessas imagens baseia-se no pronunciamento imagético que o homem, antes dela, já fizera sobre si mesmo. Por isso, Anders distancia Kafka de simbolista ou alegorista, porque Kafka não inventa imagens, ele as assume. “Uma metáfora pode ser transformada em *uma* imagem.” (ANDERS, 1993: 48) A transformação propriamente kafkiana de “processos” em “imagens” pode ser percebida também através da sintaxe de sua prosa:

Geralmente, a diferença entre imagem e frase lingüística consiste no fato de que as imagens não são *verbais*, ainda não foram decompostas nas partes originais de sujeito e predicado, ao passo que as “frases”, como instrumento de entendimento, ou seja, da vida que continua, chamam a atenção de alguém *para* algo *em* alguma coisa: *para* e *em* são duas partes. A imagem mostra porventura ruínas; a frase divide e informa: “A cidade está destruída”. (ANDERS, 1993: 59)

Os objetos são tomados como verdades, K. acredita existir um castelo, mas o mesmo não passava de um vilarejo:

“(...) enttäuschte ihn das Schloß, es war doch nur ein recht elendes Städtchen, aus Dorfhäusern zusammengetragen, ausgezeichnet nur

dadurch, daß vielleicht alles aus Stein gebaut war, aber der Anstrich war längst abgefallen, und der Stein schien abzubröckeln". (KAFKA, 2007)³³

Do mesmo modo, Anders (1993: 49) aponta a ambigüidade presente na obra de Kafka, pois, ela é uma das experiências mais correntes na vida kafkiana, porque o mundo para Kafka é objeto de pavor e de aliciamento. Ele cita exemplos como as instâncias judiciais em *Der Prozess*, que representariam duas coisas: os aposentos do tribunal se encontram na rua dos pobres e é na casa de pobres e, ao mesmo tempo, as pessoas da classe dominante se encontram constantemente em contato com esse tribunal. O autor justifica essa ambigüidade com as seguintes palavras:

Tal duplicidade só pode ser esclarecida por Kafka ter tido consciência pesada em duas direções: não só sentia como culpa o fato de não pertencer aos totalmente prejudicados, como também, simultaneamente, o de não pertencer ao "mundo" – ou seja, o fato de ser um "incapaz". (ANDERS, 1993: 50)

Outro exemplo que poderíamos citar como ambigüidade, se encontra em *Der Prozess*: "‘Wenn ich nächstens wieder hergehen sollte’, sagte er sich, ‚muß ich entweder Zuckerwerk mitnehmen, um sie zu gewinnen oder den Stock um sie zu prügeln.‘"³⁴ (KAFKA, 1998a: 345)

Anders fala da grande utilização da conjunção condicional *wenn* (se) em Kafka, como uma maneira de interpretar um projeto de possibilidades e irrealidades, pela frequência de incertezas que seus personagens sofrem e pelo despojo de seus poderes. Por exemplo, eles nunca sabem como andam seus processos, nem com quem devem contar, do que poderiam ser suspeitos, do que são acusados, por quanto tempo serão tolerados, ou

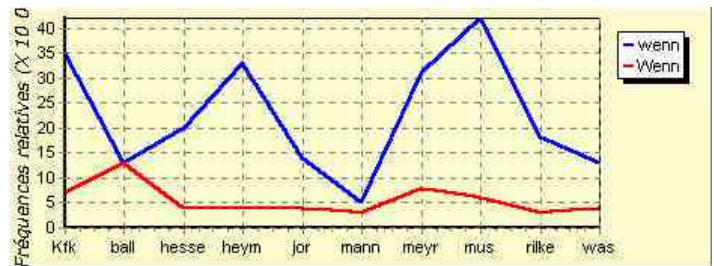
³³ "(...) o castelo o decepcionou, na verdade era só uma cidadezinha miserável, um aglomerado de casas de vila, que se distinguiam por serem todas talvez de pedra, mas a pintura tinha caído havia muito tempo e a pedra parecia se esboroar" (KAFKA, 2001: 18)

³⁴ "Quando eu voltar aqui da próxima vez, preciso trazer doces para conquista-las ou então a bengala para para as espancar, disse consigo mesmo." (KAFKA, 1998b: 50)

mesmo até que ponto vai a competência da autoridade. Tudo isso implica uma *fúria interpretativa* por parte dos homens kafkianos, que precisam “interpretar o mundo, porque outros o administram e modificam” (ANDERS, 1993: 54). O autor vê essa incerteza como uma chance poética de Kafka que se apresenta sob as formas do *se* e dos subjuntivos, que estampam sua prosa como resultado de um “filho da insegurança”:

O trecho de prosa “O súbito passeio” (em *Considerações*), que consiste de uma única frase enorme, por exemplo, é “introduzido” por uma sentença condicional de vinte e quatro linhas. Visando à precisão, essa frase se desintegra outra vez em nove frases subjuntivas ligadas por coordenação, que se desdobram novamente. O volume da oração principal que se segue a esses “ses” não é, pelo contrário, considerável (...) A *minuciosidade* das *frases condicionais* de Kafka é, portanto, sintoma de vontade própria e um elemento decisivo da *sintaxe da falta de liberdade*, na qual, em última instância, acaba toda a sua prosa. (ANDERS, 1993: 55)

Partindo dessa afirmação de Anders, buscamos as ocorrências da forma *wenn* em todos os autores, para que tenhamos uma noção dos usos que cada um deles faz dessa conjunção. A frequência relativa demonstra três cumes no gráfico, primeiramente em Musil, depois Kafka seguido de Heym e Meyrink.



Contudo, não é o objetivo desse estudo analisar a utilização das formas em todos os textos dos diferentes autores, por isso, não podemos explicar por exemplo, de que maneira

se dá o emprego da conjunção *wenn* nos textos de Robert Musil. Por outro lado, temos algo a dizer sobre os textos kafkianos. O gráfico relacionado somente aos textos de Kafka apresenta uma incidência maior, respectivamente em, *Das Schloss*, *Amerika*, *Der Prozess* e *Die Verwandlung*. A forma *Wenn* no início de frase já parece ser menos variada e menos utilizada. Cronologicamente, no último texto composto por Kafka, entre os quatro, aparece mais vezes essa forma:



Para Anders, a obra de Kafka deixa em suspenso até onde pode ser entendida no indicativo ou no subjuntivo. E essas considerações de impossibilidades demonstrariam a situação daquele que está condenado a viver interpretando possibilidades, pois não tem liberdade, nem autoridade para decidir sobre elas.

Buscamos nos textos alguns exemplos, que ocorrem de forma relevante nos textos kafkianos, como a conjunção *wenn* que aparece tanto na voz do narrador, como na voz dos protagonistas (para dar conta das possibilidades de interpretações citada por Anders). Isso justifica também uma das maneiras de empregar frases condicionais que, de alguma forma,

aparecem em grande parte da obra kafkiana, exatamente o ponto que Modesto Carone³⁵

(2001: 479) acentuou. Abaixo seguem os trechos que recortamos para exemplificar:

Wenn ich ein gefährlicher Räuber **wäre**, **hätte** man nicht bessere Vorsorge treffen **können**. (KAFKA, 1998a: 352) (grifo nosso) **Wenn** er zuhause bliebe und sein gewohntes Leben führen **würde**, war er jedem dieser Leute tausendfach überlegen (...) Und er stellte sich die allerlächerlichste Szene vor, die es z. B. geben würde, **wenn** dieser klägliche Student, dieses aufgeblasene Kind, dieser krumme Barträger vor Elsas Bett knien und mit gefalteten Händen um Gnade bitten **würde**. K. gefiel diese Vorstellung so, daß er beschloß, **wenn** sich nur irgendeine Gelegenheit dafür ergeben **sollte**, den Studenten einmal zu Elsa mitzunehmen. (KAFKA, 2007) (grifo nosso) (...) dann dachte Gregor, dass er vielleicht doch gute **wäre**, **wenn** die Mutter **hereinkäme**, nicht jeden Tag natürlich, aber vielleicht einmal in der Woche; sie verstand doch alles viel besser als die Schwester, die trotz all ihrem Mute doch nur ein Kind war und im Letzten Grunden vielleicht nur aus kindlichem Leichtsinn eine so schwere Aufgabe übernommen hatte. (KAFKA, 1998a: 165)³⁶

E podemos ir mais adiante, na investigação desse aspecto da narração nos textos kafkianos, visto que algumas amostras concordam com a opinião de Anders em relação às questões da impossibilidade, da interpretação sobre as possibilidades, das dúvidas que surgem na prosa kafkiana. As dúvidas podem ser muito bem representadas por intermédio da quantidade de perguntas que são expostas ao leitor pela voz do narrador kafkiano, acerca do pensamento dos protagonistas, assim como das dúvidas do próprio narrador:

Nun stand er Aug' in Aug' dem Gedränge gegenüber. Hatte er die Leute nicht richtig beurteilt? Hatte er seiner Rede zu viel Wirkung zugetraut? Hatte man sich verstellt, Solange er gesprochen hatte und hatte man jetzt, da er zu den Schlussfolgerungen kam, die Verstellung satt? (KAFKA, 1998a: 355-356) Warum war nur Gregor dazu verurteilt, bei einer Firma zu dienen, wo man bei der kleinsten Versäumnis gleich den größten Verdacht fasste? Waren denn alle Angestellten samt und sonders Lumpen, gab es denn unter ihnen keinen treuen ergebenen Menschen, der, wenn er

³⁵ Ver pág. 67.

³⁶ “**Se eu fosse** um perigoso assaltante (...) – **se ele estivesse** aqui teria de confirmar isso –“ (voz de Josef K.) (KAFKA, 1998b: 58) (grifo nosso) “**Se ficasse** em casa e **levasse** sua vida habitual, seria mil vezes superior a qualquer dessas pessoas (...). E imaginou a cena mais ridícula que poderia haver, por exemplo, **se** esse lamentável estudante, essa criança enfatuada, esse barbudo torto, se **ajoelhasse** diante da cama de Elsa e, com as mãos juntas, **pedisse** clemência.” (KAFKA, 1998b: 76) (grifo nosso) “Gregor pensou então que talvez **fosse** bom **se** a mãe **entrasse**, naturalmente não todos os dias, mas quem sabe uma vez por semana; ela sabia das coisas muito melhor que a irmã, a qual, a pesar de toda a sua coragem, era apenas uma criança e em última análise talvez só **tivesse** assumido uma tarefa tão pesada por leviandade infantil.” (KAFKA, 2006: 47)

auch nur ein paar Morgenstunden für das Geschäft nicht ausgenutzt hatte, vor Gewissensbissen närrisch wurde und geradezu nicht Stande war, das Bett zu verlassen? Genügte es wirklich nicht, einen Lehrjungen nachfragen zu lassen – wenn überhaupt diese Fragerei nötig war -, musste da der Prokurist selbst kommen und musste dadurch der ganzen unschuldigen Familie gezeigt werden, dass die Untersuchung dieser verdächtigen Angelegenheit nur dem Verstand des Prokuristen anvertraut werden konnte? (KAFKA, 1998a: 142-143) Warum ging die Schwester nicht zu anderen? Sie war wohl erst jetzt aus dem Bett aufgestanden und hatte noch gar nicht angefangen sich anzuziehen. Und warum weinte sie denn? Weil er nicht aufstand und den Prokuristen nicht hereinließ, weil er in Gefahr war, den Posten zu verlieren und weil dann der Chef die Eltern mit den Forderungen wieder verfolgen würde? (KAFKA, 1998a: 144) Da blieb Barnabas stehn. Wo waren sie? Gieng es nicht mehr weiter? Würde Barnabas K. verabschieden? (...) Oder sollte das Unglaubliche geschehen sein und sie waren schon im Schloß oder vor seinen Toren? Aber sie waren ja soweit es K. wußte gar nicht gestiegen. Oder hatte ihn Barnabas einen so unmerklich ansteigenden Weg geführt? (KAFKA, 2007) Hatte er denn dort auf dem Gang gar nicht das Gefühl der schweren Ungehörigkeit gehabt? Aber wenn er es gehabt hatte, wie hatte er sich dort herumtreiben können, wie ein Tier auf der Weide? Sei er nicht zu einem Nachtverhör vorgeladen gewesen und wisse er nicht warum die Nachtverhöre eingeführt sind? (KAFKA, 2007)³⁷

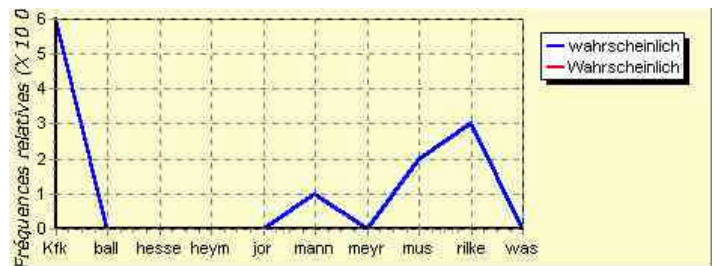
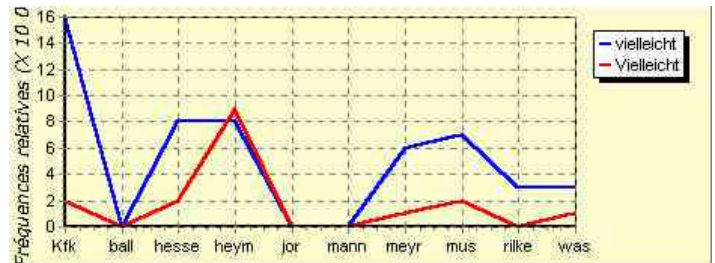
Ressaltando mais uma vez a abrangência da dúvida, das possibilidades e impossibilidades, do incerto, nos textos kafkianos, ilustraremos as ocorrências de dois advérbios que são muito comuns, *vielleicht* (talvez, por acaso, porventura) e *wahrscheinlich* (provável). A frequência dessas duas formas como co-ocorrências³⁸ nos textos kafkianos

³⁷“Estava agora cara a cara com a multidão. Tinha julgado certo as pessoas? Tinha confiado demais no efeito de seu discurso? Será que as pessoas haviam fingido enquanto ele falava e, agora que chegava às conclusões, estavam fartas de fingimento?” (KAFKA, 1998b: 62-63) “Por que Gregor estava condenado a servir numa firma em que à mínima omissão se levantava logo a máxima suspeita? Será que todos os funcionários eram sem exceção vagabundos? Não havia, pois, entre eles nenhum homem leal e dedicado que, embora deixando de aproveitar algumas horas da manhã em prol da firma, tenha ficado louco de remorso e literalmente impossibilitado de abandonar a cama? Não bastava realmente mandar um aprendiz ir perguntar – se é que havia necessidade desse interrogatório? Tinha de vir o próprio gerente, era preciso mostrar com isso à família inteira – inocente – que a investigação desse caso suspeito só podia ser confiada à razão do gerente?” (KAFKA, 2006: 16) “Por que a irmã não ia juntar-se aos demais? Certamente ela tinha acabado de se levantar da cama e ainda não havia começado a se vestir. Por que então chorava? Porque ele não se levantava e não deixava o gerente entrar, porque corria o perigo de perder o emprego e porque depois o chefe iria perseguir de novo os pais com as antigas exigências?” (KAFKA, 2006: 18) “Foi e então que Barnabás parou. Onde eles estavam? Era ali o fim do caminho? Será que Barnabás ia se despedir? Será que Barnabás ia se despedir? (...) Ou será que o impossível tinha acontecido e eles já estavam no castelo ou diante dos seus portões? Mas, até onde sabia, eles não tinham subido. Ou será que Barnabás o levava por um caminho que ascendia de modo tão imperceptível?” (KAFKA, 2001: 51) “Será, pois, que lá no corredor ele não tivera o sentimento penoso de não estar no seu lugar? Mas se o teve, como pôde circular ali como um animal no campo? Ele não tinha sido intimado para um interrogatório noturno e não sabia, portanto, por que haviam sido introduzidos os inquiridos à noite?” (KAFKA, 2001, 415-416)

³⁸ Ver a lista de co-ocorrências no anexo 5.

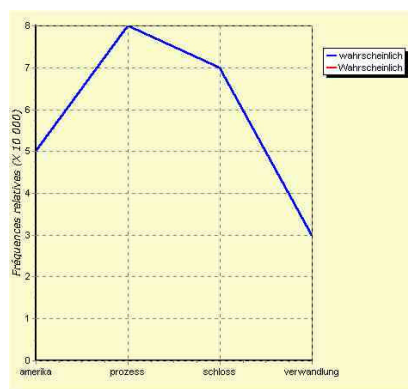
também é bastante significativa: contabilizamos 74 em *Das Schloss*, 52 em *Der Prozess*, 25 em *Amerika* e somente uma em *Die Verwandlung*.

À primeira vista, verificamos a incidência dessas duas formas no *corpus* total, para que tenhamos alguma distinção entre os autores. Constatamos, pois, que as duas formas realmente são muito mais empregadas por Kafka.



Agora, se analisarmos somente os textos de Kafka, verificamos que, assim como nos textos anteriores examinados nos gráficos acima, as formas iniciadas em letra maiúscula parecem também ser menos apreciadas por Kafka. Já as formas em minúsculo desempenham um papel bem diversificado: *wahrscheinlich* é menos empregada nos textos, principalmente em *Die Verwandlung*. *Der Prozess* surge no topo, seguido de *Das Schloss*,

Amerika entremea-se. A outra forma *vielleicht* é mais empregada primeiramente em *Das Schloss*, depois em *Amerika*, *Die Verwandlung* e por último em *Der Prozess*. A forma maiúscula, menos utilizada, ganha um aspecto harmônico:



5. OUTRAS OBSERVAÇÕES

Günter Anders aborda passagens que poderiam ser consideradas como exemplos do belo na obra de Kafka. Para o crítico, o belo jamais se apresenta no sentido comum, pois tudo na obra kafkiana está fechado às coisas habitualmente belas. É a falta desse belo que caracteriza o seu estilo, ou seja, “empresta ao seu mundo uma beleza terrível”. E declara que seu tom alienante “transforma homens e coisas numa espécie de *nature morte* e impele-as ao ar fino uma ‘distância’ sem aura” (ANDERS, 1993: 69). Walter Benjamin, ao sintetizar a obra de Kafka, a caracteriza como o mundo das chancelarias, das repartições, dos quartos escuros, bolorentos e úmidos, com seres decrépitos ou em decadência.

Benjamin (1975: 81) também retrata a beleza no mundo de Kafka como os lugares mais secretos. A título de exemplo, o autor cita a beleza dos acusados, na ausência da esperança da absolvição. Juntamente, lembramos da paixão de Leni pelos mesmos, em *Der Prozess*, a acusação acaba tornando-os belos, idéia que prossegue nas palavras do advogado Huld:

Es ist eine Sonderbarkeit Lenis, (...) Diese Sonderbarkeit, Ihnen allerdings müßte ich sie wohl am wenigsten erklären, aber Sie sehen mich so bestürzt an und deshalb tue ich es, diese Sonderbarkeit besteht darin, daß Leni die meisten Angeklagten schön findet. Sie hängt sich an alle, liebt alle, scheint allerdings auch von allen geliebt zu werden; (...) Wenn man den richtigen Blick dafür hat, findet man die Angeklagten wirklich oft schön. Das allerdings ist eine merkwürdige gewissermaßen naturwissenschaftliche Erscheinung. (...) Es tritt natürlich als Folge der Anklage nicht etwa eine deutliche, genau zu bestimmende Veränderung des Aussehens ein. (...) Trotzdem sind diejenigen, welche darin Erfahrung haben, imstande aus der größten Menge die Angeklagten Mann für Mann zu erkennen. Woran? (...) Die Angeklagten sind eben die Schönsten. Es kann nicht die Schuld sein, die sie schön macht, denn (...) es sind doch nicht alle schuldig, es kann auch nicht die künftige Strafe sein, die sie jetzt schon schön macht, denn es werden doch nicht alle bestraft, es kann also nur an dem gegen sie erhobenen Verfahren liegen, das ihnen irgendwie anhaftet. Allerdings gibt

Para Günter Anders o belo também está ligado à linguagem protocolar de Kafka. Ele a considera elevada, na medida em que ela não se familiariza com a do cotidiano, por outro lado, afirma ser a mesma *mais sóbria*. Ele acredita que a elevação da linguagem kafkiana se dá por consequência da *distância do mundo como um todo*, diferente da distância social entre homens de classes distintas. Trata-se de uma linguagem que ‘eleva’ o leitor, e essa elevação se dá não à linguagem, mas a uma retirada do cotidiano, uma elevação do cotidiano:

De fato, o idioma de Kafka não é apenas o seu ou o de K., mas o de todas as suas figuras. Não existem, propriamente, diferenças entre as linguagens dos tolos, dos inteligentes, dos grandes ou dos pequenos. É natural que tal linguagem da distância exclua determinados *tons*, como intimidade, entusiasmo, descontrolado, indignação etc. Muitas de suas frases assustam pela precisão, própria de comunicados oficiais; outras têm a justeza, a minúcia e a flexibilidades de leis, que forcem a natureza mais exata possível, porque o desconhecimento da lei não protege contra a punição; outras, o teor dos relatórios médicos; outras, finalmente, o tom modesto de petições. Mas sua linguagem tende sempre ao *protocolo*; e *linguagem de protocolo* é bem a expressão mais adequada para o idioma de Kafka. (ANDERS, 1993: 72)

Paul-Louis Landsberg também compartilha da mesma opinião: “A Kafka le gusta sacar sus expresiones del lenguaje de los negocios y del lenguaje jurídico. Prefiere absorber al mismo tiempo la terminología de las ciencias exactas y la del habla más cotidiana.” (LANDSBERG, 1961: 10)

³⁹ É uma singularidade de Leni (...) essa singularidade reside no fato de que Leni acha a maioria dos acusados belos. Afeiçoa-se a todos e parece ser amada por todos; (...) Quando se tem o olhar certo, acha-se com frequência que os acusados são realmente belos. (...) É evidente que, como consequência da acusação, não se manifesta uma alteração nítida, passível de definição precisa, da aparência do acusado. (...) Apesar disso, os que têm experiência são capazes de distinguir, um a um, os acusados em meio a uma grande multidão. O que os distingue? (...) Os acusados são precisamente os mais belos (...), pois com certeza não são todos culpados; também não pode ser a pena correta que agora os faz belos, pois sem dúvida nem todos são punidos; só pode ser, portanto, o processo instaurado que, de algum modo, adere a eles. Seja como for, há também entre os mais belos aqueles que são especialmente belos. Mas todos o são (...) (KAFKA, 1998b: 225-226)

As observações de alguns tradutores de Kafka para o vernáculo também não deixam de ser interessantes. Modesto Carone comenta que Kafka “(...) incorporou à escrita o sistema burocrático em que vivia, recriando na ficção o estilo protocolar, como forma de registro e ironia” (CARONE apud AMÂNCIO, 2007).

O crítico e tradutor indica algumas fontes literárias que poderiam ser consideradas como matrizes temáticas de *Der Prozess*. Ele considera tanto as peças do teatro ídiche assistidas por Kafka durante os anos de 1911-12 (lembrando que Kafka iniciou a elaboração de *Der Prozess* em agosto de 1914), como alguns romances de Dostoievsky (*O duplo* e *Crime e castigo*) e até mesmo passando por *Vice-rei* de Faynman. Carone afirma que “(...) Kafka concebia a abertura da narrativa com um golpe de mestre, na medida em que ela não só dá o tom do que é narrado, como também baliza a lógica interna do relato.” (CARONE, 1998: 320)

Quanto à tradução de *Der Prozess*, Carone conclui ter preservado em português a precisão do léxico e as destrezas estilísticas do original. Para tanto, diz ele ter sido necessário levar em conta a apropriação maciça da linguagem jurídica no curso da obra: “nesse aspecto, o empenho consistiu em conservar, ao lado da retórica muitas vezes apaixonada do herói, a nitidez do alemão cartorial, sem esquecer nem a sua *secura*, que é desagradável, nem a insistência das repetições, que em Kafka é intencional.” (CARONE, 1998: 328).

Ainda segundo Carone, o romance *Das Schloss* foi “finalizado”⁴⁰ por Kafka em setembro de 1922, mas publicado postumamente em dezembro de 1926. Da fortuna crítica⁴¹

⁴⁰ *Das Schloss* é um texto não finalizado, assim como, *Amerika* e *Der Prozess*. Ele ‘termina’ com uma frase inacabada: “Sie reichte K. die zitternde Hand und ließ ihn neben sich niedersetzen, mühselig sprach sie, man hatte Mühe sie zu verstehn, aber was sie sagte” (KAFKA, 2007) “Ela estendeu a K. a mão trêmula e o mandou e o mandou sentar-se ao seu lado; falava com esforço, era preciso se esforçar para entendê-lo, mas o que ela disse”

recolhida pelo tradutor, as influências citadas para o romance passam por Sören Kierkegaard (*Temor e tremor*), Alfred Kubin (*O outro lado*), Gustav Flaubert (*A educação sentimental*), Dante Alighieri (*A divina comédia*), Stendhal (*De l'amour*) e Goethe (*Afinidades eletivas*). Sobre a narrativa, Carone (2001: 479) afirma que “essas sentenças compõem um arabesco complicado, no qual a oração principal comanda subordinadas que embutem umas nas outras, ocupando com frequência mais de uma página.”

Susana Kampff Lages afirma que o romance *Amerika oder der Verschollene* teve como influência a literatura de um tradicional romance realista de Dickens (*Grandes esperanças*), e acrescenta que outras fontes utilizadas por Kafka para a construção desse romance foram de formato documental, baseados em relatos de viagens como as de Arthur Holitscher e os de František Soukup. A tradutora esclarece que esse romance, ou fragmento de um romance, é fortemente caracterizado por episódios que repetem o esquema de oposição “abrigo-interioridade-familiaridade-sociabilidade X abandono-exterioridade-estranheza-associabilidade”. (LAGES, 2000: 49)

Retornando ao que sustentou Modesto Carone sobre a insistência das repetições em Kafka, selecionamos algumas das passagens dos textos para mostrar esse considerável traço estilístico do autor. Ressaltamos que a repetição surge tanto por parte das inúmeras presenças de uma mesma conjunção, advérbio ou preposição, quanto pela repetição da própria fala dos personagens. Ei-los:

Darum suchen die Wächter den Verhafteten die Kleider vom Leib zu stehlen, **darum** brechen Aufseher in fremde Wohnungen ein, **darum** sollen Unschuldige statt verhört lieber vor ganzen Versammlungen entwürdigt werden. (voz de Josef K.) (KAFKA, 1998a: 355) (grifo nosso)
Plötzlich in der Nacht, es muss schon tief in der Nacht gewesen sein, wache ich auf, neben dem Bett steht der Untersuchungsrichter und blendet die Lampe mit der Hand ab, **sodass** auf meinen Mann kein Licht fällt, es

⁴¹ Uma mini-enciclopédia é indicada pelo tradutor como referência para suas citações: *Kafka-Handbuch*, de Hartmut Binder, 2 vol., Alfred Kröner, Stuttgart, 1979.

war sehr unnötige Vorsicht, mein Mann hat einen solche Schlaf **dass** ihn auch das Licht nicht geweckt hätte. Ich war so erschrocken, **dass** ich fast geschrien hätte, aber der Untersuchungsrichter war sehr freundlich, ermahnte mich zur Vorsicht, flüsterte mir zu, **dass** er bis jetzt geschrieben habe, **dass** er mir jetzt die Lampe zurückbringe und **dass** er niemals den Anblick vergessen werde, wie er mich gefunden habe. (voz da lavadeira) (KAFKA, 1998a: 362) (grifo nosso) (...)das z. B. **mit** Friedas Ruhe, **mit** Friedas Sachlichkeit leicht und unmerklich zu gewinnen ist, **durch** Weinen, **durch** Kratzen, **durch** Zerren zu bekommen, **so** wie ein Kind am Tischtuch zerrt (...). (KAFKA, 2001:455) (grifo nosso)⁴²

Mais exemplos de repetições :

Viele glaubten es liege K. sehr viel daran den Tischler Lanz zu finden, dachten lange nach, nannten einen Tischler, der aber nicht Lanz hieß, **oder** einen Namen, der mit Lanz eine ganz entfernte Ähnlichkeit hatte, **oder** sie fragten bei Nachbarn **oder** begleiteten K. zu einer weit entfernten Tür, wo ihrer Meinung nach ein derartiger Mann möglicherweise in Aftermiete wohne **oder** wo jemand sei der bessere Auskunft als sie selbst geben könne. (KAFKA, 1998a: 346) (grifo nosso) (...) der Weg zum Onkel **durch** die Glastüre, **über** die Treppe, **durch** die Allee, **über** die Landstraßen, **durch** die Vorstädte zur großen Verkehrsstraße, einmündend in des Onkels Haus (...) (KAFKA, 2007) (grifo nosso) (...) die **bald** lasen, **bald** excerpierten, **bald** in ihre Aktentaschen einlegten (...) (KAFKA, 2007)⁴³ (grifo nosso)

Assim como acontecem repetições sintáticas, percebemos também repetições na fala dos personagens⁴⁴. Então, para quantificarmos essas repetições, buscamos o auxílio do aplicativo *HYPERBASE* para realizar uma contagem maior, ou seja, com todos os textos

⁴² “É **por isso que** guardas tentam roubar a roupa do corpo dos detidos, **é por isso que** inspetores invadem casas alheias, **é por isso que** inocentes devem ser aviltados, ao invés de inquiridos diante de assembléias inteiras.” (voz de K) (KAFKA, 1998b: 61 - 62) (grifo nosso) “De repente, no meio da noite, já devia ser noite alta, eu acordo, ao lado da cama está o juiz de instrução, **que** cobre o lampião com a mão de modo **que** não incida a luz sobre o meu marido; era uma precaução desnecessária, meu marido tem um sono **que** nem a luz o teria despertado. Estava tão assustada **que** teria quase gritado, mas o juiz de instrução foi muito amável, me recomendou **que** tivesse cuidado, sussurrou-me que tinha escrito até aquela hora, **que** estava me trazendo de volta o lampião e **que** nunca se esqueceria da visão que teve ao me encontrar dormindo.” (voz da lavadeira) (KAFKA, 1998b: 72) (grifo nosso) “(...) **com** a tranquilidade, a objetividade de Frieda, tivesse sido fácil de ganhar, fácil e imperceptivelmente; **como se** esperássemos obtê-lo através do choro, puxando, à maneira de uma criança puxa a toalha da mesa mas não consegue nada (...)” (KAFKA, 2001:455) (grifo nosso)

⁴³ “Muitos achavam que era importante para K. encontrar o carpinteiro Lanz, refletiam bastante, mencionavam um carpinteiro que, no entanto, não se chamava Lanz, **ou** então um nome que tinha semelhança muito remota com Lanz, **ou** ainda perguntavam aos vizinhos, **ou** acompanhavam K. até uma posta bem distante, onde, na opinião deles, morava um homem assim, possivelmente em sublocação, **ou** onde havia alguém que podia dar melhores informações do que eles.” (KAFKA, 1998b: 51) (grifo nosso) “(...) o caminho que passava **pelas** portas envidraçadas, **pelas** escadas, pela alameda, **pelas** estradas vicinais, e **pelos** subúrbios levando à grande avenida movimentada que desembocava na casa do tio (...)” (KAFKA, 2004: 76) (grifo nosso) “(...) **que ora** os liam, **ora** faziam anotações, **ora** colocavam nas suas pastas (...)” (KAFKA, 2007) (grifo nosso)

⁴⁴ Ver anexo 6, relativo às ocorrências das repetições nas falas.

reunidos. Resultaram disso alguns números que demonstram o total de vezes em que as formas *wiederholte* (*repetiu* - 157 ocorrências), *wiederholen* (*repetir* - 46) e *Wiederholung* (*repetição* - 11) aparecem e em quais textos especificamente. Para que sejamos sucintos, apresentaremos somente os textos de Kafka e os maiores empregos:

Textos / Formas	<i>wiederholte</i>	<i>wiederholen</i>	<i>Wiederholung</i>
<i>Das Schloss</i>	18	3	0
<i>Der Prozess</i>	10	3	0
<i>Amerika</i>	15	3	1
<i>Die Verwandlung</i>	2	1	0
<i>Caspar Hauser</i>	17	0	0
<i>Das Gänsemännchen</i>	15	1	0
<i>Der Mann ohne Eigenschaft</i>	31	22	6

Robert Musil se destaca de maneira mais acentuada nas três formas e Franz Kafka mantém uma média nos três primeiros textos, pois o quarto texto, obviamente, é muito mais curto. Porém, vale lembrar que, em um *corpus* de 32 textos, somente estes foram tabelados por apresentarem um destaque na forma que mais nos interessa, *wiederholte*, pois ela caracteriza a narração em terceira pessoa.

No artigo *Kafka hoje*, Anatol Rosenfeld retrata a forma com que a crítica tem elaborado seu pensamento a respeito da obra do escritor tcheco. Ele relembra a grande insistência de críticos em fazer exegeses de ordem teológica, filosófica, psicanalista ou sociológica, fato esse considerado por ele como pouco satisfatório e até mesmo já saturado. Rosenfeld ressalta a mudança de foco da crítica, afirmando que a mesma adquiriu um certo amadurecimento. Segundo ele, a leitura de Martin Walser é muito significativa nessa mudança de foco, pois

se refere com visível satisfação ao fato de que, em vez de especular sobre se na obra de Kafka prepondera o julgamento ou a graça divina, se pôs a contar nela as portas e janelas e verificar quem, entre as personagens, usa

cartola e quem usa barba, além de indagar por que ocorre tantas vezes a expressão “é verdade que”. (ROSENFELD, 1976: 229)

Para o crítico, seria preciso integrar Kafka, através de uma análise que determinasse o alcance e o significado de suas influências mais conhecidas como Lenz, Kleist, Hoffmann e Hebel, ressaltando os processos literários contemporâneos a Kafka. Errado seria descontextualizá-lo, considerando-o como “um monstro surgido dos famosos abismos do nada”. (ROSENFELD, 1976:229)

Segundo ainda Rosenfeld (1976: 230), o exame literário aponta a obra de Kafka mais próxima do expressionismo: “apesar de neste universo terem entrado muitas ‘partículas reais’ de uma riqueza extraordinária, e esquemas básicos da vida de Kafka, esses elementos foram remanipulados segundo necessidades e obsessões expressivas.” Outro processo que o autor designa como típico do expressionismo, é o fato de que as coisas, ou as personagens não “se parecem”, elas simplesmente “são”. Gregor Samsa não “se parece” com um inseto, ele o “é”. Essa afirmação retoma as observações feitas por Günter Anders⁴⁵ no que diz respeito às metáforas “tomadas ao pé da letra” por Kafka. Mesmo assim, Rosenfeld caracteriza a obra de Kafka de modo distinto ao movimento expressionista, pois tudo é narrado friamente, sobriamente, o que já contraria o expressionismo:

A linguagem de Kafka é um alemão puro e rigoroso entremeada de raras expressões austríacas. No seu teor “administrativo”, quase de protocolo, talvez reflita certo esforço sintático, típico de grupos legitimamente marginais. (ROSENFELD, 1976:232)

Rosenfeld verifica que geralmente a narração kafkiana acontece pelo foco do herói, limitando a visão do mundo por quem é projetado. Porém, não é o próprio herói que narra na pessoa do “eu”, e sim um narrador encoberto que se refere ao herói com o uso do pronome “ele”. Com isso, a visão do mundo tomada pelo herói é aprovada e direcionada

⁴⁵ Ver página 57.

pelo narrador, que se responsabiliza por ela, garantindo ao leitor que não se trata de alucinações do personagem.

Rosenfeld esclarece a sintaxe kafkiana chamando-a de *sintaxe da frustração*:

É conhecida esta sintaxe da frustração. As orações se iniciam com afirmações esperançosas que, em seguida, são postas em dúvida, desdobradas nas suas possibilidades, cada qual ramificando-se em novas possibilidades. Pouco a pouco a afirmação inicial é limitada por uma inundação de subjuntivos e condicionais; surgem os “embora”, “de resto”, “talvez”, “é verdade que”, “de um lado” e “de outro lado”, até ao fim não sobrar nada e tudo ser anulado. (ROSENFELD, 1976: 236)

Martin Walser também traz o seu testemunho sobre a narrativa de Kafka, trabalhando com os três romances (*Der Prozess*, *Amerika* e *Das Schloss*). Para ele, em Kafka, a coisa *se* narra, o que o diferencia muito da tradição da literatura épica. Assim como outros, Walser conclui que se trata de um narrar sem que sobressaia um narrador. Ele se questiona sobre o modo que o poeta escolhe de não dar grande relevo ou dar um relevo não habitual até então, ao narrador, e busca investigar de que maneira essa atitude determina o caráter da criação kafkiana. Para ele, o narrador, geralmente, se dá a conhecer como o meio de comunicação entre o leitor e o mundo da narrativa. Mas, no caso de Kafka, Walser admite haver visivelmente uma espécie de refração exercida pelo narrador sobre a realidade narrada, como se Kafka prescindisse de todas as possibilidades de manifestação narrativa que um narrador pudesse ter diante de uma exegese. Daí vem a afirmação de que a coisa em Kafka *se* narra. “Ha de quedar demostrado que para Kafka llega a ser una *conditio sine qua non* precisamente el narrar sin que parezca el narrador, y que su creación es, no obstante, puramente épica.” (WALSER, 2000: 20)

Ao apresentar fenômenos mais simples que destacam uma relação de congruência na técnica narrativa de Kafka entre narrador e protagonista, Walser aponta que, em nenhum dos três romances, é apresentado ao leitor algum cenário em que não se encontrem os

protagonistas (Josef K., K. e Karl Rossmann). O autor começa sua análise partindo de uma perspectiva físico-geométrica na obra de Kafka, citando algumas passagens em que se pode ter uma noção geométrica da perspectiva a partir do ponto de vista do protagonista: em *Amerika*, por exemplo, Karl Rossmann assiste ao desfile de uma manifestação eleitoral a partir da varanda da casa de Brunelda: “Langsam erhob er sich , er konnte sich nicht ganz aufrichten und mußte sich schwer gegen das Geländer drücken. Unten auf den Trottoiren marschierten junge Burschen mit großen Schritten , ausgestreckten Armen (...)” (KAFKA, 2007)⁴⁶

Outra relação que Walser ressalta entre o narrador e seu meio, diz respeito às evoluções que começam e finalizam dentro de cada obra, relações tensas existentes em forma latente; de fatos, revelações que só a partir de um determinado momento se apresentam ao protagonista. O autor cita como exemplo a demora que o narrador teve para apresentar ao leitor o tio de Karl Rossmann, introduzido no texto como “um senhor com uma bengalinha de bambu”:

Er war in Civil und hatte ein dünnes Bambusstöckchen, das, da er beide Hände an den Hüften festhielt, auch wie ein Degen abstand (...) „Wollten Sie nicht den jungen Mann hier etwas fragen, Herr Jakob?“ sagte der Kapitän unter allgemeiner Stille zu dem Herrn mit dem Bambusstöckchen.

⁴⁷

Outro exemplo citado por Walser é o caso do quepe de Karl Rossmann, que o senhor Green oferece a Karl e somente muito depois vai reconhecer que é seu próprio: “Al

⁴⁶ “Lentamente, ergueu-se, mas não conseguiu ficar totalmente em pé e teve de se apoiar com todo o seu peso sobre o parapeito. Lá embaixo, (...), marchavam a passos largos uns jovens com braços estendidos (...)” (KAFKA, 2003: 207).

⁴⁷ Personagem que foi descrito na página 22, porém somente na página 31 é que foi apresentado: “Portava trajes civis e trazia uma fina bengalinha de bambu que, pelo fato de ele manter as mãos junto aos quadris, também se destacava do corpo como uma espada.” “- Não queria fazer uma pergunta ao jovem aqui, *senhor Jakob?* –disse, sob silêncio geral, o capitão ao senhor com a bengalinha de bambu.” (KAFKA, 2003: 22-31) (grifo nosso)

lector tales revelaciones lo alcanzan en el mismo instante y con la misma gravedad que a los K. De este modo, mediante esta actitud narradora rigurosamente mantenida, se acrecienta la intensidad de lo narrado”. (WALSER, 2000: 30)

Para a continuidade de sua reflexão sobre as relações entre narrador e protagonista, Walser destaca sua condição de estranho. Surgem protagonistas que estão fadados a uma perpétua chegada ou partida. O autor salienta que o uso do modo subjuntivo, a oração indireta, o uso múltiplo de advérbios de suspeita, do não saber, são constituintes da maneira que protagonistas têm de reagir ao mundo desconhecido que os rodeia. As cadeias de subjuntivos formam parte dos modos de expressão mais fundamentais na criação poética de Kafka. Segundo Walser, as voltas que provam a congruência do narrador com os três K.’s se encontram, sobretudo onde o interlocutor (narrador) se expressa em subjuntivo e os pensamentos de K. no indicativo.

Outra característica apontada por Walser a respeito da forma de narrar de Kafka é a irreversibilidade do transcurso da narração. Nada pode ser presumido já que não existe nenhum narrador que possa adiantar interpretações. “El acontecer acontece, nada puede retardarlo, nada pueda acelerarlo y nada puede interrumpirlo.” (WALSER, 2000: 44)

Na tentativa de encontrar um método da narrativa kafkiana, Walser averigua o que ele chama de “forma matriz” de todos os processos que ditam o ritmo de cada um dos três romances. Com isso ele descreve um processo completo na obra de Kafka: tal processo só começa perante uma *perturbação*, ou seja, o mundo de ordem aparente se encontra perturbado. Cada K. é responsável pelas perturbações, obrigando o mundo antagônico a ocupar-se deles, já se apresentam assim como culpados aos olhos desse mundo. Para Walser, os três K.s admitem que o objeto da perturbação seja a sua existência. Sendo assim, se quisessem acabar com a perturbação deveriam anular a própria existência. Porém é

exatamente a existência que eles querem afirmar, e por isso, perturbam. A anulação é que dá o término ao processo. E esta é a variável de Kafka que Walser considera como forma matriz que gera toda a obra. Para ele, a anulação e a afirmação podem se apresentar em seqüências de frases, uma atrás da outra, ou ainda na mesma frase, e, na maioria dos casos, em uma frase indicativa:

Un diálogo es capaz de ejecutar en su totalidad un gran movimiento de restricción con la subsiguiente anulación, conteniendo además, dentro de sí, diversos reflejos de ese movimiento. El movimiento puede interrumpirse en forma directa por medio de una serie de sentencias en apariencia constructivas (...), y de improviso puede caer de nuevo en la restricción y en la anulación. (WALSER, 2000: 101)

Maurice Blanchot também acrescenta algo sobre essa ambigüidade: “Toda a obra de Kafka está à procura de uma afirmação que ela desejaria obter pela negação, afirmação que, assim que se esboça, se esquiva, aparece como mentira e assim se exclui a afirmação.” (BLANCHOT, 1997:14)

Do mesmo modo, Domdey aceita que o elemento principal da ação no romance mencionado, resultando em traços estilísticos da obra, é a afirmação da existência seguida pela sua negação ou restrição. Ao chegar ao vilarejo do castelo, K. não é recebido com boas vindas. Somente após o segundo telefonema passa a ser aceito. Porém, precisa de uma permissão para permanecer e trabalhar no castelo, fato que nunca se concretiza. Segundo Domdey, o romance é composto de variações de dois tipos de unidades fundamentais: de um lado a ação (a luta), de outro lado a reflexão, seguindo desse modo até o seu “final” fragmentado, sem apresentar uma decisão de luta. Para ele, o movimento da narração mostra-se com variações de repetição de uma dada situação.

Durante as leituras dos textos, encontramos algumas passagens que podem exemplificar esses levantamentos acerca da afirmação seguida pela negação. Uma dessas

passagens se apresenta em *Der Prozess*, no diálogo de Josef K. com a lavadeira do tribunal, pois primeiramente ela pede ajuda para que K. tire-a dos estabelecimentos do tribunal; em seguida, nega tal pedido:

Aber ich komme gleich zurück und dann geh ich mit Ihnen, wenn Sie mich mitnehmen, ich gehe wohin Sie wollen, Sie können mit mir tun, was Sie wollen, ich werde glücklich sein, wenn ich von hier für möglichst lange Zeit fort bin, am liebsten allerdings für immer. (KAFKA, 1998a: 363) 'Und Sie wollen nicht befreit werden', schrie K. und legte die Hand auf die Schulter des Studenten, der mit den Zähnen nach ihr schnappte. 'Nein', rief die Frau und wehrte K. mit beiden Händen ab, 'nein, nein nur das nicht, woran denken Sie denn!' (KAFKA, 1998a: 365)⁴⁸

Outro exemplo que se encaixa exatamente nesta seqüência de afirmação, restrição e anulação, pode ser verificado novamente em *Der Prozess*⁴⁹ durante a conversa de Josef K. com o pintor Titorelli sobre as absolvições (real, aparente e processo arrastado). Walser ressalta que a apresentação das comprovações que estimulam a esperança de Josef K. até a sua restrição, se compõe de um número limitado de construções sintáticas que são fortemente marcadas como características da prosa de Kafka. Para ele, a introdução do processo de limitação é sempre introduzida pelas mesmas partículas: *freilich*, *allerdings*, *natürlich*, *übrigens*, *trotzdem*, *zwar... aber*.⁵⁰ (WALSER, 1961: 94)

Las proposiciones subordinadas que siguen a tales comprobaciones son introducidas con 'en todo caso' y 'naturalmente' y se precipitan, por así decirlo, dentro de las proposiciones principales, con el fin de reducir cuanto antes la circunstancia comprobada. A menudo también la restricción se refiere, mediante una proposición principal y disminuye así la comprobación aun antes de que pudiera aparecer del todo (...) Es obvio que un párrafo sembrado de partículas como 'con todo', 'ciertamente' y parecidas, puede también contener algunas afirmaciones; pero el

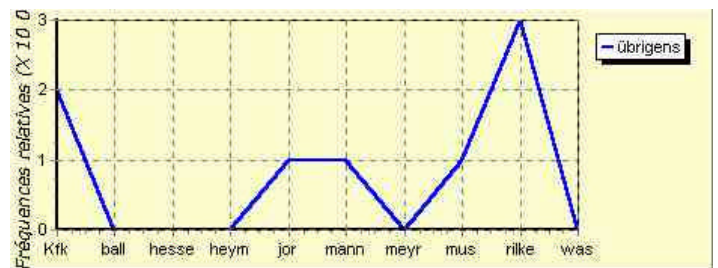
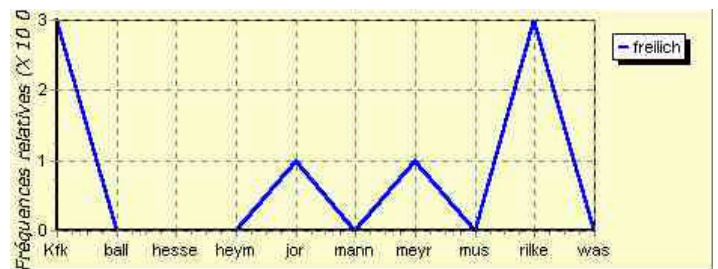
⁴⁸ "Mas eu volto logo, depois vou com o senhor; se me levar, vou aonde quiser, pode fazer comigo o que quiser, serei feliz se ficar o maior tempo possível longe daqui, de preferência para sempre." (KAFKA, 1998b: 73) "-E a senhora não quer ser libertada! – gritou K., pondo a mão no ombro do estudante, que procurava abocanhá-la. -Não! – bradou a mulher, repelindo K. com as duas mãos. – Não, não, tudo menos isso, o que está pensando?" (KAFKA, 1998b: 76)

⁴⁹ Ver a conversa na íntegra em alemão (KAFKA, 1998: 433-452), ou em português (KAFKA, 1997: 175-201).

⁵⁰ De maneira quantitativa, Walser sugere algumas páginas no romance *Das Schloss* cujo texto é mais significativo em relação ao uso dessas partículas. O autor soma um total de 24 aparições.

movimiento dominante será en este caso siempre el de la limitación con miras al punto cero, a la definitiva anulación. (WALSER, 2000: 102-103)

Buscamos algumas dessas partículas que ainda não haviam sido testadas por nós estatisticamente. As análises de frequência relativa indicam que Kafka e Rilke se aproximam bastante com o uso de *freilich*; com *übrigens*, Rilke aparece em primeira posição, seguido de Kafka; os jornais, Thomas Mann e Musil se igualam; com *trotzdem* Kafka se destaca mais, Rilke surge logo após seguido de Meyrink e dos jornais. Veja os gráficos abaixo:





Existe um outro modo de extração de informações sobre formas que aparecem consecutivamente mais de uma vez no *corpus*⁵¹. Os segmentos cuja frequência é superior ou igual a dois no *corpus* são os segmentos repetidos; torna-se difícil distinguir os dois termos *segmentos* e *poliformas*, pois funcionam praticamente como sinônimos.

Para dar continuidade à nossa leitura estatística dos textos, trazemos aqui, a partir do aplicativo *LEXICO 3*, a lista dos segmentos repetidos que apresentaram frequência maior que 100 nos dois *corpora* (o de Kafka e o dos outros autores). O primeiro está relacionando apenas os quatro textos de Kafka, e o segundo traz as listas do *corpus* composto por textos dos autores contemporâneos a ele.

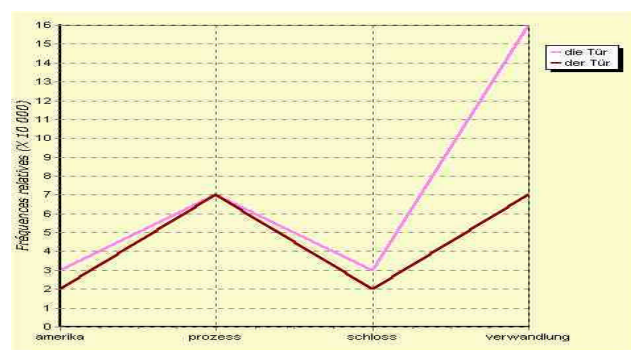
Ao termos em mãos as listas dos segmentos repetidos⁵², buscamos primeiramente os segmentos que portassem algum substantivo, para que pudéssemos ter um panorama temático. Os que apareceram em ordem hierárquica com frequência maior que 100, em Kafka, foram: *die Tür, fragte K., die Wirtin, der Tür, der Hand, die Hand, die Mutter, den Kopf, der Onkel e der Vater*.

⁵¹ Segundo Lebart e Salem, todas as seqüências de ocorrências, não separadas por delimitadores de seqüências, são ocorrências de segmentos repetidos ou poliformas. No glossário de Lebart e Salem (1994: 317) encontramos as seguintes definições: *Segmento*: toda seqüência de ocorrências consecutivas em um *corpus* e não separadas por um delimitador de seqüência. *Segmento repetido*: seqüência de forma onde a frequência é superior ou igual a dois no *corpus*. *Poliforma*: modelo das ocorrências de um segmento; série de formas não separadas por um delimitador de seqüência.

⁵² Ambas as listas se encontram nos anexos 7 e 8.

Sabemos que em *Die Verwandlung*, a presença da porta (*Tür*) é muito importante, pois é o meio de separar a condição metamorfoseada de Gregor Samsa da família, mais especificamente de sua mãe (que era privada o tempo todo de sua aparência). Ao mesmo tempo, a porta é seu meio de comunicação entre ele e a família, principalmente no início da narração. Já em *Der Prozess*, a porta aparece justamente como o limite do homem e seu conhecimento de sua própria liberdade, merecendo destaque aqui, o famoso capítulo *Im Dom* que se passa na catedral onde é narrada pelo sacerdote do tribunal a fábula “Diante da lei”. Contudo, o segmento *die Tür*, nos outros dois textos *Amerika* e *Das Schloss*, aparece mais ameno, respectivamente primeiro e último textos compostos pelo autor.

Para a verificação dos substantivos acima destacados, ilustraremos as manifestações destas ocorrências nos gráficos gerados pelo aplicativo *LEXICO 3*, considerando as frequências relativas:



Além disso, o uso da forma *Tür* (porta) é uma constante na obra de Kafka, pois ela caracteriza a movimentação (e até mesmo o bloqueio), os movimentos de entrada e de saída dos personagens pelos lugares. Como afirma Erich Heller (1976: 77): “nas obras de Kafka

as portas parecem simples invenções arquitetônicas com o propósito de impedir que se entre por elas”. Josef K. que sai de seu quarto, do escritório, do quarto do advogado, da catedral, das dependências do tribunal; K. que entra nas casas do vilarejo do castelo, porém jamais “entra” realmente no castelo, sua entrada lhe é proibida. Grande parte das situações em que se encontram os protagonistas kafkianos é constituída por ambientes fechados, com exceção de *Amerika*, onde Karl Rossmann tem contato com o “mundo exterior” em sua peregrinação para Ramses.

Efetuamos através do *HYPERBASE* uma busca de especificidades de vocabulário⁵³. A especificidade externa do corpus é detalhada em relação ao dicionário de referência escolhido (no caso desse aplicativo, somente francês, português ou inglês). Se a língua for outra, o próprio *corpus* é tomado como referência. Quanto às especificidades internas, elas são calculadas apenas através dos dados do corpus, sem necessidade de referência exterior, pois o próprio corpus que serve de norma para os textos que o compõem. Na triagem do *corpus*, temos a escolha entre uma apresentação alfabética ou hierárquica (por valores decrescentes de *desvio reduzido*).

Os resultados foram:

⁵³ Segundo Lebart e Salem (1994: 171) os elementos de especificidades são resultados de ferramentas estatísticas que permitem descrever cada uma das classes de uma partição, exibindo as unidades que uma partição contém em grande número em relação às outras classes, bem como, as unidades que ela contém em quantidades menores.

C:\HYPERBAS\HOME.EXE

Refaire résumé VVV Voir les mots spécifiques et écart des spécificités
 CLIC sur un mot. Recherche du mot dans les spécificités VVV DJ CLIC+MAJ Recherche du mot dans les textes

N°	écart	corpus	texte	mot	N°	écart	corpus	texte	mot
13	037	218	218	gregor	14	027	61	60	johanna
13	028	260	107	schwester	14	025	52	52	infantin
13	022				14	026	52	58	philipp
13	018				14	027	61	36	domna
13	018	2	005	952 108 zimmer SCH	14	027	61	21	johannas
13	018	4	008	952 120 zimmer AM	14	027	61	18	gregoria
13	015	5	004	952 123 zimmer C1	14	027	61	20	herzog
13	014	10	007	952 102 zimmer PR	14	027	61	17	don
13	013	13	012	952 67 zimmer VW	14	027	61	14	burgos
13	012				14	027	61	20	philipps
13	011				14	027	61	13	herrin
13	011				14	027	61	88	ihr
13	010				14	027	61	11	jan
13	010				14	027	61	300	sie
13	010	24	18	prokuratoren	14	006	107	14	könig
13	010	18	14	beinchen	14	006	116	12	hof
13	009	2027	78	mum	14	006	57	9	palast
13	009	69	17	kanapee	14	006	33	7	ritter
13	008	2977	95	schon	14	005	49215	502	und
13	008	660	41	audte	14	005	12456	159	von
13	008	123	20	sessel	14	005	4211	64	nach
13	008	46	13	nebenzimmer	14	005	4045	65	einem
13	008	19	10	kriechen	14	005	2250	46	wurde
13	007	8015	175	;	14	005	463	16	herz
13	007	7058	157	hatte	14	005	299	14	auge
13	007	401	26	bett	14	005	107	9	knabe
13	007	96	14	tatsächlich	14	005	99	8	wein
13	007	55	12	vorzimmer	14	005	39	7	sarg
13	007	36	11	möbel	14	005	26	6	ritt
13	007	36	11	kasten	14	005	25	6	gemach
13	007	36	10	chef	14	005	14	4	auges
13	007	34	10	wohnzimmer	14	004	38713	389	der

CLICHER DANS CE CHAMP POUR LE FAIRE DISPARAITRE

Spécificités du second texte

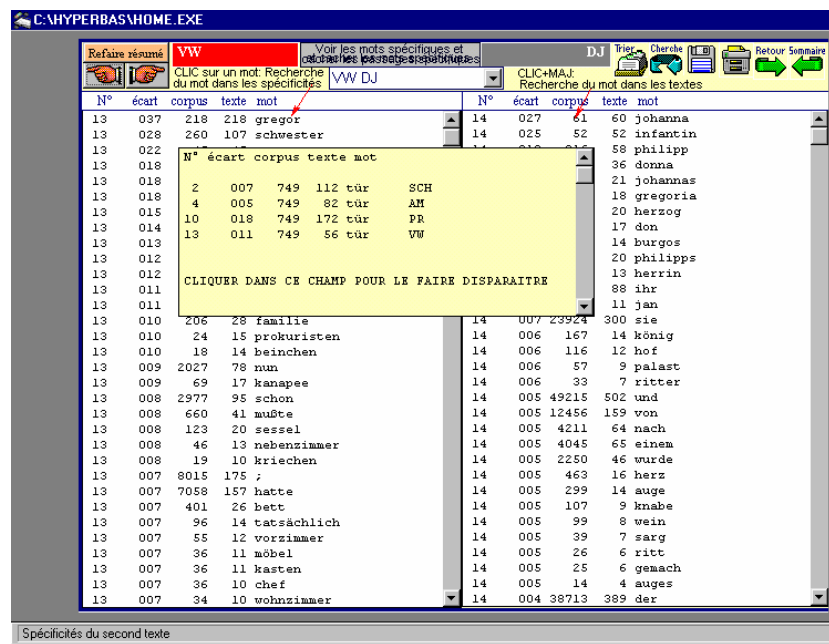
No gráfico acima comparamos os textos *Die Verwandlung* com *Donna Johanna von Castilien*⁵⁴, de Wassermann. No plano de fundo encontram-se as listas dos dois textos, elas trazem algumas informações sobre as *especificidades externas do corpus* como: o número de ordem do texto (representado por N°), desvio (*écart*), a frequência da forma escolhida nas *especificidades internas* (ou seja, as *especificidades de vocabulário* dos dois textos selecionados), o número de ocorrências no próprio texto (*texte*) e ao lado a forma listada (no caso em ordem hierárquica).

Já no primeiro plano, na pequena caixa amarela, encontram-se as *especificidades externas*, isto é, relacionando ao vocabulário de todo o *corpus*. Buscamos a forma *Zimmer*,

⁵⁴ A escolha da dupla de textos é feita pelo próprio aplicativo.

e os textos que apareceram com especificidade em comum foram cinco: *Das Schloss*, *Amerika*, *Caspar Hauser*, *Der Prozess* e *Die Verwandlung*.

Ainda tomando os dois textos, buscamos a forma *Tür*, como resultado obtivemos especificidade externa somente entre os textos de Kafka:



Com os mesmos textos, outra busca foi relacionada, agora com a forma *Familie* e observamos que ela representa a *especificidade externa* de dois textos de Kafka, *Das Schloss* e *Die Verwandlung*:

C:\HYPERBAS\HOME.EXE

Refaire résumé VW Voir les mots spécifiques et écart les écarts spécifiques DJ Tring Recherche Retour Sommaire

CLIC sur un mot Recherche du mot dans les spécificités VW DJ CLIC+MAJ Recherche du mot dans les textes

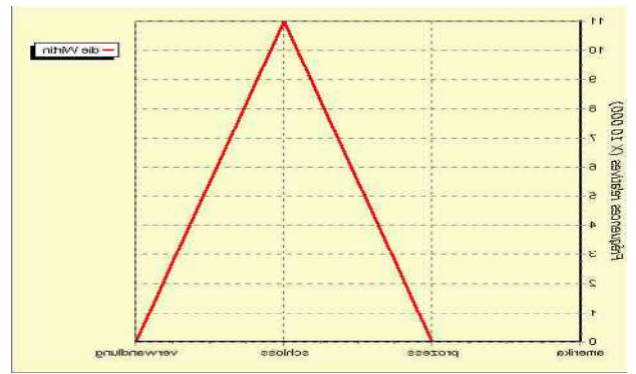
N°	écart	corpus	texte	mot	N°	écart	corpus	texte	mot
13	037	218	218	gregor	14	027	41	60	johanna
13	028	260	107	schwester	14	025	52	52	infantin
13	022				14	026	52	58	philipp
13	018				14	027	52	36	domna
13	018	2	007	206	46	familie	SCH	21	johannas
13	018	13	010	206	28	familie	VW	18	gregoria
13	015				14	027	52	20	herzog
13	014				14	027	52	17	don
13	013				14	027	52	14	burgos
13	012				14	027	52	20	philipps
13	011	749	56	tür	14	008	4344	13	herrin
13	011	137	27	eltern	14	008	40	88	ihr
13	010	206	28	familie	14	007	23924	11	jan
13	010	24	15	prokuristen	14	006	167	300	sie
13	010	18	14	beinchen	14	006	116	14	könig
13	009	2027	78	mun	14	006	57	12	hof
13	009	69	17	kanapee	14	006	57	9	palast
13	008	2977	95	schon	14	006	33	7	ritter
13	008	660	41	muße	14	005	49215	502	und
13	008	123	20	sessel	14	005	12456	159	von
13	008	46	13	nebenzimmer	14	005	4211	64	nach
13	008	19	10	kriechen	14	005	4045	65	einem
13	007	8015	175	;	14	005	2250	46	wurde
13	007	7058	157	hatte	14	005	463	16	herz
13	007	401	26	bett	14	005	299	14	auge
13	007	96	14	tatsächlich	14	005	107	9	knabe
13	007	55	12	vorzimmer	14	005	99	8	wein
13	007	36	11	möbel	14	005	39	7	sarg
13	007	36	11	kasten	14	005	26	6	ritt
13	007	36	10	chef	14	005	25	6	gemach
13	007	34	10	wohnzimmer	14	005	14	4	auges
13	007	36	10	wohnzimmer	14	004	38713	389	der

CLICHER DANS CE CHAMP POUR LE FAIRE DISPARAITRE

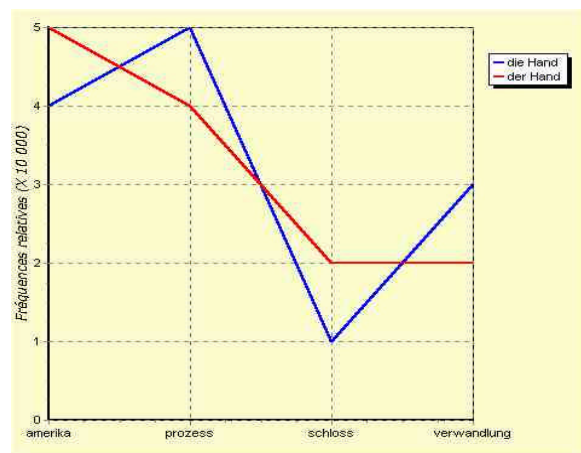
Spécificités du second texte

Para o substantivo *die Wirtin*⁵⁵, destacou-se somente *Das Schloss*, pois se trata de uma história de um agrimensor que chega ao vilarejo do castelo, onde tudo é desconhecido para ele, e todos o desconhecem. K. pernoita em diferentes lugares: na *Hospedaria dos Senhores*, no *Albergue da Ponte*, até se instalar na escola.

⁵⁵ Termo traduzido por Modesto Carone como gerente, ou dona (no caso, do albergue).



Para o uso das formas *die Hand* (nominativo, singular) e *der Hand*⁵⁶ (genitivo, singular) temos:

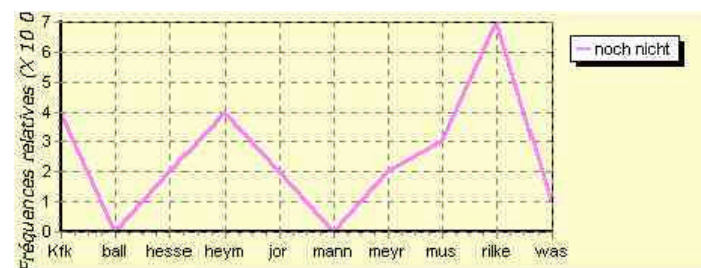
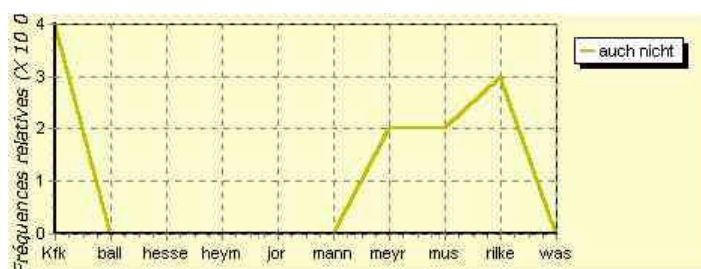
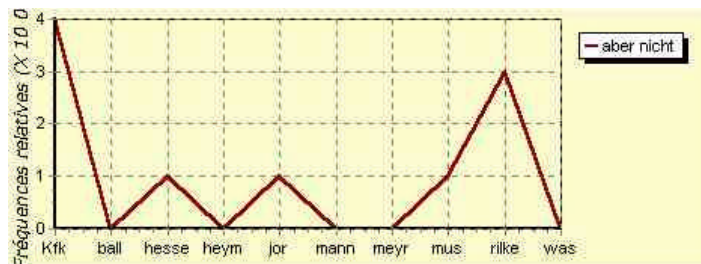


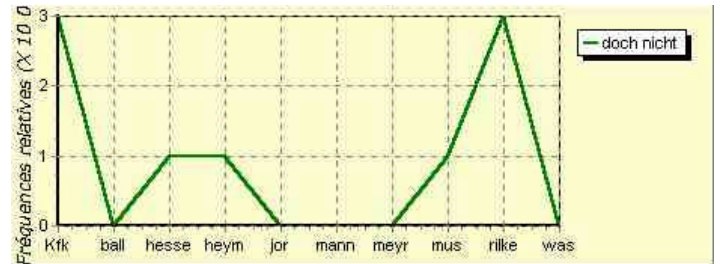
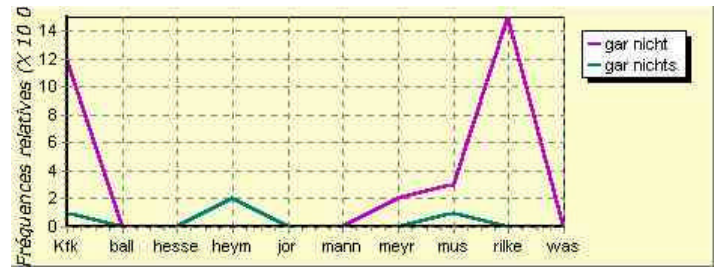
A outra lista de segmentos repetidos dos outros autores apresenta a seguinte ordem:

der Welt, die Welt, den Kopf, das Leben, die Augen e des Lebens.

⁵⁶ Ver concordâncias no anexo 9.

Além disso, levantamos, através da lista de segmentos repetidos gerada pelo *LEXICO 3*, algumas ocorrências de formas de negação que tiveram maior frequência ou que pareciam ser significativas: *aber nicht*, *auch nicht*, *noch nicht*, *doch nicht*, *gar nicht*. Notamos que Kafka e Rilke exacerbam mais esses segmentos de ‘negatividade’:





Como adentramos nos segmentos repetidos, acentuaremos uma vez mais a característica dos textos de Kafka que diz respeito à repetição. No caso, trata-se dos segmentos *als ob* e *wie wenn* (traduzidos normalmente por “como se”). Com muita frequência e por vezes nos mesmos parágrafo, podemos encontrar também a seqüência *als* + *Konjunktiv II* nos textos de Kafka. Normalmente na voz do narrador:

Ich merkte zwar gut, **daß** in aller Bescheidenheit dieses Planes auch Anmaßung lag, **daß** es den Eindruck erwecken konnte, **als ob** wir der Behörde diktieren wollten, wie sie Personalfragen ordnen sollte oder **als ob** wir daran zweifelten, **daß** die Behörde aus eigenem das Beste anzuordnen fähig war und es sogar schon längst angeordnet hatte, ehe wir nur auf den Gedanken gekommen waren, **daß** hier etwas getan werden könnte. (KAFKA, 2007) Jetztz in der Pause setzte er sich allmählich **als sollte** es nicht bemerkt werden. Wahrscheinlich um seine Miene zu beruhigen nahm er wieder das Heftchen vor.” (KAFKA, 1998a: 350) (...) K. dachte nicht eigentlich mehr an das Paar, ihm war; **als** werde seine Freiheit eingeschränkt, **als** mache man mit der Verhaftung ernst und er sprang rücksichtslos vom Podium hinunter.” (KAFKA, 1998a: 357) (...) **als hätte** er seine Gedanken laut ausgesprochen und dadurch der Frau sein Verhalten erklärt. (KAFKA, 1998a: 360) Er glaubte auf einem Schiff zu

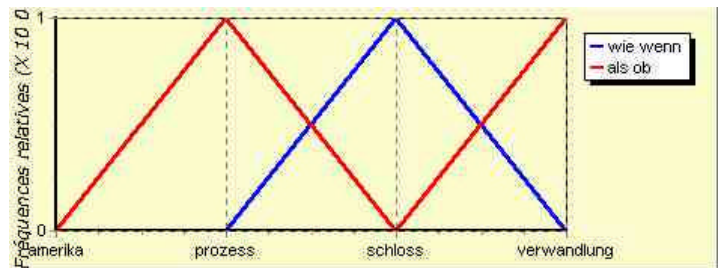
sein, das sich in schwerem Seegang befand. Es war ihm **als** stürze das Wasser gegen die Hölzwände, **als** komme aus der Tiefe des Ganges ein Brausen her, wie von überschlangendem Wasser, **als** schaukle der Gang in der Quere und **als** würden die wartenden Parteien zu beiden Seiten gesenkt und gehoben. (KAFKA 1998a: 378) - und einem söllerartigen Abschluf, dessen Mauerzinnen unsicher, unregelmäßig, brüchig wie von ängstlicher oder nachlässiger Kinderhand gezeichnet sich in den blauen Himmel zackten. Es war **wie wenn** irgendein trübseliger Hausbewohner, der gerechter Weise im entlegensten Zimmer des Hauses sich **hätte** eingesperrt halten sollen, das Dach durchbrochen und sich erhoben **hätte**, um sich der Welt zu zeigen. (KAFKA, 2007) Es war **wie wenn** sich aus dem Summen zahlloser kindlicher Stimmen - aber auch dieses Summen war keines, sondern war Gesang fernster, allerfernster Stimmen - **wie wenn** sich aus diesem Summen in einer geradezu unmöglichen Weise eine einzige hohe aber starke Stimme bilde, die an das Ohr schlug so **wie wenn** sie fordere tiefer einzudringen als nur in das armselige Gehör. K. horchte ohne zu telefonieren, den linken Arm hatte er auf das Telefonpult gestützt und horchte so. (KAFKA, 2007) ⁵⁷

Essas repetições, que poderíamos citar quase que infinitamente, em grande parte aparecem na voz do narrador. É um narrador que busca se aproximar dos personagens e interpretá-los a partir dos seus gestos, dos seus tons de voz, das suas expressões. Ele apresenta uma forma de interpretar narrando; um observador que tenta contar ao leitor algo que ele vê, mas que não tem total certeza do que vê. “A arte é um *como se*. Tudo se passa como se estivéssemos em presença da verdade, mas essa presença não chega a ser de fato e

⁵⁷ Observei bem, na verdade, **que** em toda a modéstia desse plano havia também arrogância, **que** poderia despertar a impressão **de que** queríamos ditar à autoridade o modelo pelo qual devia regular as questões do pessoal ou então **que** duvidássemos **que** a administração era capaz de tomar sozinha suas determinações da melhor forma possível até o tivesse feito fazia muito tempo, bem antes que houvésssemos chegado ao pensamento **de que** aqui poderia ser feita alguma coisa. (voz de Olga) (KAFKA, 2001:335) Agora, durante a pausa, sentou-se aos poucos, **como se** isso não **devesse** ser notado. Provavelmente para amenizar a expressão do rosto, pegou outra vez o caderninho.” (KAFKA, 1998b: 56) Na verdade K. não pensava mais no casal, para ele era **como se** a sua liberdade **fosse** restringida, **como se** **levassem** a detenção à sério (...) (KAFKA, 1998b: 62) (...) **como se** **tivesse** proferido em voz alta os próprios pensamentos e dessa maneira explicado o seu comportamento à mulher.” (KAFKA, 1998b: 69) Acreditava encontrar-se num navio em mar grosso. Para ele, era **como se** a água **se precipitasse** contra as paredes de madeira, **como se** do fundo do corredor **chegasse** um estrondo de águas dobrando sobre si mesmas, **como se** as partes interessadas **subissem** e **descessem** dos dois lados.” (KAFKA, 1998b: 93) (...) – e terminando numa espécie de terraço cujas ameias denteavam o céu azul, inseguras, irregulares, quebradiças **como se** desenhadas pela mão medrosa ou negligente de uma criança. Era **como se** algum morador reprimido, que por justa razão **devesse** permanecer preso no cômodo mais remoto da casa, **tivesse** rompido o telhado e se levantando para mostrar-se ao mundo.” (KAFKA, 2001:19) Do fone de ouvido saiu um zumbido que K. nunca antes tinha escutado ao telefonar. Era **como se fosse** o zumbido de inúmeras vozes infantis – mas não era também um zumbido e sim o canto de vozes distantes, extremamente distantes – **como se** desse zumbido **formasse** (...) uma única voz (...)” (KAFKA, 2001: 37)

por isso não nos proíbe o avançar.” (BLANCHOT, 1997: 25). Tal incerteza se mostra também pela frequência das formas *vielleicht* e *wahrscheinlich*⁵⁸.

Abaixo acrescentaremos os gráficos que delineiam as ocorrências dessas formas:



Para encerrar direcionaremos brevemente o trabalho para o campo da Retórica, mais especificamente ao uso de figuras de linguagem. Acrescentamos abaixo, outras repetições que destacamos de Kafka, por exemplo, o emprego de anáforas (repetição da mesma palavra ou expressão no início de frases, períodos ou versos). Encontramos:

Manchmal schrieb sie in der vertrackten Stellung seitlich vom Küchenschrank einen Brief und holte sich die Eingebungen von Karls Gesicht. **Manchmal** hielt sie die Augen mit der Hand verdeckt, dann drang keine Anrede zu ihr. **Manchmal** kniete sie in ihrem engen Zimmerchen neben der Küche und betete zu einem hölzernen Kreuz, (...) **Manchmal** jagte sie in der Küche herum und fuhr wie eine Hexe lachend zurück, wenn Karl ihr in den Weg kam. **Manchmal** schloß sie die Küchentüre, wenn Karl eingetreten war, und behielt die Klinke solange in der Hand bis er wegzugehn verlangte. **Manchmal** holte sie Sachen, die er gar nicht haben wollte (...) (KAFKA, 2007) (grifo nosso)

Outra figura que encontramos foi diácope (também conhecida como ‘separação’, ela consiste no emprego repetido de uma ou mais palavras, intercaladas por outras): “**Karl**, o Du mein **Karl**” (KAFKA, 2007) (grifo nosso). Também destacamos epanalepse (repetição

⁵⁸ Ver página 63.

da mesma palavra ou expressão no começo e no fim de um mesmo verso ou período): „**Ja** **ja** Frau Oberköchin das ist durch Zeugen bewiesen, durch einwandfreie Zeugen, **ja**.“ (KAFKA, 2007) (grifo nosso) E, finalmente, com epímone⁵⁹ (repetição enfática de uma mesma palavra, é a figura mais empregada por Kafka):

Ohne Klamm wären Sie nicht unglücklich gewesen, nicht untätig im Vorgärtchen gesessen, **ohne Klamm** hätte Sie Hans dort nicht gesehn, ohne Ihre Traurigkeit hätte der schüchterne Hans Sie nie anzusprechen gewagt, **ohne Klamm** hätten Sie sich nie mit Hans in Tränen gefunden, **ohne Klamm** hätte der alte gute Onkel-Gastwirt niemals Hans und Sie dort friedlich beisammen sitzen gesehn, **ohne Klamm** wären Sie nicht gleichgültig gegen das Leben gewesen, hätten also Hans nicht geheiratet. (KAFKA, 2007) (grifo nosso)

Aber eine solche wenn auch berechtigte Befürchtung, ist für mich noch **kein Grund**, die Sache nicht doch zu wagen. Gelingt es mir aber ihm standzuhalten, dann ist es **gar nicht** nötig, (...) und machen sie keinen oder hört er sie **gar nicht**, habe ich doch den Gewinn frei vor einem Mächtigen gesprochen zu haben. (...) - ich sehe **keinen Grund** von diesem Wort abzugehen (...) (KAFKA, 2007) (grifo nosso)

„**Kein** Wort, **keine** Andeutung, **keine** Miene ließ darauf schließen, daß sie gegen K.“ (KAFKA, 2007) (grifo nosso)

(...) **irgendetwas** liest er in seinem großen Buch, **irgendetwas** flüstert er dem Schreiber zu, **irgendetwas** denkt er, wenn einmal in langer Zeit sein Blick auf Barnabas fällt, (...) und hat dies mit **irgendeiner** Absicht getan. Mit dem allen will ich sagen, daß **irgendetwas** da ist, **irgendetwas** dem Barnabas angeboten wird, wenigstens **irgendetwas** (...) (grifo nosso) (KAFKA, 2007)

„**Doch**“, sagte K., „glauben Sie denn daß ich schuldlos bin?“ (...) auch kenne ich Sie **doch** nicht, immerhin, es muß **doch** schon ein schwerer Verbrecher sein (...) Da Sie aber **doch** frei sind (...) so können Sie **doch** kein solches Verbrechen begangen haben.“ „Ja“, sagte K., „aber die Untersuchungskommission kann **doch** eingesehen haben, daß ich unschuldig bin oder **doch** nicht so schuldig wie angenommen wurde.“ (KAFKA, 1998a: 337) (grifo nosso)⁶⁰

⁵⁹ Assim como as repetições exemplificadas no final da página 86 e início da 87.

⁶⁰ **Às vezes**, naquela posição desconfortável na lateral do armário da cozinha, ela escrevia uma carta, buscando inspiração no rosto de Karl. **Às vezes** mantinha os olhos cobertos pela mão, e aí nenhuma palavra que lhe dirigiam chegava até ela. **Às vezes** ajoelhava-se no seu quartinho apertado ao lado da cozinha e rezava diante de um crucifixo de madeira; (...) **Às vezes** ela corria em círculos pela cozinha e recuava, rindo como uma bruxa, quando Karl cruzava o seu caminho. **Às vezes** ela fechava a porta depois de Karl ter entrado e segurava a maçaneta com a mão até ele exigir que o deixasse sair. **Às vezes** ela lhe trazia coisas que nem ele sequer desejava (...) (grifo nosso) (KAFKA, 2004: 34-35) “Karl, oh, meu Karl!” (KAFKA, 2004: 35) É, **sim, senhora** cozinheira-mor, isso foi comprovado por testemunhas, por testemunhas idôneas, **sim, senhora**. (KAFKA, 2004: 153) (grifo nosso). **Sem Klamm** a senhora não teria sido infeliz, não teria ficado sentada sem fazer nada no jardimzinho da frente, **sem Klamm** não teria visto Hans ali, sem a tristeza da senhora o tímido

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, a insistência na repetição é bastante comum nos textos de Franz Kafka. Tanto em nível sintático (no modo quantitativo), como, algumas vezes também, em nível semântico (qualitativo, nas falas dos personagens).

Após tudo que vimos, o que poderíamos apontar como traços estilísticos de Kafka? Sobre a pontuação utilizada por ele e comparada aos outros escritores, afirmamos que, da vírgula o autor faz um uso mediano. O uso do ponto-e-vírgula é mais fraco, com exceção de *Die Verwandlung*; os dois-pontos são raros. Kafka escreve parágrafos longos, compostos também por períodos longos. Em relação ao vocabulário, podemos dizer que, nos quatro textos analisados (não lematizados), mais de 50% das formas empregadas em cada texto são *hapax legomena*. Porém esses resultados, não podem ser considerados, pois foram prejudicados pela falta de lematização dos *corpora*.

Hans não teria nunca ousado lhe falar, **sem Klamm** nunca teria se encontrado com Hans nas lágrimas, **sem Klamm** o velho e bom tio dono do albergue nunca teria visto Hans e a senhora não teria ficado indiferente diante da vida e portanto não teria se casado com Hans. (KAFKA, 2001: 130-131) (grifo nosso) Mas um temor desses, embora justificado, ainda não é para mim motivo para não ousá-lo. Se eu porém conseguir suportá-lo, então não é de modo algum necessário que ele fale comigo, (...) se ele não as ouvir, em absoluto, eu ainda terei o benefício de ter falado livremente perante um poderoso. (...) não vejo razão para desistir dessa palavra – (KAFKA, 2001: 81-82) “Nenhuma palavras, nenhuma alusão, nenhuma expressão do rosto permitiam concluir que ela (...)” (KAFKA, 2001: 189) (...) lê **algo** no seu grande livro, sussurra **alguma coisa** para o escrivão, pensa **alguma coisa** quando seu olhar recai sobre Barnabás (...) existe **alguma coisa** que é oferecida a Barnabás, pelo menos **qualquer coisa** (...) (KAFKA, 2001: 276) (grifo nosso)

- Sim! – respondeu K.
- Não! – exclamou a senhora Bürstner rindo. (...)
- Bem, inocente... – disse ela. – Não quero emitir já um julgamento que talvez implique conseqüências tão sérias, ainda não o conheço (...)
- Certo – disse K. – mas, a comissão de inquérito pode ter reconhecido que sou inocente ou que não sou tão culpado como se supôs.

mas para que lhe atirem nas costas, tão rápido, uma comissão de inquérito, é preciso que seja um verdadeiro delinqüente. Mas visto que está livre – pelo menos concluo que da sua calma que o senhor não fugiu da prisão, não pode ter cometido um delito tão sério assim. (KAFKA, 1998b: 38)

Muitas características apontadas pela crítica que coletamos estão de acordo com os resultados dos aplicativos. Por exemplo, a afirmação de Anatol Rosenfeld sobre a adoção do pretérito, do farto uso de condicionais e subjuntivos, foi contemplada. Contudo, vimos com Harald Weinrich que o pretérito é uma forma muito comum na prosa alemã. Contrastado com os outros textos em relação ao uso de *Konjunktiv II*, Kafka se aproxima mais de cinco escritores: Rainer Maria Rilke, Gerorg Heym, Robert Musil, Gustav Meyrink e por último, Hermann Hesse. Todavia, essas contigüidades variam e, dependendo do aspecto observado, ora são uns, ora são outros que se aproximam de Kafka.

Horst Domdey ressaltou a seqüência da afirmação seguida pela negação e verificamos, em algumas passagens, que ela realmente acontece e que, em conseqüência disso, caracteriza a *sintaxe da frustração*, apontada por Rosenfeld. Günter Anders destaca a freqüência de subjuntivos e o forte uso da conjunção *wenn*, e esta última é justamente uma das particularidades que Martin Walser propõe sobre a limitação da prosa kafkiana; são os “ses” das possibilidades e impossibilidades que se manifestam também como as co-ocorrências de *vielleicht* e *wahrscheinlich*, e nas sutilezas do narrador com *wie wenn, als ob*.

Sobre as seqüências de subordinadas que Modesto Carone coloca, acreditamos serem resultado de todo esse acúmulo de condicionais, de subjuntivos e conjunções que permeiam a prosa de Kafka. Quanto à clareza na escrita de Kafka (comentada por Edwin Muir), pensamos que ela pôde ser distinguida, estatisticamente, pela aproximação que resultou entre os textos de Kafka e os textos jornalísticos da época em relação ao uso comum de alguns advérbios.

Tivemos uma pequena amostra, neste trabalho, daquilo que se pode realizar quase que indefinidamente, pois o levantamento de traços estilísticos implica uma investigação

que, retomando as palavras de Leo Spitzer, demonstra um “método de vaivén de algunos detalles externos al centro interno y, a la inversa, del centro a otras series de detalles” (1968: 34-35) E assim sucessivamente, entramos e saímos da obra buscando alguns detalhes que dos textos se destacaram, por via da repetição, e que se demonstraram passíveis de quantificar.

Os anexos trazem na íntegra os resultados das listas de frequência de palavras, bem como das palavras-chave, co-ocorrências e segmentos repetidos. Quanto às análises que fizemos, elas refletem uma pequena parte do que pode ser realizado. A importância desses resultados, para os estudiosos da obra de Kafka, se destaca mais pela reunião exata do vocabulário do autor.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Dámaso. *Poesia española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1966.
- ANDERS, Günter. *Kafka: pró e contra. Os autos do processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BALLY, Charles. *Traité de Stylistique Française*. Paris: Klincksieck, 1951.
- BENJAMIN, Walter. “Franz Kafka”. In: *A modernidades e os modernos*. Trad. Heindrun K. da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro: 1975.
- BERNARD, Michel. *Introduction aux études littéraires assistées par ordinateur*. Paris: PUF, 1999.
- BRUNET, Etienne. *Le vocabulaire de Proust I. Étude quantitative*. Genève: Slatkine, 1983.
- _____. *HYPERBASE® Manuel de référence*. 2002.
- COELHO, Ruy. *Introdução à obra de Franz Kafka*. In: FLEISCHER, Marium, et al. *Textos e estudos de literatura alemã*. São Paulo: USP, 1968. p. 162-173.
- CRESSOT, Marcel. *O estilo e as suas técnicas*. Trad. Madalena C. Ferreira. Lisboa 70, 1980.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e a Idade Média latina*. Trad. Teodoro Cabral. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.
- DOMDEY, Horst H. *Introdução à obra de Franz Kafka*. In: FLEISCHER, Marium, et al. *Textos e estudos de literatura alemã*. São Paulo: USP, 1968. p. 194-208.
- GUIRAUD, Pierre. *A Estilística*. Trad. Miguel Maillat. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- HELLER, Erich. *Kafka*. Trad. James Amado. São Paulo: Cultrix, 1976.
- KAFKA, Franz. *O desaparecido ou Amerika*. Trad. Susana Kampf Lages. São Paulo: 34, 2003.
- _____. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b.
- _____. *O castelo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Gesammelte Werke*. Limassol Lechner Eurobooks, 1998a.

KENNY, Anthony. *The computation of style. Un introduction to statistics for students of literature and humanities*. New York: Pergamon, 1982.

LAGES, Suzana Kampff. "Posfácio". In: KAFKA, Franz. *O Desaparecido ou Amerika*. São Paulo: 34, 2004.

_____. A jornada descendente de Franz Kafka. *Revista Cult*, São Paulo, v. 36, Ano IV, p. 48-53, jul. 2000.

LANDSBERG, Paul-Louis. "Kafka y La metamorfosis". In: *Tres ensayos filosóficos sobre Franz Kafka*. Trad. Ulalume I. de González de Leon. México: Los Insurgentes, 1961.

LEBART, L.; SALEM, A. *Statistique textuelle*. Paris: Dunod, 1994.

MULLER, Charles. *Initiation à la Statistique Linguistique*. Paris: Librairie Larousse, 1968.

NUNES, Danillo. *Franz Kafka. Vida heróica de um herói*. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.

ROSENFELD, Anatol. *Introdução à obra de Franz Kafka*. In: FLEISCHER, Marium, et al. *Textos e estudos de literatura alemã*. São Paulo: USP 1968. p. 173-193.

_____. "Kafka e kafkianos". In: *Texto e Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SPITZER, Leo. *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1968.

THEODOR, Erwin. *Kafka, o autor*. In: FLEISCHER, Marium, et al. *Textos e estudos de literatura alemã*. São Paulo: USP, 1968. p. 147-208.

_____. *A língua alemã. Desenvolvimento histórico e situação atual*. São Paulo: Herder, 1963.

WALSER, Martin. *Beschreibung einer Form*. Carl Hanser: München, 1961.

_____. *Descripción de una forma. Ensayo sobre Franz Kafka*. Coyoacán: México, D. F., 2000.

YVANCOS, José Maria Pozuelo. *Teoría del Lenguaje Literario*. Madrid: Cátedra, 1994.

8. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- BAGAVANDAS, Mappillairaju, et al. *Quantification of stylistic traits: a statistical approach*. In : 7ª Journées internationales d'Analyse statistique des Données Textuelle. JADT, 2004.
- BARBETTA, Pedro Alberto. *Estatística aplicada às ciências sociais*. Florianópolis: UFSC, 1998.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Tomo I. Madrid: Gredos, 1970.
- BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno. Dez grandes escritores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. Saint-Amand: Gallimard, 1942.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental VII*. Parte X "Literatura e Realidade". Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1966.
- _____. *Literatura alemã*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- ENKVIST, Nils Erik; SPENCER, John; GREGORY, Michael. *Lingüística y estilo*. Cátedra: Madrid, 1974.
- GUIRAUD, Pierre. *Essay de stylistique*. Paris: Klincksieck, 1985.
- HOCKEY, Susan. *Electronic Texts in the Humanities. Principles and Practice*. Oxford University Press, 2000.
- HOOVER, David L. *Language and style in The Inheritors*. Lanham: UPA, 1999.
- IGELMO, Angel et al. *El análisis estadístico para el estudio de los campos estilísticos en una obra literaria*. In : 7ª Journées internationales d'Analyse statistique des Données Textuelle. JADT, 2004.
- LAMALLE, Cédric. et al. *LEXICO 3. Manuel d'utilisation*. 2003.
- LUONG, Xuan; MACIEL, Carlos. *Fréquences et répartition des mots dans uns corpus de littérature brésilienne*. In: 6ª Journées internationales d'Analyse statistique des Données Textuelle. JADT, 2002.

- MACIEL, Carlos. *Richesse et evolution du vocabulaire d'Érico Veríssimo*. Paris: Champion, 1986.
- MANNING, Christopher D.; SCHÜTZE, Hinrich. *Foundation of statistical natural language processing*. Massachusetts: MIT, 1999.
- MCENERY, Tony; WILSON, Andrew. *Corpus linguistics*. Edinburgh: Edinburgh, 1997.
- MIELIETINSKY, E. M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense – universitária, 1987.
- MOLINIÉ, Georges; CAHNÉ, Pierre. *Qu'est-ce que le style?* Paris: PUF, 1994.
- ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- SCHILLEMEIT, Jost. “Das unterbrochene Schreiben zur Entstehung von Kafkas Roman ‘Der Verschollene’”. In: ELLING, B. *Kafka Studien*. Frankfurt, 1985.
- SCHMIDT – DENGLER, Wendelin. “*Was bleibt von Kafka*”: *Positionsbestimmung*. Kafka – Symposium, Wien: Wilhelm Braumüller, 1985.
- SPITZER, Leo. *Études de styles*. Gallimard, 1970.
- STOCK, Rudolf M. “O herói e seu mundo nos romances de Kafka”. In CARVALHAL, T.F. et al. *A realidade em Kafka*. Porto Alegre: Movimento, 1973.
- STOLZ, Claire. *Initiation à la stylistique*. Paris: Ellipses-Marketing, 1999.
- TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978.
- WENDT, Heinz F. *Conjugação dos Verbos Alemães*. Trad. Maria M. Peixoto. Lisboa: Presença, 1995.
- ZÉRAFFA, Michel. “Le mythique et le romanesque”. In: *Roman et société*. Presses universitaires de France, 1971.

9. SITIOGRAFIA

AMÂNCIO, Moacir. Disponível em:
http://www.germinaliteratura.com.br/coluna_moaciramancio2.htm acessado em 17/01/2007.

BALL, Hugo. Disponível em: http://www.fh-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/20Jh/Ball/bal_joha.html acessado em 03/05/06.

GUTENBERG, PROJEKT. Disponível em: <http://gutenberg.spiegel.de/> acessado em 03/05/06.

KAFKA, Franz. *Obras completas*. Disponível em: <http://www.kafka.org/index.php?project> acessado em 11/02/2007.

LEXICO 3. Disponível em: <http://www.cavi.univ-paris3.fr/ilpga/ilpga/tal/lexicoWWW/> acessado em 11/02/2007.

RUHLMANN, Mathieu. *Analyse arborée – Représentation arborée par la méthode des groupements*. Disponível em <http://web.upmf-grenoble.fr/cerat/Recherche/PagesPerso/LabbeRuhlmann.pdf> acessado em 05/07/06.

SCANU, Ada Myriam. *Hyperbase. Un logiciel pour l'analyse textuelle*. Disponível em: http://www.lingue.unibo.it/Dottorati/LingueEuro/didactique/travaux/Scanu/Scanu_Litt%E9ratureetinformatique.pdf acessado em 06/04/06.

SCOTT, Mike. <http://www.liv.ac.uk/~ms2928/wordsmith.htm>

THIS-ROGATCHEVA, Tamara. *Étude lexicométrique du conte fantastique de Ludwig Tieck Le Runenberg*. Disponível em http://www.rilune.org/dese/tesinepdf/This-Rogatcheva/Rogatcheva_Litt%E9ratureetinformatique.pdf acessado em 19/08/06.

<http://amtspresse.staatsbibliothek-berlin.de/verzeichnis.php>

<http://www.etudes-litteraires.com/roue-virgile.php>

http://publicacoes.gene.com.br/ciencia_hoje/Bayes.pdf

<http://www.intratext.com/Aiuto/POR/>

10. ANEXOS

Os anexos encontram-se todos no CD.